

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Соколова, Виктория Владимировна

**Когнитивный аспект представления символа в
параллельных поэтических текстах**

Москва

Российская государственная библиотека

Соколова, Виктория Владимировна

*Когнитивный аспект представления символа в
параллельных поэтических текстах : [Электронный
ресурс] : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. - Уфа: РГБ,
2006 (Из фондов Российской Государственной
Библиотеки)*

*Сравнительно-историческое, типологическое и
сопоставительное языкознание*

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/06/0268/060268016.pdf>

**Текст воспроизводится по экземпляру, находящемуся в
фонде РГБ:**

Соколова, Виктория Владимировна

***Когнитивный аспект представления символа в
параллельных поэтических текстах***

Уфа 2006

На правах рукописи

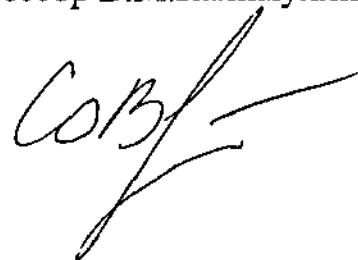
Соколова Виктория Владимировна

**Когнитивный аспект представления символа
в параллельных поэтических текстах**

Специальность 10.02.20 – сравнительно-историческое,
типологическое и сопоставительное языкознание

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор В.М.Калимуллина



Уфа 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Теоретические посылки исследования	11
I.1. Понятие «символ»: подходы к его интерпретации	11
I.2. Развертывание символа в поэтическом тексте	26
I.3. Когнитивный ракурс описания символа в поэтическом тексте	43
Выводы по главе I	64
Глава II. Когнитивное моделирование представления символа в поэтическом тексте	66
II.1. Методика когнитивного моделирования представления символа в поэтическом тексте	66
II.2. Когнитивные модели представления и типы концептуального развертывания символа в поэтическом тексте	85
Выводы по главе II	114
Глава III. Когнитивное описание представления символа в переводе	116
III.1. Методика сопоставления когнитивных моделей представления символа в параллельных поэтических текстах	116
III.2. Корреляция эквивалентности в активации фреймов английских и русских когнитивных моделей представления символа	132
III.3. Корреляция варьирования в активации фреймов английских и русских когнитивных моделей представления символа	144
Выводы по главе III	173
Заключение	175
Библиографический список использованной литературы	182

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем диссертационном исследовании рассматривается возможность применения когнитивного подхода к исследованию символа через языковые фреймы его представления в английских поэтических текстах и их русских переводах.

Постановка и освещение этой проблемы необходимы, прежде всего, для определения наиболее эффективной переводческой стратегии при коррелятивном воспроизведении механизмов формирования, способов и средств представления символа в тексте-переводе.

Актуальность исследования обуславливается необходимостью обращения к новому - когнитивному описанию представления и развертывания символа в поэтическом тексте и его коррелятивном воссоздании в переводе.

Центральное понятие данного исследования, «символ», имеет многовековую историю развития и достаточно хорошо изучено в таких областях знания, как философия (П.А.Флоренский, А.М.Пятигорский, М.К.Мамардашвили, М.Хайдеггер, Э.Гуссерль и др.), семиотика (К.Бюлер, Ч.Пирс и др.), филология (А.Белый, В.М.Жирмунский, А.Ф.Лосев, С.С.Аверинцев, А.А.Тахо-Годи 1977 и др.), культурология (Ю.М.Лотман, Ю.С.Степанов, В.В.Колесов, Е.М.Мелетинский, В.Н.Топоров и др.), психология и психоанализ (З.Фрейд, К.Г.Юнг, В.Н.Цапкин, Ж.Лакан и др.), мифопоэтика (N.Frye, J.Strelka, W.Hinderer, M.Jacoby и др.), искусство (Р.Барт, Ж.Деррида и др.) и др., и, вместе с тем, оно недостаточно четко очерчено в лингвистической литературе. Так, существующие определения этого многомерного явления в большинстве своем выражены в эстетико-философских категориях [Жирмунский 1975, 1977; Лосев 1976, 1982; Тахо-Годи 1977; Пелевина 1980; Мамардашвили, Пятигорский 1999 и др.]. Современные лингвистические исследования символа представлены в работах М.В.Никитина [Никитин 1983, 1997], Г.Г.Хазагерова [Хазагеров 1994], М.М.Маковского [Маковский 1996а, 1996б], Е.В.Шелестюк [Шелестюк 1997,

1998, 2002], Н.Д.Арутюновой [Арутюнова 1999], А.Н.Дармодехиной [Дармодехина 1999], и др. В рамках своих подходов к области символического ученые-лингвисты рассматривают статус, природу, объем и содержание символа, однако многое остается невыясненным. В частности, вопросы относительно механизмов, средств и способов реализации этого явления в поэтическом тексте и его коррелятивного описания в переводе не получили пока широкого освещения. Мы видим свою задачу в изучении специфики представления и развертывания символа в поэтическом тексте средствами когнитивной лингвистики – направлении, раскрывающим многие спорные вопросы, связанные как с интерпретацией механизмов перераспределения информации (метафора, метонимия, символ), так и с исследованием текста. Концепции когнитивной лингвистики являются чрезвычайно перспективными и в отношении определения объема корреляции и способов представления символа в тексте-переводе.

