УДК 802.0 – 313.1:82.035

ОТ БЕЗЫМЯННОСТИ К ИМЯОБЛАДАНИЮ: СИМВОЛИКА ИМЕНИ В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Шама И. Н., к. филол.н., доцент

Запорожский государственный университет

На материале рассказа Г.К.Честертона рассматривается символическая наполненность имён собственных и доказывается, что символика имени влияет как на сюжетопостроение, так и на индивидуально-авторский отбор имён для исходного текста. Раскрывается механизм влияния именной заданности на отбор лексических средств оригинала, и анализируются трудности, которые могут возникнуть при переводе.

Ключевые слова: перевод, символика, антропонимы, детектив

Шама І.М. ВІД БЕЗІМЕННОСТІ ДО ІМ'ЯВОЛОДІННЯ:СИМВОЛІКА ІМЕНІ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ / *Запорізький державний університет, Україна*

На матеріалі оповідання Г.К.Честертона розглядається символіка власних імен і доводиться, що символіка імені впливає як на сюжетобудування, так і на індивідуально-авторський відбір імен для вихідного тексту. Розкривається механізм впливу іменної заданості на відбір лексичних засобів оригіналу та аналізуються труднощі, які можуть виникнути при перекладі.

Ключові слова: переклад, символіка, антропоніми, детектив

Shama I.N. FROM NAMELESSNESS TO NAME POSSESSION: SYMBOLISM OF THE NAME IN THE SOURCE AND TARGET LITERARY TEXTS / Zaporizhzhya state university, Ukraine

The paper investigates the symbolism of anthroponyms and states that it affects both the plot building and author's individual selection of names for the Source Text.

Basing on G.K.Chesterton's detective story "The Doom of the Darnaways", the paper reveals the mechanism of the semantic influence the name has on the choice of lexical means in the ST and examines the difficulties which may be encountered while translating.

Key words: translation, symbolism, anthroponyms, detective story

Nomen est omen

> It was a private name, intensely individual…
> He and each member of his family owned it wholly, sanely, secretly.
>
> J.Galsworthy

Когда речь заходит о переводе имён собственных, первой реакцией собеседника-скептика-максималиста, скорее всего, будет: «О чём здесь можно ещё говорить? Всё давно сказано!». Собеседник-дипломат, возможно, спросит: «Но разве здесь есть какие-нибудь неизученные области?» А собеседник-оптимист-практик не просто поддержит разговор, но и приведёт массу примеров из своего опыта, когда существующие рекомендации оказывались, по сути, бесполезны при воспроизведении на языке перевода конкретного имени.

Кто же из них троих прав? Исследователь, наблюдающий за этим спором и понимающий, что процесс познания бесконечен, сразу увидит, что такая дискуссия в принципе не может иметь победителя. Да, действительно, проблема воспроизведения имён собственных волнует переводоведов уже не один десяток лет, и, кажется, сегодня не осталось ничего в данном вопросе, что не было бы в той или иной степени изучено в теории или решено на практике. В самом деле, «переводческая ономастика» затрагивала и буквенные и звуковые соответствия в языках оригинала и перевода, и методику работы с называющими, обозначающими и говорящими именами, и особенности воспроизведения в переводном тексте (ПТ) окказиональных и аллюзивных имён. При этом подчёркивалось, что выбор способа перевода зависит не только от типа самого имени, но и от жанра исходного текста (ИТ). Работы, посвящённые именам собственным в переводе, появляются и сейчас. При этом проблема каждый раз рассматривается по-новому, предлагаются иные подходы к снятию трудностей при перенесении имени в другой язык.

Одним из вопросов, ответ на который пытается найти современное переводоведение применительно к именам, является вопрос об их символике. Точнее о том, насколько реально воссоздание такой символики в переводе, когда меняется не только языковая, но и культурная система.

Язык символов вырабатывался на протяжении многих веков. На этом языке человечество записывало все свои основные ценности. Этот язык и сегодня не ушёл в никуда. Напротив, символика пронизывает все сферы бытия, в частности, она неизбежно присутствует в художественном тексте и структурирует его. При этом все символы оригинала представляют собой вполне оформленную систему, построенную на символических кодах в рамках бинарных оппозиций, свойственных культуре и выделенных этнографами, фольклористами и теоретиками-культурологами. Символический код объединяет слова-символы, относящиеся к определённому денотативному участку, и может быть акциональным, эмотивным, темпоральным, пространственным, цветовым, световым и т.д. Среди всего этого перечня не последнее место занимает код именной (антропонимический и топонимический).

Личные имена образуют особый уровень любого языка. Этот уровень, по образному выражению Ю.Лотмана и Б.Успенского, «инкорпорирован в толщу естественного языка», являя «некоторый другой, иначе устроенный язык» [1,302]. Данное замечание в высшей степени справедливо, когда речь идёт об именах собственных, включённых в канву художественного текста, и, в частности, о символике этих имён.

Будучи одним из центральных и сложнейших феноменов человеческой культуры, имя привлекало к себе внимание исследователей в разных сферах человеческого знания. Онтологичность имени акцентировалась всегда. Если же говорить об имени как о символе, то важно помнить следующее: в мифопоэтическом сознании имя и денотат этого имени отождествлялись. Отсюда – два следствия. Первое: знать имя, – значит, знать сущность. И второе (напрямую связанное с магическими ритуалами): знать имя, – значит, получать власть, возможность повелевать его (имени) носителем.

Но отсюда же следовало и другое. Получая имя от ономатета, в роли которого в разные эпохи выступали старейшины рода, жрецы, священники, человек получал своего рода «программу», которой он, как предполагалось, должен был следовать всю жизнь.

Менялись эпохи, менялись формы мышления, но вопрос о том, как связано имя с судьбой человека не терял своей значимости. Попытки решить эту проблему привели к спору конфуцианцев и даосистов об «исправлении имён» в Китае, породили теории фюсей и тéсей о природе имён в Древней Греции, дали рождение исихазму в Византии и славянском православии, послужили толчком к появлению фундаментальных исследований А.Ф.Лосева и о.П.Флоренского по философии имени. Наконец, данной проблематике посвящены работы известных учёных в области семиотики, фольклора, этнографии, лингвистики, культурологии. Это лишний раз подчёркивает неисчерпаемые возможности познания сути «имянаречения» и того комплекса связей, в которые вступает имя (а через него – человек) в культуре.

Для нас особый интерес представляет символика имени, включённого в ткань художественного текста. По сути дела, в таком тексте в миниатюре проявляется вся сложность и глубина внутриязыковых и внутрикультурных контекстов, в которых актуализируется значение имени.

