



# **ТЕКСТ ЯЗЫК ЧЕЛОВЕК**

**Сборник научных трудов  
VII Международной  
научной конференции,  
посвящённой 1150-ой годовщине  
создания славянской письменности**

**В двух частях  
Часть 2**

Нами было проанализировано 4 коммерческие организации, имеющие в качестве названия одним «Фобос». И если ООО «ФобосИнтергаз» (г. Минск) и ОДО «Белфобос-М» (г. Минск), занимающиеся строительством систем газоснабжения и металлургией (металлообработкой), названы так по вполне естественным причинам, ибо занятия эти опасны для жизни, то позиция УПЧП «Фобос» (г. Брест), специализирующегося на международных перевозках, и ЧУП «Фобос» (г. Крупки), занимающегося оптовой торговлей продуктов питания и бакалеи, нам не совсем понятна. Чего должен бояться потребитель: экспортированного товара? продуктов питания? На наш взгляд, данные они не имеют ничего общего с услугами предприятий. Если не сказать большего – они употреблены бессмысленно и неуместно.

**Дионис** (др.-гр. Διόνυσος) – бог вина и веселья, покровитель виноделия. Такое оним вполне закономерен для вино-водочного магазина. Такой магазин мы обнаружили в г. Мозыре. ЧУП «Дионис» занимается торговлей спиртных напитков, что вполне логично, судя по названию предприятия. Также в этом городе существует еще один вино-водочный магазин «Бахус». Бахус – также бог вина и виноделия, но только в римской мифологии.

**Аполлон** (др.-гр. Ἀπόλλων) – бог солнца, бог-воитель, бог муз, бог-врачеватель. И тогда становится вполне закономерным выбор данного онима для организации, занимающейся стоматологическим лечением. ООО «Аполлония» (г. Минск) ответственно и логично подошло к выбору своего предприятия, назвав его в честь бога Аполлона.

**Титаны** (др.-гр. Τιτῆνες) – в древнегреческой мифологии боги второго поколения, дети Урана (неба) и Геи (земли). Их шесть братьев и шесть сестёр-титанид, всту-

пивших в брак между собой и породивших новое поколение богов: Прометея, Гелиоса, муз, Лето и других. Титаном также называют легкий, но прочный металл из периодической системы Менделеева.

Но автор названия мега-клуба руководствовался все же, как нам кажется, могуществом, мощью титанов древнегреческой мифологии, олицетворяя их с титаном-зданием, титаном-клубом. Поэтому предприятие и названо именно «Титаном».

Таким образом, можно сделать вывод, что теонимы, являясь названиями тех или иных предприятий, выбраны как обоснованно, так и необоснованно. Ведь название организации – это ее лицо, ее визитная карточка. И, понятное дело, выбирая в качестве названия теоним греческого божества, фирма определенным образом себя позиционирует. И если организация выбрала в качестве названия теоним «Афродита», значит это предприятие, по определению, должно предоставлять услуги, делающие клиентов данного заведения красивыми и привлекательными, ведь Афродита – богиня любви и красоты. О чем же тогда говорит, скажем, название ОАО «Фобос», занимающегося оптовой торговлей продуктов питания? Судя по всему, только о том, что данный оним не отражает рода деятельности самого предприятия. В таком магазине вряд ли захотелось бы что-либо купить.

Таким образом, проанализировав подход к выбору теонимов коммерческих предприятий, мы сделали вывод, что названия в основном соответствуют услугам предприятия, но есть и отклонения. Соответственно, предприниматели должны более строго подходить к выбору названия своего предприятия. И возможно, именно это повлияет на успешность их бизнеса – как говорится, как вы яхту назовете, так она и поплывет.

#### Литература

1. Белорусский бизнес [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bizby.ru/minsk-apteka-57.html>.
2. Журавель, Владимир. Нейминг. Практика и теория / Владимир Журавель. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://enc.by/uslugi/branding/neyminng>.
3. Кун, Н. Легенды и мифы Древней Греции / Н. Кун. – М.: Кристалл, 2000 – 464 с.
4. Шур, В. В. Уласнае імя ў часе і прасторы / В. В. Шур. – Мазыр: Сойдэйствіе, 2009. – С. 4

УДК 82.09: 82-1

Т. И. Тверитинова (Киев, Украина)

### ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА БЮРГЕРОВСКОЙ «ЛЕНОРЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. ЖУКОВСКОГО И В. ИРВИНГА

В статье рассматривается трансформация сюжета бюргеровской «Леноры» – свидание с мертвым женихом – в балладах В. А. Жуковского («Людмила», «Светлана») и в новелле В. Ирвинга «Жених-призрак». Исследуется специфика жанра баллады (мифопоэтика, хронотоп, функциональная роль диалога) и особенности американской романтической новеллы, позволяющие превратить «страшную» западноевропейскую балладу в веселую пародию.