Итак, основным объектом исследования является символ в поэтическом тексте, а основным предметом исследования – анализ когнитивного аспекта представления и развертывания символа в английских поэтических текстах и их русских переводах.

Основная цель диссертации заключается в исследовании и описании базовых когнитивных моделей процесса символизации, специфики, средств представления и объема корреляции символа в поэтических текстах оригинала и перевода.

В рамках основной цели предполагается решить следующие задачи:

- 1) определить теоретическую базу исследования понятия «символ» и рассмотреть возможность применения когнитивного подхода к его описанию в поэтическом тексте;
- 2) разработать методику исследования когнитивного аспекта представления и сопоставления символа в английских поэтических текстах и их переводах;
- 3) выявить и описать основные когнитивные модели, механизмы и средства представления символа в английских поэтических текстах;

4) установить виды корреляции когнитивных моделей и средств представления символа в поэтических текстах оригинала и перевода.

При решении поставленных задач теоретической базой послужили работы по вопросам теории символа (С.С.Аверинцев, Н.Д.Арутюнова, Р.Барт, А.Н.Дармодехина, И.А.Иванова, Э.Кассирер, В.В.Колесов, А.Ф.Лосев, Ю.М.Лотман, М.В.Никитин, А.М.Пятигорский, М.К.Мамардашвили, И.В.Резчикова, П.Рикер, К.А.Свасьян, Ю.П.Солодуб, А.А.Тахо-Годи, Цв.Тодоров, В.Н.Топоров, Ф.Уилрайт, З.Фрейд, Е.В.Шелестюк, К.Г.Юнг и др.), теории метафоры (Ю.Н.Караулов, Е.С.Кубрякова, Э.МакКормак, В.Н.Телия, M.Black, L.Goossens, M.Johnson, G.Lakoff, M.Turner и др.), теории текста (М.М.Бахтин, А.Г.Баранов, И.Р.Гальперин, Т.А.Ван Дейк, А.А.Леонтьев, Г.В.Колшанский, В.М.Калимуллина, А.И.Новиков, Ю.А.Сорокин, Л.А.Черняховская и др.), поэтики (В.В.Виноградов, Г.О.Винокур, В.М.Жирмунский, Л.А.Новиков, Ю.Н.Тынянов, В.Е.Хализев и др.), общей теории перевода и теории и практики поэтического перевода (Л.С.Бархударов, М.П.Брандес, Г.Р.Гачечиладзе, С.Ф.Гончаренко, А.Н.Дармодехина, И.Э.Клюканов, М.Л.Лозинский, С.Я.Маршак, Н.М.Нестерова, П.М.Топер, Т.А.Фесенко, М.В.Цветкова, К.И.Чуковский, А.Д.Швейцер, G.Mounin, S.Bassnett, H.J.Vermeer и др.).

Методика исследования включает информационно-смысловой и референциальный анализы текста, когнитивное моделирование его структуры, а также фреймовый, дефиниционный компонентный, стилистический и сопоставительный анализы. Единицей анализа является совокупность фрагментов поэтического текста, составляющих языковой фрейм активации символа и объективирующих соответствующий погруженный в него концепт.

Материал исследования составляют около 500 информационно-смысловых комплексов, выделенных из 98 английских поэтических текстов и, соответственно, их переводов на русский язык. Корпус проанализированных языковых средств включает более 4500 единиц.

Научная новизна диссертации состоит не только в постановке проблемы и выборе объекта исследования, но также и в полученных результатах, которые могут быть представлены в виде теоретических положений, выносимых на защиту:

1) Исследование проблемы реализации символа в поэтическом тексте в рамках когнитивной парадигмы дает возможность связать специфику заложенных в нем языковых особенностей с реализацией познавательной деятельности человека, с актами категоризации, концептуализации и языкового отражения объективной реальности;

2) Когнитивное моделирование заложенной в символе информации, как одной из форм мысленно кодируемых информационных структур знаний, развернутых в тексте, можно осуществить через информационно-смысловой и референциальный анализы поэтического текста. Единицей анализа является совокупность фрагментов поэтического текста, формирующих и сигнализирующих тот или иной вид заложенной в символе информации и определяемой как языковой фрейм активации символа, объединяющий фреймы идентификации и характеристики. Когнитивным коррелятом активации символа в соответствующем фрейме является погруженный концепт. Последний актуализируется на основе метафорической, метонимической или метафтонимической связи между погруженным концептом и его вербальными репрезентантами в тексте;

3) Когнитивное моделирование процесса символизации в поэтическом тексте позволило выделить две основные группы погруженных концептов, имплицитруемых символом:

а) универсальные концепты типа *пространство, время, действие, состояние* и др.