Можно предположить, что, если символика в художественном тексте прогностична, то символы-имена прогностичны в исключительной степени. Автор никогда не даёт имена персонажам случайно. Эта мысль о.П.Флоренского [2] не только справедлива, но и подтверждается на практике. Поэтому имя сразу же задаёт своему литературному носителю определённую «программу» действий, поступков. Следуя этой программе или же отклоняясь от неё, персонаж «чертит» свою сюжетную линию, порождая конфликт, продвигая вперёд развитие сюжета. Все остальные символические коды помогают как раз увидеть, что именно актуализируется в ИТ: заданная программа или её антипод.

Очевидно, как раз здесь ярче всего проступают особенности индивидуально-авторского уровня национально-культурного контекста, и именно через понимание механизма взаимодействия именного кода с остальными символическими кодами ИТ можно уяснить, как и почему происходит отбор символов в ИТ, их иерархизация и актуализация отдельных значений.

Попытаемся применить изложенную выше гипотезу на практике и рассмотреть символику имён в конкретном оригинальном художественном тексте. При этом нам необходимо будет выяснить: а) существует ли связь между именем персонажа и сюжетом ИТ; б) как соотносится символика имени с остальными символическими кодами и вариантами (т.е. с текстовой реализацией более общего символа и его значения). Материалом для анализа станут имена из рассказа Г.К.Честертона "*The Doom of the Darnaways"* в оригинале и в русском переводе Н.Санникова.

Жанр рассказа – детектив. Выбор именно детектива в качестве источника практического материала не случаен и продиктован, по меньшей мере, двумя причинами. С одной стороны – интересом к символике художественного текста вообще и к тому, как она функционирует в текстах *разных* жанров и, соответственно, воспроизводится в переводах. А с другой стороны стремлением ответить ещё на один вопрос: насколько существенна символическая интерпретация именно для детектива и его перевода. При этом следует иметь в виду точку зрения проф.В.Н.Комиссарова, считающего, что перевод детектива относится к информативному (специальному) типу. Вместе с тем оговаривается условность выделения

видов перевода в рамках предложенной им жанрово-стилистической классификации [3,97]. Однако, если при переводе детектива следовать логике работы с информативным текстом, то придётся признать, что имена собственные можно транскрибировать, не нарушая тем самым внутренний «остов», символический «фундамент», на котором держится ИТ.

Итак, имена в детективе. Точнее – их символика.

В рассказе Честертона всего 7 персонажей: владелица замка, её кузен, дворецкий, два художника, врач и священник. При этом только первые два безымянны в начале. О них и пойдёт речь. Начнём с родового имени – *the Darnaways*. Это имя изначально несёт в себе некую двойственность. Первая его часть (*Darn)* происходит от древнеанглийского *Dierne,* т.е. «скрытый, тайный» [4,72,533]. Имя, следовательно, может быть истолковано и как «давняя тайна», и как «глубоко спрятанная тайна», и как «тайна, которая стала явной, а потому более не опасной». По Флоренскому, «имя предопределяет личность и намечает идеальные границы её жизни» [2,511]. И, значит, носители такого имени, как *Darnaway,* могут пойти либо путём подчинения зловещей тайне (к чему, кстати, их подталкивает преступник), а могут, наоборот, пролить на тайну свет и, избавившись от неё, вернуться к жизни (что и происходит в финале). Подобная двойственность (т.е. возможность выбора) подкрепляется пространственным кодом (граница своего и чужого миров проходит посередине дома, в самом доме постоянно отмечается снятие или усиление внутренних и внешних границ – окон, дверей, стен и т.п.; подробно об этом см. [5]), световым кодом и некоторыми другими. Иными словами, родовое имя (а оно вынесено в заглавие) уже определяет возможное направление в развитии сюжета, а сам сюжет даёт первое подтверждение прогностичности символов-антропонимов и их важности для интерпретации оригинала.

Родовое имя в ИТ носят два персонажа: дочь последнего лорда и её кузен. Оба они поначалу безымянны (в том смысле, что они не названы по именам, у них нет *личных* имён). Безымянность в мировой культурной символике (и, как результат, в ИТ) значима исключительно. С одной стороны, она сознательно используется в виде табу, чтобы защитить носителя имени от вредоносного влияния (известно, что, согласно мифопоэтической традиции, влияя на имя, можно было нанести вред его обладателю [6,261сл.]). С другой стороны, безымянность может также восприниматься, как сигнал о принадлежности анонима к чужому пространству, причём пространство это в равной степени может быть как негативным (и тогда безымянность – это признак сокрытия своей истинной сущности, в определённом смысле переименование, но в виде отказа от имени), так и позитивным (и в этом случае речь может идти о святости, сакрализации анонима).

У Честертона сюжет развивается от безымянности к имяобретению. Создаётся ситуация своего рода «фольклорной загадки»: получат ли герой и героиня имена, будет зависеть от того, какой путь (из двух, предначертанных родовым именем) они выберут.

Для леди Дарнуэй такой точкой выбора, переломным моментом становится смерть кузена. До этого её портрет и её поступки, в полном соответствии с символикой фамильного имени, состояли из единства «своих» и «чужих» черт. Этот контраст всё время подчеркивается, создавая ощущение «балансирования», когда чаша весов в одинаковой степени может склониться и в сторону «своего», и в сторону «чужого» мира. Наследница замка находится на символической границе: пространственной, портретной, эмоциональной, кинетической и др.

Так, например, фамильное имя вполне логично проецируется на личное пространство героини (о том, каково пространство ИТ в целом, см.[5]). Это пространство обладает признаками и нормы, и антинормы. Скажем, дом изолирован от мира, отделён от него рвом, но и соединён мостом именно со «своим» миром, с землёй, в противоположность морю и песку, находящимся с другой стороны. Стены верхнего этажа полуразрушены, но, вместе с тем, практически цел нижний этаж. Часть окон разбита или заколочена, но есть и не тронутые разрушением. Половина дома необитаема, но внизу по-прежнему ещё есть жизнь. Налицо, как видим, все тот же потенциально возможный выбор.

Из всех комнат хозяйка замка выбирает ту, которая непосредственно находится на пересечении сразу нескольких символических границ (своего/чужого, верха/низа, жизни/смерти) и в которой поэтому почти осязаемым становится «балансирование» героини между полюсами упомянутых дихотомий. Комната, в которой бóльшую часть времени проводит леди Дарнуэй, расположена внизу здания, ниже уровня земли. Поэтому *"the first steps into the house were actually steps downwards"* [7,183] (ср.: в символике горизонтали низ всегда потенциально более опасен, тревожен и таинственен, а его обитатели, как правило, «чужие» для бытового, земного пространства).