Сюжет бюргеровской «Леноры» – свидание с мертвым женихом – является одним из старинных сюжетов в западноевропейском фольклоре, корни которого уходят в глубину веков. Как известно, немецкая версия его была использована Г. А. Бюргером в балладе «Ленора» (1773 г.). Отталкиваясь от народной песни, которую «пели в старину за прялкой», поэт несколько «осовременивает» сюжет, введя упоминание о Пражской битве (6 мая 1757 года), на которую ушел и не вернулся жених Леноры. В отчаянии, вопреки мудрости матери, призывающей к покорности и смирению, девушка проклинает «святую власть Создателя вселенной». Ее нежелание жить без милого и

отказ от рая были услышаны: ночью за ней прискакал мертвый жених и увез с собой в могилу. Максимально приблизившись к стихии народного творчества, поэт сумел передать его образную выразительность и мрачную патетику, столь характерные для немецкого фольклора. Увлечение Г. А. Бюргера народной поэзией, образами средневековья, фантастическим и таинственным, наконец, обращение его к жанру баллады – все это не могло не привлечь к нему внимания романтиков, рассматривающих его не только как создателя немецкой литературной баллады, но и как одного из своих непосредственных предшественников.

Благодаря широкому распространению сюжетной схемы «Леноры» в фольклоре разных европейских народов баллада Г. А. Бюргера начала легко «сусваиваться» литературной традицией разных стран. Из поэтов, обращающихся к сюжету о свидании с мертвым женихом/ невестой в своем балладном творчестве следует назвать И. В. Гете («Коринфская невеста»), В. Скотта («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»), П. А. Катенина («Наташа», «Ольга»). Но,

пожалуй, особое место среди них занимает В. А. Жуковский, в творчестве которого можно выделить целый ряд подобных произведений: «Людмила», «Светлана», «Замок Смальгольд», «Доника», «Алонзо», «Ленора». Только к сюжету бюргеровской «Леноры» он обращался трижды: дважды, создав на материале немецкого оригинала русскую балладу («Людмила», «Светлана») и в третий раз, чтобы прекратить споры о погрешностях перевода, опубликовал один из точных русскоязычных переводов бюргеровского текста («Ленора», 1831 г.). «Гений перевода» Жуковский, по словам А. С. Пушкина, не только открыл для русского читателя современную европейскую поэзию, но и утвердил жанр баллады в русской литературе.

Жанр баллады как нельзя лучше способствовал интерпретации подобного сюжета. Как известно, своей фантастичностью баллада восходит к христианской мифологии, строящейся на абсолютной раздвоенности природы и духа и вытекающем отсюда понятии чуда, которым персонаж «ахвачен», но не удивлен, ибо его мироощущение настроено на ожидание чуда. В балладе – небольшом по объему произведении – из-за отсутствия возможности развернуть сюжет определенное равновесие в тексте достигается за счет лиризма и драматизма, элементы которого влияют на характер концовки произведения. Именно здесь чаще всего появляются неожиданные поэтические вымыслы, фантастические эффекты и т. п. Взаимосвязь эпических, лирических и драматических элементов, поэтика фантастического и ужасного, атмосфера тайны – все это основные слагаемые художественного мира баллады.

Первой попыткой создания русской баллады в творчестве Жуковского стала «Людмила» (1808), связавшая русскую поэзию с общеевропейским литературным процессом. Жуковский представляет нам не просто перевод бюргеровской «Леноры», он русифицирует героиню (имя Людмила – исконно славянское), исторический фон (события переносятся в Россию XVI века, период ливонских войн), язык произведения насыщен русской разговорной лексикой. По сравнению с оригиналом в «Людмиле» был переработан финал: если у Бюргера нет изображения смерти Леноры, об этом только упоминается, то у Жуковского баллада заканчивается смертью героини.