б) индивидуально-авторские концепты, рассматриваемые в параметре базового концепта «Нравственные и духовные начала», среди которых можно выделить четыре группы микроконцептов: *нравственный мир человека (смелость-малодушие; любовь-ненависть; гуманность – жестокость;*

одинокость – дружба; свобода – рабство и т.д.); нравственные ориентиры (добро – зло; счастье – несчастье и т.д.); нравственные начала общественной и природной жизни (труд – лень; отечество – чужбина); нравственная жизнь общества (красота, искусство, наука, религия и т.д.)

4) В корпусе языковых фреймов активации символа в поэтическом тексте отмечаются четыре модели его представления и развертывания:

- Единичный символ > единичный погруженный концепт;
- Единичный символ > ряд погруженных концептов;
- Ряд символов > единичный погруженный концепт;
- Ряд символов > ряд погруженных концептов.

5) Воссоздание символа в переводе в силу расхождений в языковых системах и системах стихосложения ИЯ и ПЯ, а также специфики интерпретации символа в той или иной культурной среде, характера переносного значения символа и типа актуализируемого им концепта приводит к изменениям внутренней структуры символа, касающиеся: 1) основного компонента символа – его означающего (vehicle); 2) означаемого (tenor) и вместе с тем концептуальной развернутости символа в поэтическом тексте;

6) Сопоставление когнитивных моделей процесса символизации и средств их представления во фреймах идентификации и характеристики в параллельных текстах позволяет установить степень эквивалентности воспроизведенной в переводе концептуальной информации, реализуемой символом, в таких корреляциях как эквивалентность, приращение и потери. Приращения и потери информации во фреймах обуславливаются расширением или сужением актуализируемого символом концепта, которые, главным образом, возникают в связи с различиями вызываемых данным концептом культурных ассоциаций. Каждая корреляция характеризуется набором типичных для нее трансформаций в соответствующих фреймах.

Теоретическая значимость работы определяется кругом поставленных проблем и полученными результатами и состоит в построении и описании когнитивных моделей представления символа в составе поэтических текста-

источника и текста-перевода, а также разработке специальной информационно-смысловой и референциальной методики интерпретации поэтического текста. Решение и освещение проблемы исследования специфики когнитивного представления символа в текстах-источниках и способа его коррелятивного воспроизведения в текстах-переводах, возможно, расширит представление исследователей о реализации в сфере символических значений некоторых когнитивных элементов, непосредственно отражающих в соответствующих языках особенности культуры их носителей.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы для решения прикладных задач поэтического перевода, могут рассматриваться в виде материала при чтении специальных курсов по проблеме символа в лингвистике и литературе, когнитивной и сопоставительной лингвистике, теории межкультурной коммуникации, теории и интерпретации поэтического текста, методам лингвистического анализа, а также при обучении исследовательской практике студентов.

Апробация работы была проведена на заседаниях кафедры английской филологии Башкирского государственного университета, а также кафедры зарубежной литературы и страноведения Башкирского государственного педагогического университета. Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на межвузовских («Вопросы обучения иностранным языкам: методика, лингвистика, психология» (Уфа, 2004, 2005) и др.), всероссийских («Вопросы теории и практики перевода» (Пенза, 2003), «Языковые и культурные контакты различных народов» (Пенза, 2003) и международных («Вторая мировая война в зеркале современности» (Уфа, 2005) конференциях по проблемам современного языкознания и литературы, в сборниках научных трудов («Коммуникативно-функциональное описание языка» (Уфа, 2003) и др.). По теме диссертации опубликовано 9 научных статей.

Структура и композиция работы определены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во введении обосновываются выбор темы, актуальность и новизна проведенного исследования, формулируются основная цель и задачи исследования, раскрываются теоретическая и практическая значимость работы, описываются материал и методы исследования.

В главе первой представлена общетеоретическая основа исследования: рассматриваются эстетико-философские и когнитивные посылки изучения понятия «символ», осуществляется обзор работ, связанных с данной проблематикой, и рассматривается возможность использования когнитивного подхода к исследованию представления и развертывания концептуальной информации, закодированной в символе, в поэтическом тексте.