Аномальна и граница, отделяющая комнату от внешнего мира, - единственное окно. Если в норме окно должно освещать комнату, пропуская солнечный свет, то это окно пропускает не свет, а лишь его слабый отблеск *("a pale gleam"* [7,183]), который кажется Пейну, пришедшему из «своего» мира, более странным и пугающим, чем искусственный свет от свечи. Но это не последнее отклонение от нормы применительно к границе-окну. Символическая функция окна – защитная. Это прозрачная граница, которая в норме не должна искажать происходящее по другую её сторону. В ИТ же окно вообще не

позволяет видеть мир вне замкнутого пространства комнаты леди: оно настолько низкое, что *"it did not look out directly on any space of sky*" [7,183]. Через окно видна только вода рва, окружающего замок, вода-зеркало. Героине доступно лишь "*reflection of sky*", в котором отражается внешний мир. Недаром хозяйка дома ассоциируется у Пейна с хозяйкой замка Шалотт из баллады Теннисона. Подобно ей, леди Дарнуэй видит лишь зеркальный отпечаток мира, притом, как замечает рассказчик, "*not only ... in the mirror, but even saw the world upside-down*" [7,184]. И точно так же, как над Lady of Shalott, над Lady of Darnaway тяготеет проклятие. Однако, если в древней легенде оно необратимо и неотвратимо, то в истории, рассказываемой Честертоном, тяжесть проклятия может быть снята. Об этом с самого начала свидетельствует символика родового имени.

Это неустойчивое положение в характерологическом контексте, помимо пространственного, подтверждается ещё и портретным символическим кодом. Внешность леди вся построена на контрастах символических оппозиций, одна из которых – дихотомия свет/тьма - наряду с символикой своего/чужого, доминирует в ИТ. В портрете героини упомянутая дихотомия проявляется главным образом в противопоставлении окружающего пространства, одежды, волос ("*the darkness of her dress and hair and background*" [7,185]) и лица главной героини ("*a pallor*" *of her face* [7,85]; a face "*pale against an unfathomable blackness*"[7,203]).

Бледности уже самой по себе достаточно, чтобы понять принадлежность её обладательницы к миру неживому, чужому, миру тьмы (ср.: именно по этому признаку часто узнают нежить, нелюдей и т.п.). Здесь же «чужесть» признака усиливается сопутствующими атрибутами символических кодов, в частности, пространственного и светового (о чём уже упоминалось выше) и, особенно, цветового кодов. В последнем превалирует чёрный цвет зла и хаоса, мрака и смерти [8,557,558; 9,531-533] (именно эта часть амбивалентной символики чёрного выступает в ИТ на первый план). Чёрный в ИТ – это цвет дома, цвет его комнат, цвет мебели, но это и цвет одежды обитателей дома. Причём «чернота» передаётся в том числе и через символические варианты, например, "***sombre*** *colour*", "***dreary*** *weeds*" [7,180] (о пейзаже), "***dark*** *skeleton*" [ibid.] (о доме), "***dark*** *pictures*" [7,183], "***gloomy*** *rooms*" [7,190] (об интерьере внутри дома), "***dark*** *shadows*" [7,184] (об обитателях дома) и т.д. Переводчик, кстати, совершенно оправданно конкретизирует некоторые символические варианты в своём ПТ. Так, остов дома он называет *«чёрным»* [10,256], арка входа *«**чернела**, словно вход в пещеру»* [10,258] (в ИТ: *"dark, like a cave"* [7,183]) и др.

Ещё одним сопутствующим атрибутом, усиливающим в начале рассказа принадлежность главной героини именно к «чужому» пространству, оказывается «умирание» всего, что её окружает (оппозиция «жизнь/смерть»). «Смерть» прямо или косвенно (через символические варианты) присутствует в характерологическом контексте. За домом – *"a dead garden"* [7,205]; внутри дома – "*dead elegance* [7,183]; сама героиня "*would be wedded to death* [7,205]; а часы, символ неумолимости, неотвратимости судьбы [9,521], помимо того, что черны ("*great black ebony clock*"), ещё и "*looked like a titanic coffin*"[7,199]. Более того, именно у этих часов собираются все обитатели и гости дома в момент убийства (момент, как было сказано выше, решающий для главной героини в выборе пути к жизни или смерти). Преобладание «смерти» чувствуется и в самом воздухе поместья. "*A blight*", - говорит о нём автор устами д-ра Барнета [7,181], имея в виду нарушение порядка (читай: нормы), распад, разрушение (читай: символическую смерть) [11,97]. Заметим, что в ПТ сильный и ёмкий символический вариант «умирания» значительно ослаблен и сглажен: воздух *«заражён»* [10,257], что вовсе не значит «смертелен». Зато вполне уместным выглядит в ПТ смысловое развитие в случае с "*dead elegance*". «***Истлевшая*** *роскошь*» [10,258] достаточно точно передаёт сопутствующий символический атрибут.

О том, что главная героиня, равно как и немногие обитатели замка, до убийства тяготеет к «чужому», «мертвому» миру, свидетельствует зоологический код. Все они (и хозяйка, и дворецкий, и даже священник) сравниваются с "*bats and owls*"[7,181], традиционно считающимися представителями «мира мёртвых».

И, наконец, о «чужой» доминанте в портрете главной героини от завязки до кульминации ИТ говорят звуковой и акциональный коды. Девушка молчит на протяжении почти всей повести до тех пор, пока в развязке не называется её имя (ср.: молчание – признак «мёртвого», потустороннего существа). Она не вступает в диалоги, ни к кому не обращается. Нет в ИТ и её внутренней речи. В комнате, где она принимает гостей, царит такая тишина, что пришедшие "*were all startled to realize that it (*the room – И.Ш.) *was not empty*"[7,184]. Страх, кстати, вполне понятный, если вспомнить, что он – естественная человеческая реакция на встречу с опасным иномирием. Гости в ИТ боятся не комнаты и не тишины в ней, а того, что там присутствуют те, для кого тишина – норма. К сожалению очень яркий и безошибочный показатель символической ситуации в завязке остался не воспроизведен в ПТ: «*в первую минуту она* (комната – И.Ш.) *показалась им совершенно пустой*»[10,259]. Реакция вошедших вообще не упоминается, а антонимичность перевода снимает указатель неестественности, аномальности самой ситуации.