Балладный хронотоп «Людмилы» соответствует жанровому стереотипу. От наступления ночи («*Чу! полночный час звучит*») и до крика первого петуха («*Конь мой, конь, кричит петух*») – такова временная амплитуда действия в балладе, определяющая время активности инфернальных сил, перед которыми человек беспомощен и беззащитен. Людмила, бесстрашно доверившись жениху, мчится с ним на коне. А, как известно, одним из основных качеств коня – распространенного персонажа индоиранских и индоевропейских мифов – является функция осуществления связи между тремя космическими зонами. При этом конь как зооморфный эквивалент универсального образа мирового дерева выступает параллельным участником путешествия героя в загробный мир. Всадник-мертвец с живой невестой скачет через темный лес, что также выступает в мифологии как зона перехода в потусторонний мир. Создавая картину трагической обреченности человека, автор постоянно использует эпитеты, анафоры, повторы, многоточия, ассонансы, замедляющие ритм и придающие звучанию стиха плавность и размеренность.

Неотъемлемой частью баллады «Людмила», как и бюргеровской «Леноры», является диалог. Функциональная роль его между персонажами, по мнению Д. М. Магомедовой, остается в литературоведении не до конца выясненной. «Очевидно, – считает исследовательница, – что диалог в балладе служит основной формой контакта между мирами» и именно он чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала встречи представителей «того» и

«этого» миров «до ее катастрофического завершения» [8, 42]. При этом реплики героев строятся по кумулятивному вопросно-ответному принципу, где каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной правды. Так, в балладе Жуковского три пары реплик Людмилы и ее жениха оказываются тремя этапами приближения к смерти героини: отвечая на вопрос Людмилы о своем новом доме, любимый явно намекает на кладбище («*Тесный дом*» «*Хладен, тих, уединенный, / Свежим дерном покровенный; / Саван, крест и шесть досок*» – 3, 127), однако это не мешает ей бесстрашно сесть к нему на коня и отправиться в путь. Во второй и в третий раз реплики повторяются («*Светит месяц, дол сребрится; / Мертвый с девицею мчится; / Путь их к келье гробовой. / Страшно ль, девица, со мной? – Что до мертвых, что до гроба? / Мертвых дом земли утроба*» – 3, 127). Между этими репликами усиливается зловещий фон их ночного путешествия: «*Чу! В лесу потрясся лист. / Чу! В глуши раздался свист. / Черный ворон встрепенулся; / Вздрогнул конь и отшатнулся*» [3, 127], «*шорох тихих теней*», «*страх оставя гробовой*» [3, 127], несущая за ними, пока они не достигают кладбища и Людмила воочию не убеждается, что новый дом – это гроб, а жених – мертвец.

По мнению Д. М. Магомедовой, строение балладного диалога более всего напоминает некоторые признаки ритуального, описанного в работах В. Н. Топорова: «построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; ...описание последовательной организации пространства в направлении извне внутрь; ...последовательное нисхождение – «оплотнение» от космического и божественного к «историческому» и человеческому» [9, 10]. Иными словами, ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром. «Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную, обратную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где погибает герой» [8, 44].

В балладе «Людмила» реалистический план произведения (возвращение армии домой после войны, тоска Людмилы по убитому жениху) накладывается на фантастически-мифологический (ночная поездка с мертвым женихом). Присутствует и морально-философский аспект в структуре баллады: столкновение природных и духовных начал (жизни и смерти, отчаяния и надежды, обыденного и интуитивного). Из трех персонажей баллады – матери, Людмилы и мертвого жениха – Людмила оказывается в центре целого ряда конфликтов. Первый – конфликт матери и дочери – конфликт двух различных мировосприятий: реалистического, рационального и интуитивного, готового перешагнуть рубеж двух миров и отказаться от рая. Второй – конфликт Людмилы и мертвого жениха, исполняющего волю мистических сил. И третий – конфликт в душе самой героини, потому что ее одновременно привлекает и ужасает таинственная сила природы. Людмила утрачивает гармонию отношений с миром, с природой, с самой собой. Она отчаялась, и на авторский призыв «*Верь тому, что сердце скажет*» признается: «*Сердце верить отказалось*» [3, 124]. Отсюда – трагический финал произведения.