В главе второй предлагается методика когнитивного моделирования представления символа в поэтическом тексте на базе информационно-смысловой и референциальной структур текста с выделением фреймов идентифицирующих и характеризующих языковых единиц, составляющих контекст представления и развертывания символа в тексте; рассматривается специфика концептуального развертывания символа в поэтическом тексте; выявляются и описываются четыре когнитивные модели представления символа в поэтическом тексте.

В главе третьей представлена методика сопоставления когнитивных моделей процесса символизации и средств их представления в фреймах идентификации и характеристики в английских поэтических текстах и их русских переводах; на основе сопоставительного анализа параллельных поэтических текстов рассматриваются особенности интерпретации и когнитивно-семантические аспекты перевода языковых средств, активирующих фреймы представления и развертывания символа в соответствующих моделях; устанавливается степень эквивалентности воспроизведенной в переводе концептуальной информации, реализуемой

символом, посредством корреляций эквивалентности, приращения и потерь, выявляемых в языке через переводческие трансформации в соответствующих фреймах.

В заключении подводятся основные итоги исследования и намечаются перспективы дальнейшего и более детального изучения средств и способов представления символа в когнитивном аспекте.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

I. 1. Понятие «символ»: подходы к его интерпретации

Понятие «символ» является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий. Теоретическая рефлексия по поводу символа представлена в рамках различных и порой не связанных друг с другом традиций. Этот термин широко употребляется и в точных науках, например, математике и логике, и в разных системах философии, где «символ», получая ту или иную интерпретацию в разные эпохи философской мысли, чрезвычайно насыщен и гибок, и в психологии, когда речь идет, например, о бессознательных процессах психики, и в самом обыкновенном бытовом смысле. В литературе и искусстве понятие «символ» часто отождествляется с такими терминами как «аллегория», «эмблема», «метафора», «тип» и др., хотя оно имеет самостоятельную сферу применения и лишь в некотором смысле соприкасается с последними категориями. В семиотике термин «символ» функционирует наряду с термином «знак», специфика которого лежит в основе определения символа в рамках этой науки. Тем не менее, центральное понятие настоящего исследования, «символ», недостаточно четко очерчено в лингвистической литературе, несмотря на обилие работ, посвященных ему в других областях знания. Задача, поставленная в данном параграфе, состоит в систематизации основной части точек зрения относительно понятия «символ» с тем, чтобы отразить все свойства этого многопланового явления и выявить возможности его изучения средствами лингвистики, в частности когнитивной семантики.

Разобшенность дисциплин и разнообразие терминологии осложняют создание единой точки зрения на вопрос о структуре символа, но из всех многочисленных определений символа наиболее релевантным для целей настоящего исследования представляется семиотическое определение, которое

принимается в качестве базового в данной работе. С этой точки зрения термином символ обозначается такой «знак, который предполагает использование своего первичного содержания в качестве формы другого, более абстрактного и общего содержания, причем вторичное значение, которое может выражать понятие, не имеющее особого языкового выражения, объединяется с первичным под общим означающим» [Цит. по: Шелестюк 1997:125]. С данным определением согласуется определение Ю.М.Лотмана, согласно которому символ связан «с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания» [Лотман 1987:11].

Поскольку символ и знак являются ключевыми словами общесемиотического лексикона и основными претендентами на роль в нем родового термина, то можно сделать вывод, что оба имеют идентичную структуру. И знак, и символ построены по трехкомпонентной модели, состоящей из означаемого (план содержания), означающего (план выражения) и семиотической связки - конститутивного элемента структуры, устанавливающего между сторонами знака отношения «по договору»¹. Можно было бы ожидать, что указанная общность обусловит аналогию контекстов употребления этих слов. Между тем «знак» и «символ» настолько не схожи по своей синтаксической и семантической дистрибуции, что за исключением ограниченной области их синонимического употребления, они не взаимозаменяемы и лишь в очень редких контекстах вступают в отношения прямой семантической оппозиции [Арутюнова 1999:341]. Чтобы проиллюстрировать этот тезис, необходимо обратиться к истокам теоретической мысли — к тем учениям прошлого, где впервые анализируется проблема

¹Существует также точка зрения, согласно которой, символ определяется как односторонняя сущность. Такой подход свойственен некоторым представителям постмодернизма (Р. Барт, Ж. Деррида и др.), которые постулируют примат означающего над означаемым и утверждают, что только означающее в структуре символа способно порождать смыслы [Барт 1989; Derrida 1967].

символа и знака.

Понятие «символ» имеет эстетико-философскую основу и его современное понимание унаследовано от античности. Греческий глагол *symbollo* указывает на соединение, встречу двух начал в чем-то одном. Греческий *symbolon* (половинка монеты, которую стороны делили в знак заключения союза и для распознавания «своих» и «чужих») есть результат этой встречи и этого соединения, причем большей частью в чисто обиходном смысле, как, например, взаимный договор, знак гостеприимства и вообще знак, удостоверяющий идентичность [Тахо-Годи 1977:8].