Леди Дарнуэй не просто хранит молчание почти до конца рассказа. Она ещё и неподвижна (ср.: обездвиженность как символическую смерть в фольклоре). К тому же, хозяйка дома, будучи пассивна, бездеятельна сама, ещё и совершенно не принимает участия ни в каких действиях, совершаемых другими героями. Она не присутствует даже на «совете», где решается её судьба ("*the lady was not included*"[7,194]). Появившись бледной тенью в завязке, она «исчезает» до того самого момента, когда будет названо её имя. А пока её как бы нет (ср.: невидимость «чужого» для «своего» и наоборот [12,165-168; 13,203-206]).

Как видим, символы сразу нескольких символических кодов свидетельствуют о том, что в начале рассказа героиня определённо находится на пути в «чужой» мир. Преобладающей оказывается «чужая» направляющая её фамильного имени.

Но нельзя не заметить и другого (и это тоже проистекает из амбивалентности имени рода). При доминировании «чужих» признаков в характерологическом контексте там, где речь идёт о главной героине, самые яркие и показательные черты её внешности связаны с противопоставлением разнополюсных атрибутов символических кодов. Девушке одновременно присущи и "*a pallor that was almost awful*" (о бледности, как о признаке потусторонности, и страхе, ею вызываемом, см. выше), и "*a beauty that was almost awfully alive*"[7,185]. ИТ не просто еще раз напоминает о возможном двойном толковании фамильного имени и, как результат, о двух возможных направлениях в развитии сюжета, но и позволяет предположить уже на ранних этапах формирования сюжета, что, несмотря на обилие «чужих» символических признаков, перспектива возвратиться назад, к «своему» миру, к «жизни» всё ещё не утрачена. Это явствует из того, каким образом создаётся символический оксюморон (а именно он присутствует в упомянутом выше примере) в ИТ. Для описания признаков «смерти» и «жизни» повторяется одна и та же синтаксическая конструкция *("N that was almost Adj")*. Кроме того, ключевой эмотивный атрибут, употреблённый для оценки психологического состояния человека при встрече с антинормой, с символической «смертью» ("*awful*"), становится сопровождающим атрибутом там, где речь идёт о «жизни» ("*awfully alive*"). Ещё один оксюморон подобного рода: "*the lady ... was certainly beautiful enough* ***to attract*** *him, but she evidently also* ***frightened*** *him*"[7,190].

Таким образом, заранее «программируется» ситуация возвращения к жизни из смерти и через смерть (из антимира через убийство). Для переводчика такие элементы текста представляются интересными и сложными как в лингвостилистическом плане, так и в плане воспроизведения символического значения ситуации. Преемственность атрибутов подлежит здесь обязательному воссозданию в ПТ, и автор перевода делает это вполне адекватно (лицо девушки *«поражало* ***ужасной*** *бледностью и* ***до ужаса*** *живою красотой»* [10,260]), за исключением одного нюанса. В ИТ символика акцентирует противопоставление «*awful – awfully alive*» как вариант оппозиции «жизнь/смерть». Отсюда явствует, что этот акцент должен быть сохранён и в ПТ. Но в русском повествовании обычно «смысловой центр высказывания тяготеет к концу предложения» [14,27], и, значит, ПТ смещает акцент на «бледность/красоту», а символически значимую дихотомию «жизнь/смерть» отчасти нивелирует.

Итак, подытожим информацию, которую интерпретатору и переводчику даёт анализ символики имени и сопутствующих ей символов в экспозиции, завязке и развитии сюжета ИТ в характерологическом контексте.

1. Фамильное имя героини предполагает возможность двух путей осуществления «именной программы»: уход в «чужой» мир либо возвращение в «свой» мир.
2. На начальном этапе в характерологическом контексте применительно к леди Дарнуэй объединены признаки нормы и антинормы с преобладанием последней, а сама героиня, как свидетельствуют символы и символические варианты сопутствующих кодов, находится на пути в антимир, поскольку:

   а) пространство, её окружающее, - это пространство «чужое», «зеркальное», «перевёрнутое»;

   б) цветовой и световой коды – в основном показатели символической «смерти» героини (чёрный цвет, темнота, «умирание» цвета и т.п.);

   в) для акционального кода характерна неподвижность, для звукового – молчание;

   г) героиня остаётся «невидимой» на всём протяжении развития сюжета, появляясь лишь в завязке;

   д) у героини нет личного имени.

Здесь нужно отметить, что все упомянутые выше символические характеристики, равно как и последующие в них перемены, напрямую связаны с тремя другими персонажами ИТ: двумя художниками и кузеном, претендующими на руку главной героини. Причём связаны и сюжетно, и композиционно. Вспомним, когда «появляется» и «исчезает» в рассказе наследница замка. В начале есть только один человек, мечтающий, женившись на леди Дарнуэй, стать владельцем поместья. Это Мартин

Вуд, преступник, олицетворение зла. И пока это так, леди в мизансценах присутствует, но среди её сюжетных и характерологических черт преобладают «чужие», те, которые указывают на путь в антимир.

С появлением двух других претендентов (Гарри Пейна и наследника из Австралии) ситуация перестаёт быть столь однозначной. Художник (Пейн) – представитель «своего» мира. Его цель – вернуть хозяйку Дарнуэя к свету и добру. Кузен же нарушает установившийся ход событий не только тем, что обручён с леди, но и тем, что с его появлением пошатнулось право хозяйки на владение замком: после замужества это право должно перейти к супругу. С точки зрения символики создается типичная ситуация «чужого» в «своём», когда противоборствующие стороны (добро и зло) должны довести конфликт до логического конца, до победы одного из начал. Неудивительно, что стоит этому конфликту оформиться полностью, как леди Дарнуэй «исчезает» из сюжета. Вновь же она появляется только после убийства, когда из трёх претендентов на её руку снова остается один, но теперь уже Гарри Пейн.

Соответственно, меняются и доминирующие полюса символических дихотомий, характеризующих героиню. Самая первая и самая значимая перемена состоит в том, что наконец-то названо личное имя – *Adelaide*, знаменуя два поворотных момента в сюжете. Первое: она становится единственной и полновластной хозяйкой дома. И второе: мир «добра» одерживает безусловную победу в конфликте «добра» и «зла». Само появление имени тому доказательство, ведь «*назвать* сущность – значит знать, что́ она такое» [15,221]. Наличие имени не просто возвращает героиню к миру нормы. Поскольку имя – это «некая матрица личности, уже предполагающая определённую взаимосвязь с окружающим миром» [16], то появившееся имя чертит его обладательнице путь в новом для неё мире – мире «добра».