Сгладив в своем переводе простонародную грубость немецкого подлинника, отказавшись от ряда сцен, «несообразных с верованиями нашего народа», Жуковский произвел огромное впечатление на своих современников, перед которыми открылся совершенно новый мир чувств и образов. «Тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии – и общество не ошиблось», – констатировал В. Г. Белинс-

кий [1, 94]. Между тем баллада Жуковского оказалась в центре внимания критики, в частности обсуждалась проблема народности. Так, П. А. Катенин и А. С. Грибоедов упрекали поэта в существенном «олигатуривании» текста оригинала и искажении представления о народной балладе. Poleмика усилилась в 1816 году, когда Катенин опубликовал свой вариант перевода «Леноры» – «Ольга», в котором простонародность была не только сохранена, но и усилена, что сближало ее с текстом оригинала. Однако у Жуковского было свое представление о народности, которое вполне согласовывалось с эгегическим настроем его поэзии, что будет выявлено уже в его следующей русской балладе.

Еще при работе над «Людмилой» он обнаружил нетронутые целые пласты русской народной фантастики, назвав их «национальной поэзией, которая... пропадает, потому что никто не обращает на нее внимание» [5, 89]. Именно эти источники были использованы поэтом в работе над балладой «Светлана» (1808-1812). Сюжета о встрече с мертвым женихом в русском фольклоре еще не существовало, зато Жуковский там обнаружил множество преданий и легенд, имеющих немало общего с ним, натолкнувшись, в частности, на материал русской обрядовой поэзии и различные типы святочных гаданий, во время которых, по народным поверьям, невесте являлся жених. Поэтому, положив в основу новой баллады сюжетную схему «Леноры», Жуковский, пользуясь широким кругом устных и письменных фольклорных источников, значительно изменил свой текст, максимально приблизив его к русскому фольклору.

Баллада «Светлана» начинается с чисто русского колорита: описание девичьих гаданий, приметы, поверья, традиции. Время действия – «крестьянский вечерок», завершающий святочный период. Светлана, как и Людмила, тоскует о своем женихе, о котором уже год как нет никаких вестей, но при этом она остается кроткой и терпеливой: «Утоли печаль мою, / Ангел-утешитель» [4, 134]. Гадание у зеркала, к которому обращается Светлана, по народному поверью считается одним из «страшных» гаданий, предполагающих контакт с потусторонними силами. Именно из другого мира и является жених, временной контакт с которым также четко обозначен: от полуночи до петушиного крика. Он везет ее в церковь венчаться, однако описание их пути насыщено элементами зловещей фантастики: пустыньность пространства, метель, воронье карканье, одинокий храм, в котором «яркий свет паникадил / Тускнет в фимиаме, / На середине черный гроб; / И гласит протяжно поп: / «Буди взят могилы!» [4, 136]. «Мир нечистой силы, – замечает Ю. М. Лотман, – мир, по отношению к обыденному, перевернутый, а поскольку свадебный обряд во многом копирует в зеркально перевернутом виде обряд похоронный, то в колдовском гадании жених часто оказывается подмененным мертвецом или чертом» [7, 267].

Однако столь привычного для баллады диалога, который приближает героиню к катастрофе, здесь мы не находим. Жених молчит, «бледен и унылый», а Светлана, подчеркивает Жуковский, робка, «вся дрожит от страха» [4, 136]. В отличие от Людмилы она подчиняется Божьей воле, что помогает ей в страшной ситуации: «Виден ей в избушке свет: / Вот перекрестилась; / В Дверь с молитвою стучит...»; «Пред иконой пала в прах, / Спасу помолитась; / И с крестом своим в руке, / Под святыми в уголке / Робко притаилась» [4, 137]. И ее услышали, но как разительно отличается дальнейшая судьба Светланы от Людмилиной! «Даже имя ее – Светлана – замечает Ю. А. Филонова, – образовано от слова «свет», «светлый», и связано с выражением «Божий свет», который проник в ее душу» [10, 44]. «Белоснежный голубок», символ Святого Духа, защищает ее от мертвеца и возможной катастрофы. Все страшное, что происходит со Светланой, – темный

лес, одинокая изба, гроб на столе и жених в гробу – все оказалось лишь страшным сном, за которым следует пробуждение при сиянии дня. Святочная фантастика сна оказывается несущественной перед верой в Провидение, снимаемая таким образом его «вещую», предсказывающую функцию.