Такое понимание символа было характерно для ранне-классической античности, которая выражала и обобщала все многообразие жизненных явлений в мифе: грек, погруженный в мифологическое бытие, не нуждался в символе и символике, поэтому слово «символ» имело столь прозаичное употребление [Тахо-Годи 1977:8-9]. Когда высокая классика, а затем и эллинизм утратили наивную веру в мифологическую реальность, миф превратился в насыщенную многозначностью конструкцию, в символ, не имеющую ничего общего с механическим соединением двух начал: погасание мифологического периода философии совпадает с погасанием образности, и затем появляется логика, или искусство мыслить [Белый 1994:314-315].

На этом пути формирования нового понимания символа необходимо выделить Демокрита и, далее, Аристотеля и стоиков.

По Демокриту, символ - это слово, которое в свернутом, кратчайшем виде передает бесконечность вещественного мира во всех его взаимосвязях [Тахо-Годи 1977:8]. Аристотель в своей теории языка называет слова (имена) символами душевных состояний, противопоставляя символы как условно созданные знаки естественным знакам, существующим в природе [Тодоров 1998]. В логической теории стоиков вместо знаков и символов (в аристотелевской терминологии) обнаруживаются прямые и косвенные знаки, или символы. Последние могут быть как языковыми (суждения), так и неязыковыми (события). Кроме того, символы по большей части – многозначны

[Лосев 1982; Тодоров 1998; Лагута 2000]. В процессе эволюции понятия «символ» оппозиция *прямой знак::косвенный знак (символ)* также представлялась в виде разграничения собственных (естественных) и переносных знаков (в частности, в трактате Бл. Августина «О христианской науке»), возникающих в результате двух последовательных операций, или двойного символического отношения [Тодоров 1998: 27-51].

Противопоставление прямых и косвенных знаков является также основанием теории риторического тропа и герменевтической традиции, которая покоится на косвенном смысле слов. Герменевтика и экзегеза текста достигла своего апогея в период возникновения христианства. Раннехристианские мыслители (Климент Александрийский, Прокл, Дионисий Ареопагит) определяют «символ» как «способ выражения завуалированными терминами», который «обязательно нуждается в интерпретации» [Тахо-Годи 1977:9; Тодоров 1998: 23]. Согласно их воззрениям существует два способа передачи информации: «один – невысказываемый и тайный, другой – явный и легко познаваемый; первый – символический и мистериальный, второй – философский и общедоступный». Именно они впервые четко сформулировали положение: символическое равнозначно косвенному и дали образно-символическое истолкование искусства в христианском понимании: образы искусства являются символическими средствами приближения к божественному Духу [Фадеева 1999:425]. Согласно христианской традиции смысл символа бесконечен, активен и полон жизни – он продуцируется бессознательно и служит поводом для бесчисленных толкований. С этим связана идея имманентной многозначности символа, означающей наличие у символа смысловой перспективы, цепочек значений, все более абстрактных по мере удаления от исходного значения, а также невозможность постичь его главный, исходный смысл [Шелестюк 1997:133]. В продолжение этой традиции И.Кант, Ф.В.Шеллинг, А.В.Шлегель, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гете высказывались о символе как о способе познания божественного смысла. Дальнейшее развитие этой мысли принадлежит Вл.Соловьеву, А.Белому и

П.А.Флоренскому (ср. П.А.Флоренский: «Символ – окно к другой сущности»), на западе – М.Хайдеггеру и Э.Гуссерлю.

Труды Климента, Прокла и Ареопагита оказали огромное влияние на всю европейскую *средневековую эстетику* и предопределили историю развития эстетического символизма, который, начиная с этого времени, в значительной степени совпадает с историей христианской мысли. Наряду с «символом» весьма распространенным в средневековых теориях искусства является дидактический аллегоризм [Басин 1973:25].

Ренессанс обострил интуитивное восприятие символа в его незамкнутой многозначности, но не создал новой теории символа. В целом, эстетика эпохи Возрождения носит переходный характер и содержит в себе тенденции как средневековой, так и последующей мысли.

В *эстетике XVII-XVIII в.в. – эстетике эпохи барокко, классицизма и Просвещения* – прослеживаются два основных философских направления: эмпиризм и рационализм, в рамках которых символ рассматривался либо как обычный синоним таких терминов как аллегория, иероглиф, цифра, эмблема и др., либо служил обозначением произвольного и абстрактного знака (математические символы). Только И.Кант в «Критике способности суждения» отошел от такого употребления понятия «символ» и придал ему вполне современный смысл. Согласно И.Канту символ, являясь связующим звеном «между чувственным миром и миром трансцендентальных идей разума» [Тодоров 1998:233], возникает как представление по одной только аналогии и лишь с его помощью можно высказаться о прекрасном.