Этимон имени *Adelaide* – древневерхненемецкое *Adalheidis,* состоящее из двух частей: *adal* и *heit* (что соответствует древнеанглийскому *hād* [17,291]). Значения частей имени складываются во вполне ясную «программу» дальнейшей жизни (ср.: «по имени и житие» [2,637]):

1. (*adal*=благородный) + (*hād*=сословие) = буквально «из благородного сословия» [17,291]. Героиня, благодаря имени, во-первых, включена в земную (т.е. «свою») сословную иерархию, а, во-вторых, в этой иерархии она занимает место наверху (ср.: в начале рассказа доминировали «чужие» признаки нижнего иномирия).
2. *Hād* – это не только «сословие», но и «семья», «племя» [14,542]. Героиня через имя, следовательно, получает покровительство рода, что, с точки зрения символики, важно чрезвычайно (см., напр., [18]), а сама становится олицетворением, земным воплощением всего рода Дарнуэев (ср.: она остаётся единственной прямой наследницей имени и фактически главой рода).
3. Древнеанглийское *hād* имеет ещё и значение «человек» [4, 542]. Имя, таким образом, закрепляет возврат героини к земному бытию, к «своему» миру.

Этот «возврат», помимо имени, подтверждается и другими символическими кодами. Заметим сразу, что изменения доминирующих полюсов дихотомий здесь происходят сразу же после «имянаречения». Девушка обретает речь (она вступает в диалог), зрение (она смотрит на собеседника и видит его), движение (она поднимается и идёт вслед за Пейном к свету) [7,204]. Все эти признаки – наглядное свидетельство перемены: аномалия исчезла, превратившись в свою противоположность. Аделаида теперь соответствует миру нормы.

Отдельно отметим изменения в световом коде, сопровождающие «возрождение» хозяйки замка. В начале повествования основной атрибут этого кода – "***dying*** *light*"[7,180], что полностью отвечает общей характеристике пространства и портрета героини, а также логично вписывается в атрибуты других символических кодов, указывающих на символическую «смерть» (см. выше). Но даже «умирающий свет» (атрибут, кстати, заменен в ПТ на «*темное, вечернее небо*»[10,256]) не падает на тогда ещё безымянную героиню. Напротив, она сидит вдалеке от единственного источника света – окна, окутанная тьмой (вспомним: её лицо "*stood out from the darkness of her dress and hair and background ... with a pallor*"[7,185]).

Контраст создаётся светом и цветом. Подобное распределение атрибутов светового и цветового кодов (бледный, т.е. белый = лицо *vs* тьма, т.е. чёрный = все остальные части тела и пространство вокруг) даёт немало для символической интерпретации ИТ. Известно, что «одна из закономерностей развития религиозно-мифологического мировоззрения состоит в его постепенной антропоморфизации» [19,78]. Следствием этого стало уподобление макрокосма (т.е. Вселенной, Космоса) микрокосму (т.е. человеческому телу). Если попробовать прочитать язык световых символов в портрете героини, то можно предположить, что эти символы рассказывают древнюю легенду о первотворении, только создаётся, рождается здесь не Вселенная, а её земной аналог – человек. Подобно тому, как из тьмы хаоса появляется свет, а затем сама Вселенная, из тьмы замка появляется, «рождается» для «своего» мира героиня. После обретения имени, Аделаида становится доступной для земного света. Свет выхватывает её из тьмы (аналогию последней с первородным Хаосом подтверждает и атрибут "*unfathomable*"[7,203]).

В ПТ такую аналогию провести гораздо труднее. Переводчик сужает значение атрибута, выбирая лексико-семантический вариант «***непроницаемая*** *тьма*» [10,274], тогда как настоящий Хаос именно "*unfathomable*", т.е. не только «непроницаемый», но и «бездонный, необъятный, таинственный» [11,1154].

Свет заключает Аделаиду в ореол ("*haloed with the low light*"[7,204]), создавая вокруг неё тем самым защитную оболочку, границу, через которую не может проникнуть темнота. Если раньше, в отсутствии света, девушка без имени вызывала страх, то теперь свет выводит её из подчинения антимиру и делает похожей на святую [ibid.]. Наконец, невозможность мира зла властвовать более над Аделаидой полностью утверждается впервые появившейся на её лице улыбкой: "*she suddenly smiled*"[7,206] (ср.: смех в магических ритуалах противодействовал смерти [20,10]).

Таким образом, для первой из двух носителей родового имени *Darnaway* предначертанным через имя становится путь преодоления тайны, путь от тьмы к свету, от смерти к жизни, от чужого к своему. В результате у героини появляется ещё одно, теперь уже личное, её собственное имя, которое дополняет имя родовое и определяет судьбу Аделаиды в том мире, в который она входит.

Не так обстоит дело со вторым персонажем, владельцем того же фамильного имени и тоже безымянным индивидуально в начале. В этом случае проблема выбора пути в свой или чужой мир отягощается ещё и проблемой устойчивости к влиянию последнего. Поясним сказанное. Дело в том, что кузен *Darnaway* приходит в родовое пространство семьи из пространства чужого. Но при этом, как ни парадоксально, он чужой как для Пейна (что, в принципе, вполне объяснимо: художник, как мы помним, - типичный представитель нормы, «своего»), так и для обитателей замка и пространства внутри замка («чужого» пространства). Причина – место, из которого он прибыл. Австралия символически воспринимается не просто как чужой мир, но и ещё как мир со стороны, обратной центральной границе Земли (экватораy), т.е. как антимир. В литературе подобная зеркальная структура символического пространства обыгрывалась не раз. Вспомним, например, падение и полёт Алисы сквозь кроличью нору, когда она ждёт встречи с жителями Австралии и Новой Зеландии. Люди там, по её мнению, ходят вниз головами.

У Честертона кузен из Австралии оказывается дважды отмечен «чужестью», и именно поэтому он более уязвим для антинормы пространства внутри замка. Он склонен поддаться антинорме, поскольку он сам – «чужой». Портретная символика утверждает это предельно ясно, начиная с появления кузена в родовом замке. Заметим сразу, что за появлением наблюдают Пейн и Вуд, которые представляют, соответственно, своё и чужое, добро и зло. Но и для одного, и для другого приход австралийца в замок выглядит аномально: они видят не самого пришедшего, а его перевёрнутое отражение в воде рва.

Ров в ИТ несёт двойную символическую нагрузку: границы между своим и чужим пространством по горизонтали и зеркала, очерчивающего границу между верхом и низом по вертикали и являющегося «источником или передатчиком сообщений» [21,562], т.е. информации о происходящем за стенами дома. Появление нового Дарнуэя – это, по сути, приход из «зазеркалья». Зеркало же (в т.ч. и водное) в мировой культуре, помимо прочего, выполняло функции «вестника» и «окна в иной мир» [21,562,564]. Наблюдатели видят, таким образом, «чужого». Зеркало подсказывает им это наверняка, т.к. зеркало «отражает не видимость, а сущность» предмета [21,563] (ср. святочное гадание с зеркалами). Кроме того, впервые представший перед художниками именно в зеркале, кузен Аделаиды прочно связывается с прошлым и будущим поместья (ср. «волшебное зеркало» в фольклоре; ср. также «ложное» сходство героя с портретом предка и кардинальные перемены, последовавшие за смертью Дарнуэя).