Следует заметить, что при всех признаках балладного сюжета (наличие «этого» и потустороннего мира, из которого является мертвый жених; переход границы миров, который он совершает, благодаря гаданию у зеркала; полночное путешествие), финал «Светланы» оказывается противоположным балладному: героиня не погибает, а просыпается, и вторая встреча с женихом оказывается реальной и счастливой. «Светлана» Жуковского продемонстрировала возможность расширения границ балладного жанра, а настроенность на неожиданную (благополучную) развязку после столкновения человека с потусторонними силами дала толчок развитию иного жанра – романтической новеллы.

С трансформацией жанра бюргеровской «Леноры» мы встречаемся в творчестве американского романтика В. Ирвинга. В его новелле «Жених-призрак» (1819) можно выделить все составляющие компоненты романтической баллады: атмосфера таинственности, балладный хронотоп, соединение эпических, лирических и драматических элементов. Узнаваем и сюжет произведения: погибший жених, верный своему слову, является на свадебный пир, а затем, через неделю, увозит с собой и тоскующую невесту. События происходят в «дикой и романтической области» средневековой Германии, в уединенном замке барона фон Ландсхорта. Расширенная экспозиция – излюбленная авторская манера – позволяет нам погрузиться в атмосферу повседневной жизни замка, обитатели которого были пристрастны к «бесконечным легендам и сагам, которыми в Германии славится любая гора и долина» [6, 322]. Действие начинается с появлением жениха, что сразу настраивает на таинственность и загадочность. Во-первых, жених никто не знает в лицо (о браке давным-давно договорились родители с целью объединения двух родов), во-вторых, он один без свиты прибывает ночью. На запоздалом пиру он ведет себя странно и загадочно, что не могло не повлиять на застойную атмосферу, и от шуток и веселья переходят к страшным историям. Именно после повести, рассказанной в самую полночь «о всаднике-призраке, похитившем прекрасную Ленору» [6, 330], жених, встал и попросился с гостями, объяснив барону наедине «глухим, мертвенным голосом» с «замогильным оттенком», что его «обязательства совершенно иного рода»: он мертвец, которого ждет могила. Вскочив на незвучного спутника в таких случаях – вороного коня, жених-мертвец «вихрем пронесся по подъемному мосту, и топот конских копыт затих в завываниях порывов ночного ветра» [6, 331]. Он появляется в следующую полночь под окном красавицы-невесты, которая, подобно героиням Бюргера и Жуковского, готова к контакту с ночным гостем, даже зная наверняка, что он мертвец. В конце концов она исчезает, и вывод, подсказанный историей с Ленорой, однозначен: ее увез мертвый жених.

Так бы закончилась баллада, но в новелле Ирвинга этот сюжет получает откровенно пародийное звучание и заканчивается неожиданным поворотом. Призрак оказывается живым молодым человеком, не менее доблестным рыцарем, который сумел завоевать и увести невесту. Таким образом, жанр новеллы совершенно меняет мистический настрой балладного сюжета. Для многих романтиков бюргеровский сюжет был лишь основанием для утверждения мысли о том, что судьбу человека вершат силы, над которыми он не властен. У Ирвинга же все решает именно способность героя даже в самых неблагоприятных обстоя-

тельства добиваться своей цели, проявив изобретательность и руководствуясь здравым смыслом. Как считает М.Н. Боброва, «вся трагикомическая ситуация в новелле сродни любой американской юмореске народного происхождения, описывающей излюбленную в США «practical joke» (проделку)» [2, 41]. В результате типичнейший романтический сюжет преобразуется в новеллу, полную

комизма, озорства и ощущения полноты жизни.

Как видим, новелла Ирвинга «Жених-призрак» свидетельствует о чисто американском подходе к знаменитому бюргеровскому сюжету в отличие от европейских поэтов: трагизм превращается в фарс, а мистика снимается вполне реальным объяснением.