Идея И.Канта нашла свое критическое завершение в *эстетике романтизма*, в которой символ становится центральным понятием, объединяющим все характерные особенности произведения искусства [Новалис 1990; Шлегель 1990]. То, что романтики называли символом, есть внутренняя согласованность, взаимопроникновение означающего и означаемого, всякий разрыв между которыми уничтожается [Тодоров 1998:206], в связи с чем символ, в первую очередь, предстает как конгломерат равноценных значений.

Во-вторых, отличительной особенностью символа является мотивированность, касающаяся отношения между конкретным и абстрактным элементами символического содержания. По определению Г.Гегеля, если в знаке «связь между значением и его выражением представляет собою связь, установленную только совершенно произвольным их соединением...», то «в символах нет безразличия друг к другу значения и его обозначения, так же как искусство состоит... в связи, конкретной сплетенности значения и облика» [Цит. по: Щелестюк 1997:127].

Наконец, символ противопоставляется знаку неисчерпаемостью и изобилием смыслов, благодаря которым символ может выразить несказуемое [Тодоров 1998:224], что создает повод как для бесконечных толкований символа, так и произведения искусства, конструктивным признаком которого является символ.

Немецкая романтическая традиция продолжает жить в эстетике *английского* (У. Вордсворт, С.Т. Кольридж и др.) *романтизма*, *французского и русского символизма*, основы которого сложились в творчестве Ш.Бодлера, С.Малларме, П.Верлена, Д.Мережковского, К.Бальмонта и др. Символистское направление в литературе и искусстве рассматривало последнее как интуитивное постижение мирового единства через символическое обнаружение соответствий и аналогий; символ определялся здесь как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете посюстороннего мира [Долгополов, Калмыков 1976; Ермилова 1989; Белый 1994].

Новое понимание символа возникло в связи с развитием психоанализа, разработанного З.Фрейдом в конце XIX – начале XX веков и оказавшегося необычайно популярным в эстетике того времени. С точки зрения психоанализа символ можно охарактеризовать как сложную образно-вербальную сущность с дополнительным аналоговым комплексом в означаемом, который возникает в результате таких процессов в бессознательном, как «смещение» и «конденсация» образов [Цапкин 1985; Лакан 1995]. Оригинальность вклада З.Фрейда в общую теорию символизма заключается в интерпретации им образов искусства как символической реализации подавленных влечений и выделении

двух способов толкования: ассоциативном, имеющего индивидуальный характер, и символическом. Последний заключается в использовании раз и навсегда установленного набора толкований для того, чтобы переводить наличные образы в мысли. Универсальность смысла все же не исключает его множественности – символам можно приписать постоянное значение, но не обязательно единственное [Фрейд 1990]. В дальнейшем ассоциативный и символический способы интерпретации, установленные З.Фрейдом, привели к выделению в рамках философии дискурсивной (язык) и презентативной (сновидения, религия, искусство и т.д.) символики, отличие между которыми заключается в том, что первая обладает фиксированным значением и может быть передана на другой язык, вторая же - нет [Басин 1970:168-169; Лангер 2000].

Методы психоаналитического толкования произведений искусства были восприняты в той или иной форме многими исследователями символики. К.Г.Юнг, например, истолковал все богатство человеческой символики в качестве фигур бессознательного, значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые им как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи, которые являются достоянием коллективного бессознательного и лежат в основе творчества. Эти первичные образы и идеи воплощаются в виде символов в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства или в виде симптомов в снах [Шелестюк 1997; Юнг 2001]. Теория архетипического символа, разработанная К.Юнгом, была продолжена в работах М.Элиаде, Н.Фрая, Ф.Уилрайта, Дж.Стрелки, В.Хиндерера, М.Якоби и др. В настоящее время этимологические исследования в области индоевропейской мифологической символики проводятся М.М.Маковским, который исследует архетипические (мифологические) связи символики на основании сопоставления внутренней формы слов [Маковский 1996а, 1996б].

Забегая вперед, следует отметить, что «архетип» является одним из основных понятий современных культурологических исследований, однако

оспаривается психоаналитическая основа выделения архетипов в духе К.Юнга (Е.М.Мелетинский, В.Н.Топоров и др.). Наиболее плодотворным в рамках культурологического подхода является комплексный подход к анализу символического, который синтезирует достижения мифологии и этнографии, с одной стороны, и лингвистический анализ внутренней формы слова, с другой. Среди представителей данного направления можно выделить А.Голана, О.Н.Трубачева, Ю.А.Шилова и др.