Пророческая функция ситуации первой встречи кузена Дарнуэя с обитателями дома, которую определяет символика зеркала, подкрепляется и сопутствующим ей предметным кодом. Рядом с ногами человека в воде-зеркале отражаются *"three thinner legs"*[7,189]. С точки зрения символики интересны ассоциации, возникающие у Пейна, когда он видит *"something ... that he did not understand"*. Непонимание – явный указатель на чужеродность увиденного. Поскольку Пейн принадлежит к своему, земному пространству, среднему ярусу символической вертикали, естественно, что чужими для него будут ярусы верхний и нижний. Отсюда и представление о стоящем рядом с незнакомцем предмете, как о *"monstrous three-legged spider or bird"*[ibid.]. *"Spider"* – существо нижнего мира, *"bird"* принадлежит миру верхнему. Однако оба они отмечены аномалией избытка: *"tree-legged"* (важно, что избыток связан с количеством именно ног – см. ниже) и *"monstrous"*. Оба атрибута свидетельствуют о «чужеярусном» топосе и поэтому об исходящей опасности.

Переводчик в случае с первой аномалией (*"tree-legged"*) прибегает к кальке и полностью воссоздаёт символику признака в ПТ (*«треногое»*). Во втором случае передать смысл ситуации оказалось сложнее. Напомним: прилагательное *"monstrous"* относится и к *"spider"* (обитателю нижней части мироздания) и к *"bird",* обитающей на верху мировой вертикали. В английском тексте объединение двух этих существ одним атрибутом выглядит не просто грамматически верным, но и символически оправданным. "*Monstrous"* в английский язык пришло через старофранцузский из латыни и означало в одинаковой степени и *"marvellous",* и *"prodigious"* [22,99]. Прилагательное не было однозначно ни позитивным, ни

негативным. Именно эта ядерная амбивалентность позволила ему быть символическим атрибутом сразу двух существ в анималистическом коде, являясь указателем «чужого» символического пространства. В ИТ, таким образом, нет точного маркера негативности предстоящего контакта, и не определено, представитель какого яруса мировой вертикали будет в этом контакте участвовать. Такая «размытость» ситуации вполне соответствует двойственности имени кузена (*Darnaway*), которому ещё предстоит сделать свой выбор (см.выше).

В ПТ сохранены обе составляющие символической ситуации. Выбирая между *«чудовищем»* и *«чудищем»* (аналоги английского *"monster"*), переводчик останавливает свой выбор на последнем. Русское *«чудище»* [10,263] точно так же амбивалентно: в волшебной сказке, например, оно бывает и дарителем, и антагонистом, и точно так же может обитать под землёй, в лесу и даже летать в небе (ср. параллель между чудищем и змеем [12,299сл.]). Ср. также ниже о вновьприбывшем Дарнуэе говорится: *"he seemed to match towards crime with the* ***monstrous*** *innocence of Œdipus"*[7,190]. Атрибут в ИТ повторен, но в ПТ на сей раз из двух вариантов выбран однозначно негативный: *«****чудовищное*** *неведение»* [10,264].

Не менее интересна с точки зрения символики и вторая ассоциация, возникающая у Пейна при появлении незнакомца у входа в дом Дарнуэев. Ассоциация, прямо связанная с архаичной предсказательной функцией зеркала. Тренога, отражённая в воде рва, представилась наблюдателю-художнику *"like that of the heathen oracles"* [7,189], *"the semblance of the tripod of a tragic pythoness"* [7,190]. Смысловое развитие (*"oracles"* → *"жертвенник"*) ситуацию кардинально не меняет, оставляя в ПТ связь зеркального отражения с предсказанием дальнейшей судьбы дома и его обитателей. Переводчик, однако, немного забегает вперёд, вводя в свой текст предмет, прогнозирующий (и даже требующий) принесения некоей жертвы, тогда как в ИТ ситуация в завязке не столь конкретна.

Вместе с тем, такая замена символов в ПТ вполне допустима, если вспомнить, что во всех символических кодах, характеризующих кузена Дарнуэя, отмечается доминирование «чужих», негативных полюсов. Например, целый ряд признаков антинормы можно увидеть в портретном коде. Вот лишь несколько, наиболее очевидных аномалий.

Голова человека, подобно сердцу, считалась вместилищем жизненной силы [6,247,248; 23,56,57] (ср. «живые» головы в фольклоре, а также распространённое у архаических народов представление о том, что лишая убитого врага головы, они тем самым препятствовали его «оживлению», а, унося голову с собою, беря её «в плен», они забирали силу и ум врага себе). Судьба героя Честертона, исходя из сказанного, предрешена уже с самого начала: у его отражения в воде-зеркале головы нет ("*the head being invisible"*[7,188]). Символически это значит, что молодой Дарнуэй изначально устремлён больше в антимир, к смерти, а не к жизни (напомним, что его родовое имя предполагает обе возможности). Для сравнения: в портрете героини, прошедшей путь от безымянности к имяобладанию, видимой на протяжении всего повествования остаётся как раз голова.

О чужой антинорме в портрете кузена говорит и то, что первыми Пейн и Вуд видят ноги прибывшего, затем слышат его шаги и только потом появляется он сам. Такая последовательность «проявления» портрета с точки зрения символики лишний раз убеждает в «чужести» обладателя данных символических атрибутов. Ноги направлены к земле и связаны с растительным миром. Это «сообщает им хтонический характер» [24,125], и, значит, персонаж, в символическом портретном коде которого доминирует данный атрибут (а в ИТ так и происходит), тяготеет именно к чужому, злому, вредоносному пространству. Усиливает эту направленность и хромота, к тому же – на левую ногу (ср. символически чужого определяют в том числе по принципу «избытка/недостатка»; ср. также негативную символику левого).