#### Литература

1. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина / Вступит. статья и примеч. К. Тюнькина / В. Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1985. – 560 с.
2. Боброва, М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. – М.: Высшая школа, 1972. – 286 с.
3. Жуковский, В. А. Людмила // Жуковский В. А. Избранное / Сост., вступ. ст. и прим. И. М. Семенко / В. А. Жуковский. – М.: Правда, 1986. – С. 123-129.
4. Жуковский, В. А. Светлана // Жуковский В. А. Избранное. Сост., вступ. ст. и прим. И. М. Семенко / В. А. Жуковский. – М.: Правда, 1986. – С. 133-140.
5. Жуковский, В. А. Письмо М. А. Протасовой / В. А. Жуковский // Уткинский сборник. – М., 1904. – С. 89-92.
6. Ирвинг, В. Жених-призрак // Ирвинг В. Альгамбра; Новеллы / Вступ. статья В. Бернацкой / В. Ирвинг. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 319-336.
7. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л.: «Просвещение», 1983. – 416 с.
8. Магомедова, Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю. В. Манна. Сб. статей / Д. М. Магомедова. – М.: Изд. центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – С. 39-45.
9. Топоров, В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / В. Н. Топоров. – М., 1988. – С. 7-60.
10. Филонова, Ю. А. Изучение жанра баллады // Литература в школе / Ю. А. Филонова. – 2010. – № 7. – С. 41-44.

УДК 81'25

Н. Н. Федорова (Мозырь, Беларусь)

### РУССКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ РЕАЛИИ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Статья посвящена способам передачи некоторых реалий, свойственных русской культуре, возможности сохранения национального колорита в переводе.

Межкультурная коммуникация, формирование социокультурной компетенции является одной из важнейших задач современного этапа развития лингвистики в целом, лингвокультурологии, методики преподавания иностранных языков, переводоведения. Социокультурные сведения, характерные для определенной нации и отраженные в национальном языке составляют основу фоновой информации, которая включает не только специфику государственного устройства, исторического развития, но и предметы материальной культуры, фольклорные понятия и т. д. [1, 82]. Лексика, служащая для выражения таких понятий, как правило, представляет значительную трудность для переводоведения, поскольку является безэквивалентной.

Безэквивалентная лексика связана с лакунами, т. е. отсутствием в одном языке наименования того или иного понятия, имеющегося в другом. Вопрос о подаче и осмыслении реалий в тексте важен для переводчика, так как сохранение их в переводе в значительной мере обусловлено, с одной стороны, местом в подлиннике и, соответственно, осмыслением автором, а с другой, – средствами, которые можно привлечь для сохранения реалии на ее месте и в переводе [4, 95-97].

Как известно, отличительными чертами реалии являются характер ее содержания, т. е. связь с определенной страной, социальной общностью, и принадлежность к определенному периоду времени. Эти признаки положены в основу классификации реалий на предметные, временные и местные [1, 47-90].

К первой группе относятся географические, этнографические и общественно-политические реалии. Географические реалии включают названия объектов физической географии (степь, пассат); названия объектов, связанных с деятельностью человека (ранчо, хутор); названия

эндемиков (секвойя, игуана). Этнографические реалии (понятия, принадлежащие быту и культуре народа) объединяют бытовые (кафтан, рикша), трудовые (ялик, ковбой, ударник), культурные (скоморох, балалайка), этнические (казак, янки), меры и деньги (фунт, сажень). Общественно-политические реалии связаны с административно-территориальным устройством (губерния, штат), наименованием органов власти (вече, кнессет), наименованием организаций, званий, титулов, сословий и т. д.

Временное деление реалий указывает на современные реалии, употребляющиеся некоторым языковым сообществом на современном этапе, а также исторические реалии, обозначающие понятия, характерные для определенного исторического периода либо для прошлого социальной группы.

Местное деление реалий предполагает их подразделение на национальные, локальные и микролокальные внутри одного национального языка. Внешние и внутренние реалии выделяются с позиции двух языков, когда внешние рассматриваются как чуждые для обоих языков в сравнении с неким третьим языком, а внутренние включают лакуны с точки зрения двух сопоставляемых языков.

Традиционно считается, что реалии как предметы материальной и духовной культуры отражают образ жизни и образ мышления конкретного общества и не имеют аналогов в другой культуре. Если в оригинале они являются незаметными, то в тексте перевода всегда контрастируют с контекстом, будучи ярким выразителем национального своеобразия другой культуры, что существенно увеличивает их стилистическую нагрузку. Поэтому перевод реалий на другой язык становится сложной задачей, которая включает передачу понятийного содержания этих лексических единиц и выравнивания их функционально-стилистических характеристик для достижения равноценного воздействия того и другого текста на читателя [3, 13].

Общезвестно, что для передачи реалий, переводчи-