По мнению Е.В.Шелестюк, архетипичность является важным свойством символов. С эволюцией мышления происходит движение многих ядерных сем к периферии. Благодаря этому движению, вокруг ядра сосредотачиваются «символические» семы, определяющие представления мифологического мышления, которые образуют своеобразные наслоения смыслов. Они создают вокруг соответствующих понятий «символическую ауру», которая во многих случаях осознается современными людьми [Шелестюк 1997:136].

С начала XX века изучение вопросов, связанных с символом и знаком, приобрело особую актуальность в связи с развитием семиотики, теории информации, кибернетики, системно-структурного анализа. Влияние этих наук испытали философия, искусство, психология, логика, лингвистика, которые стали применять принципы и методы данных дисциплин в конкретных, специфических для каждой отрасли знаний. Однако областью неразграничения этих наук является анализ логики языка, особенностей логического синтаксиса и семантики, проводимого с позиций логического позитивизма, или неопозитивизма (аналитической философии). Единственным предметом научного анализа этого философского направления является язык, - «именно...устаи неопозитивистов М.Шлика, Р.Карнапа, Л.Виттгенштейна был провозглашен переворот в философии, который состоит якобы в том, что их философия превратилась из теории... в метод анализа языка...» [Басин 1973: 23]. В западной науке «лингвистический переворот в философии» [Нестерова 2005:26], осуществленный в начале XX века, привел к возникновению семантической эстетики, которая, как и большинство направлений эстетики,

исследовала, главным образом, искусство. Методологически различают два уровня семантических исследований – конкретно-научный (Ч.Пирс, Ч.Моррис, Ч.Огден, А.Ричардс и др.) и философский (Л.Витгенштейн, Э.Кассирер, А.Уайтхед, С.Лангер и др.). На обоих уровнях семантическая эстетика – это, прежде всего, определенная система теоретических принципов с соответствующими ей приемами исследования [Басин 1973:11]. Представляется целесообразным рассмотреть взгляды некоторых представителей семантического направления – тех, в работах которых тема символа занимает существенное место.

Конкретно-научное направление в семантических исследованиях связано, прежде всего, с именем Ч. Пирса, признанного родоначальником основных идей семиотики. Он наметил классификацию знаков, в соответствии с которой были выделены: 1) иконические знаки, формируемые на основе подобия означающего и означаемого; 2) знаки-индексы, создаваемые отношением смежности означающего и означаемого; 3) знаки-символы, порождаемые установлением связи означающего и означаемого по условному соглашению. Согласно Ч.Пирсу, среди трех видов знаков символ обладает наибольшей способностью к семиотизации, благодаря чему он является высшей степенью свободного творчества [Басин 1973:154-156].

Существенное влияние на последующее развитие семиотики и логической семантики оказала идея Ч.Пирса о разграничении внутри знака-символа «информационной широты» (т.е. того, в каком отношении символ находится к своему объекту), «информационной глубины» (т.е. того, в какой мере символ выражает природу реальных объектов) и «информационной длины» (т.е. того, в какой степени символ несет информацию о себе, о своих синтаксических и логических свойствах) [Добронравов 1967].

К вышеописанному типу исследований примыкает теория австрийского психолога К.Бюлера, пытавшегося в работе «Теория языка. Репрезентативная функция языка» дать аксиоматику языка. Австрийский ученый выделял три категории знаков: «симптомы», «сигналы» и «символы», каждая из которых

характеризуется тремя типами смысловых отношений: экспрессией, апелляцией и репрезентацией, соответственно. Согласно мнению К.Бюлера, в качестве символов реализуются ситуационно независимые номинативные единицы, семантически наполняемые под влиянием различных факторов и составляющие символическое поле языка, особенности функционирования которого, в отличие от указательного поля, не детерминированы ситуацией общения [Бюлер 2000: 28-44].

Согласно концепции символизма Л.Витгенштейна символ – элемент структуры сознания, который находит воплощение в высказывании, выражающем мысль, то есть в языке, а еще точнее — в языковом символизме как своего рода системе символов, которую представляет из себя язык. Символ отличается от знака значением, которое он получает в высказывании, и если знак может быть бессмысленным, символ — не может [Витгенштейн 1958]. Данная идея была поддержана многими философами и лингвистами, занимающимися проблемами символа. В частности, Ч.Огден и А.Ричардс в работе «Значение значения» рассматривают символ как реакцию на слово, которая представляет собой мысль о том, что данное слово символизирует [Басин 1973:100-101; Уфимцева 1990:168]. С.Лангер, как и А.Уайтхед, интерпретирует символизацию как фундаментальный и постоянный процесс человеческого ума, который находит воплощение в речи, являющейся активным завершением того основного процесса в человеческом мозгу, который можно назвать «символическим преобразованием переживаний» [Лангер 2000: 112].