В ПТ в основном адекватно воспроизводятся указанные особенности портрета прибывшего Дарнуэя. Непереданными остаются некоторые нюансы. Во-первых, в ИТ акцент на «нижнем ярусе» микрокосма создаётся в том числе и многократным повтором существительного *"legs"* (*"the feet and legs of a figure"; "the two legs"; "the legs of the human figure"* и т.д. [7,189] – всё в пределах одного эпизода). Для символики портрета такой повтор значим уже потому, что подчёркивает избыток признака (см.выше) и, следовательно, должен быть максимально полно воссоздан в ПТ. Переводчик, однако, снимает некоторые повторы, например: *"three thinner legs"* → *«три длинные* ***линии****»*; *"legs of a ... camera"* → *«****штатив*** *фотоаппарата»* [7,189; 10,263]. Вместе с тем, ситуация в ПТ остаётся неискажённой, благодаря компенсации повтора: в тексте перевода дважды используется соответствие *«тре****ножж****ник»* для *"tripod"*.

Акцент на нижнем ярусе микрокосма предопределён и начальным вектором движения кузена в самом доме: войдя вовнутрь, т.е. переступив символическую границу, Дарнуэй *"* [was] *clattering* ***down the entrance steps****"* [7,190]".

Вспомним, что Пейн, теперь уже в доме, а не через окно наблюдающий за прибытием гостя, находится в *"central salon"*. Кузен, таким образом, с самого начала оказывается в наиболее сакральном сегменте пространства, а значит, все поступки, жесты, движения и т.п. здесь приобретают повышенную, в том

числе и прогностическую, значимость: центр, находящийся внизу, будет неизбежно притягивать «нового» Дарнуэя, создавая центростремительность сюжета.

В ПТ указанную направленность увидеть намного сложнее, т.к. из двух символических маркеров ситуации оставлен лишь один: *«незнакомец ... **спускался** по лестнице»* [10,264]. «Центральная» же комната *("central")* превратилась в *«большую гостиную»* (указание на непосредственную близость центра дома исчезает полностью).

Таким образом, в отличие от портрета Аделаиды, главным признаком которого является принцип «качелей», единства противоположностей и балансирования между ними, в портретной символике её кузена явно прослеживается доминирование чужого пространства, иномирия. Учитывая прогностичную функцию символов, в ИТ подобная доминанта позволяет предположить, что двойственность программы родового имени в этом случае будет снята в пользу антимира. Собственно, как раз поэтому вновь прибывший кузен так и не обретает личного имени. Вначале имени нет, поскольку наследник должен сделать выбор: куда ему идти – к свету, к жизни или во тьму, к смерти (выбор, подобный тому, что делает наследница). Потом имени нет, так как выбор сделан. Предпочтение отдано чужому мёртвому пространству. Символика всех кодов безошибочно чертит тот самый «путь вниз», за пределы «своего», жизнеспособного мира.

Так, терпит крах попытка кузена стать в новом для него пространстве «своим». Едва попав в дом, Дарнуэй постоянно чувствует свою «чужесть»: обитатели замка фактически противостоят пришельцу, заставляя последнего буквально «осязать» аномалию. И если вначале кузен оценивает живущих в доме по отдельности (леди его пугает, дворецкий сам пугается нового члена семьи, Пейн – единственный «живой» среди всех и т.д.), то затем всех присутствующих он начинает воспринимать *"collectively as a crowd"* [7,193].

Дарнуэй ощущает теперь уже противостояние не индивидуумов, но противодействие **всего** пространства дома. Отдельные лица сливаются в единое целое, порождая страх. Причём страх этот возникает из-за незнания причин происходящего (ср. в фольклоре «незнакомое» всегда опасно изначально). В данной ситуации единственно возможный путь для Дарнуэя – понять (читай: узнать), в чём дело. Именно поэтому он и обращается ко всем сразу *("on the whole company") "for help and for information"* [7,194]. Получи он информацию, т.е. знание, и исчезнет страх, а, значит, пространство дома примет его. Символическая ситуация кульминационна. Она очень важна для ИТ, потому что определяет, какую из двух возможностей, данных именем, выберет кузен: будет это путь к свету и жизни, или во тьму, к смерти.

Отсюда в переводе необходимо сохранить и «собирательность» адресатов («все обитатели замка как единое целое»), и просьбу об «информации». В ПТ первый из ключевых символических атрибутов значительно ослаблен. Дарнуэй просит совета *«сразу у всех»* [10,267], что совсем не обязательно свидетельствует о «множестве» в «едином» (в ИТ – *"collectively"*). Что же касается второго атрибута (*"information"*), то он пропущен вообще (*«обратиться за помощью»* [10,267]). В результате теряется весь символический смысл ситуации: просьба о знании и признании, которого Дарнуэй так и не получает.

Путь вниз теперь закреплён окончательно. Меняется и световой код. Свет в ИТ напрямую связан с пространственной принадлежностью персонажей. Достаточно вспомнить, как меняется световой код в портрете Аделаиды. Но если у наследницы изменения сопровождаются усилением света, то наследник постепенно погружается во мрак. В начале *"shades of that prison house"* лишают кузена его оптимизма и уверенности в том, что он понимает происходящее ("*there was little of his ... assurance left"*[7,192]). Первая победа тьмы над светом, которую нельзя недооценивать: теряя уверенность, Дарнуэй теряет сопротивляемость злу. В ПТ этого нет. Здесь Дарнуэй лишился своей «*жизнерадостности*» [10,266]. Вместе с тем, замена в целом не искажает символики ИТ кардинально: перестав радоваться жизни, кузен воздвигает границу между «своим» (живым) и «чужим» (мёртвым) пространством, оставаясь на второй половине.

По мере развития сюжета сгущается мрак. И теперь уже *"the **shadows** of that place ... had ... changed him"* [7,194]. В ПТ «*тени*» в первом и во втором случае «снимают» световую разницу, ослабляют динамическую взаимосвязь всех символических кодов.

Кстати, значимость света для возвращения героя к жизни и предотвращения беды чувствует и один из героев рассказа – отец Браун. Он вообще занимает особое место среди всех персонажей (ср.: священник, посредник). Что же касается света, то если для обитателей замка отсутствие света – норма, то отец Браун явно этой норме противостоит. Он сам заявляет, что он *"**uncommonly** keen on daylight"*[7,197], отделяя себя от "деперсонализированного" общества живущих в доме. В ПТ (*«у меня пристрастие к дневному свету»* [269]) пропуск *"uncommonly"* не позволяет провести сюжетно и символически значимую черту между священником и остальными героями. В дальнейшем этот пропуск не позволит также понять, почему именно отец Браун разгадывает загадку преступления.

Будучи поборником света (причём в случае с отцом Брауном можно говорить о свете во многих его смыслах), священник пытается спасти наследника, вернув его из тьмы к солнцу. Но тщетно. Для кузена оборудуют фотостудию из двух комнат. Одна из них полна света, другая – темная, для проявки пластинок. Но именно здесь Дарнуэй проводит бóльшую часть времени, предпочитая полумрак и искусственный свет свету дневному.

И, наконец, последним шагом к катастрофе становится решение наследника сфотографировать портрет предка, навлекшего на род Дарнуэев проклятие. Для этого портрет выносится на свет, поднимается наверх (до того он находился внизу в тёмной библиотеке). Кузен провоцирует ситуацию «чужого в своём», выходов из которой всего два: «своё», оказавшись сильнее, побеждает «чужое», возвращая его тьме, и наоборот. Дарнуэй сознательно сталкивает "*the daylight of photography face to face with the dark masterpiece of painting"*[7,198], надеясь на победу света. В ПТ символическая оппозиция «свет/тьма» не передана. *"Daylight"* в нём становится профанной *«трезвой реальностью»*[10,271].

Дарнуэй у Честертона делает всё, чтобы вызвать «взрыв» символического пространства. Он постоянно нарушает равновесие оппозиций, в том числе оппозиции «свет/тьма», заставляя полюса противодействовать. Именно поэтому он направляет на портрет свет (*"he had set it up in the wide white daylight on a sort of easel"*[7,198]), вызывая тем самым «ответ» чужого мира. Переводчик пропускает "*the wide white daylight"*, сокращая фразу до *«установил его на мольберте»* [10,270]. С учётом предыдущей трансформации ПТ значительно упрощает символический сюжет.

Поединок света и тьмы, «своего» и «чужого», жизни и смерти в эпизоде с фотографированием портрета достигает своего пика. Победа зла, однако, предрешена, во-первых, изначальной восприимчивостью наследника к влиянию «чужого» пространства, во-вторых, изменениями, которые произошли с ним за время пребывания в родовом замке. Дарнуэй так и не обретает своего собственного имени. Он уходит в «чужой» мир, где безымянность – норма, реализуя одну из предоставленных его родовым именем возможностей. Развязка (смерть) логична. Композиционно сюжет замыкается в кольцо. В начале символика прогнозирует жертву, в конце жертва принесена: Дарнуэй погибает.

И снова портретный код смещается на нижний ярус микрокосма. Тело убитого – бесформенная груда, и лишь три ноги штатива и ноги погибшего чётко выделяются на полу. Они образуют крест, напоминая, что жертва принесена ради оставшихся в живых. Но свидетелям кажется, что перед ними *"huge and horrible spider",* схвативший человека [7,200]. Кольцо композиции замыкается и здесь. Но если в начале, при первом появлении Дарнуэя, ситуация выбора была ещё не разрешена и поэтому треногу можно было принять и за птицу, и за паука (см.выше), то в конце всё предельно ясно: сравнение с обитателем нижнего мира ставит точку в поисках пути вторым из безымянных героев.

Дарнуэй не только не обретает личного имени, но и теряет в итоге имя родовое, становясь для остальных *"the Australian" – «австралийцем»* [7,210; 10,281].

Как видим, анализ символики антропонимов позволяет по иному взглянуть на художественный текст, демонстрируя глубинную связь между «именной» заданностью и сюжетом, между символикой имён и другими символическими кодами оригинала, раскрывая «тайные» механизмы создания сюжета. Однако возникает вопрос, который не может не задать себе переводчик: а что же происходит с символикой имени в процессе перевода и сохраняется ли возможность подобного толкования в ПТ? Вопрос, действительно, не праздный. Ведь имена героев детектива, равно как и любые имена-поэтонимы, не являющиеся говорящими (в последних переводится, по крайней мере, значимая основа), как правило, транскрибируются, и, значит, их символическое толкование для читателя ПТ остается не просто «затуманенным», но скрытым «густым облаком» той самой транскрипции. Значит, тупик? Ничего сделать нельзя? Думается, всё же, что ситуация не столь пессимистична. Принимая за основу тезис о возможности перевода в принципе (тезис о переводимости), выход может быть найден. Возможно, он в т.н. «комбинированной реноминации» (термин, употреблённый Р.П.Зоривчак касательно перевода реалий): имя транскрибируется, как и дóлжно, но в ПТ даются комментарии либо в сносках, либо в приложениях, либо в предисловиях и послесловиях. Комментарии, связанные с символикой имён (равно как и с символикой ИТ в целом), безусловно, сделают чтение ещё более захватывающим, а перевод ещё немного приблизится к «идеалу адекватности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2-х т. –М., 1994. – Т.1. – С.298-319.
2. Флоренский П.А. Имена //Флоренский П.А. Имена: Сочинения. – М., 1998. – С.449-662.
3. Комиссаров В.Н. Теория перевода.- М., 1990.
4. Рыбакин А.И. Словарь английских фамилий. – М., 1986.

5. Шама И.Н. Через символы культуры к пониманию образов художественного текста // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КДЛУ [ЛІНГВАПАКС-VIII]. Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. – Серія "Філологія. Педагогіка. Психологія. – Випуск 3 А. – К.,2000. – С.364-370.

6. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.,1998.

7. Chesterton G.K. The Doom of the Darnaways // Chesterton G.K. Selected Stories. – M.,1971. – P.179-211.

8. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.,1994.

9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем /Сост.В.Андреева и др. – М.,1999.

10. Честертон Г.К. Злой рок семьи Дарнуэй // Честертон Г.К. Рассказы. – М.,1980.

11. Longman Dictionary of Contemporary English. - M., 1992.

12. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В.Я. Труды. – Т.2. – М.,1998. – С.112-436.

13. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб,1993.

14. Комиссаров В.Н., Рецкер Я.И., Тархов В. И. Пособие по переводу с английского языка на русский: В 2-х ч. – М.,1965. – Часть 2.

15. Лосев А.Ф. Миф – развёрнутое магическое имя// Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.,1994. – С.217-233.

16. Зима Д. и Н. Тайна вашего имени. - http://www.mtu-net.ru/zima/Taina/Name.htm

17. Рыбакин А.И. Словарь английских личных имён. – М.,1973.

18. Шама И.Н. Характерологический контекст и развязка художественного текста: символическая взаимосвязь //Вісник Запорізького державного університету. – Філологічні науки. – №1. – Запоріжжя,1999. – С.166-169.

19. Евсюков В.В. Мифы о вселенной. – Новосибирск, 1988.

20. Байбурин А.К. Ритуал: своё и чужое// Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л.,1990. – С.3-17.

21. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.,1998. – С.559-577.

22. Hoad T.F. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. – OUP, 1996.

23. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.,1995.

24. Чеснов Я.В. Шаг Майтрейи: некоторые аспекты изучения кинесики //Этнографическое изучение знаковых культур. – Л.,1989. – С.122-138.