Понятие «символ» становится главной темой в работах немецкого философа - неокантианца Э.Кассирера, который развил учение о символической природе различных модусов реальности – языка, мифа, религии, искусства, культуры, истории и т.д. [Басин 1970]. «Символ» («символическое») определяется Кассирером в духе кантовской традиции: он охватывает все те явления, которые в той или иной форме обнаруживают смысл в чувственном, представленном как воплощение и обнаружение смысла [Кравченко 1970].

Главная функция символов у Кассирера – функция структурирования опыта, которая осуществляется благодаря метафоре. Согласно его концепции представительство символа в разных модальностях возможно благодаря действию аналогии, или метафоре, переносу «энергии духа» с одной конкретной формы на другую [Кассирер 1990]. Такое «метафорическое» понимание символических форм противоречило интуитивистскому и эмпирическому подходам к природе символического, представители которых (М.Мюллер, А.Кун, Э.Тейлор, Л.Леви-Брюль) утверждали мистичность, непостижимость связей в символике логическим мышлением и опирались на интуитивный анализ этимона слова [Шелестюк 1997:128].

Идея «символической трансформации», осуществляемой метафорическим способом, становится главной в концепции символизма С.Лангер. Как и для Кассирера, для Лангер проблема познаваемости мира превращалась в проблему конструирования мира с помощью символических форм. Основную функцию символа Лангер видит в том, чтобы «творить объект познания, формировать или артикулировать воспринимаемый опыт, делать его гносеологически релевантным» [Лангер 2000:80].

Понимание роли тропов в представлении о символе, в частности, метафоры, положило начало собственно лингвистическому изучению символики. На этом этапе формирования нового отношения к символу необходимо отметить работу Р.О.Якобсона «Два аспекта языка и два типа афазии», в которой он сделал вывод о том, что основные нарушения ассоциирования отражаются в речи в виде метафоры и метонимии (то же наблюдается при творческой трансформации сходств/смежностей). Именно Р.О. Якобсон постулировал универсальность метафоры и метонимии как важнейших семиотических механизмов, действующих на разных осях языка, для обозначения которых им были введены понятия "ось селекции" и "ось комбинации" [Якобсон 1990].

Е.В.Шелестюк утверждает, что выделение двух основных механизмов ассоциирования – метафоры и метонимии – обозначило начало динамического подхода к описанию и исследованию символа [Шелестюк 1997:127]. В числе

постякобсоновских работ можно выделить труды П.Рикера, К.Леви-Строса, Цв.Тодорова и др.

По мысли П.Рикера, символ – феноменологическое (речевое) проявление языковой полисемии. Полисемия и символизм характеризуют строение и функционирование языка. Сходство и смежность реалий составляют главные связи между значениями многозначного слова, следовательно, эти связи имеют место и в символе [Ricoeur 1975; Рикер 1990].

К.Леви-Строс основал подход к символике через миф. Для Леви-Строса символы представляют собой некие узловые точки в структуре мифологической картины мира (ср. также М.К.Мамардашвили, А.М.Пятигорский: «...символ - предметное воплощение универсальных соответствий — узловых точек структуры мировой ткани сознания»). Изучая мифологическое мышление, Леви-Строс настаивал на том, что метафора объясняет аналогии в мифах, относящихся к разным семиотическим кодам. Его структурная антропология свидетельствует и о метафорической связи значений в символе [Леви-Строс 1983].

Цв.Тодоров признает роль такого типа переноса как метафора, для формирования символа, но акцентирует также важность таких тропов, как метонимия и синекдоха [Тодоров 1998].

Ценный вклад в теорию механизмов транспозиции значений в символе внесли отечественные лингвисты, М.В.Никитин, Г.Г.Хазагеров, Е.В.Шелестюк работы которых признаются ведущими в отечественной филологии. Так, авторы современных лингвистических исследований по символике часто обращаются к определению, предложенному Е.В.Шелестюк, согласно которому символ - это многосмысловой конвенциональный мотивированный знак, репрезентирующий помимо собственного денотата связанный с денотатом, но качественно иной, большей частью отвлеченный или абстрактный референт, причем прямое и переносное значения объединяются под общим означающим. Символ является комплексным знаком, в плане содержания которого имеется два равноправных ядра – прямое конкретно-денотативное значение и

переносное значение. Основной причиной появления комплекса в означаемом символа является то, что прямое денотативное значение в нем само индуцирует значение переносное на основе метафорических и метонимических ассоциаций между ними [Шелестюк 2001:50].

В отечественной филологической науке изучение сферы символического, функционирование символов в культуре и искусстве также освещается в трудах Ю.М.Лотмана, А.Ф.Лосева, С.С.Аверенцева, К.А.Свасьян, В.В.Колесова, Г.К.Косикова, в исследованиях Н.Д.Арутюновой, И.А.Ивановой, И.В.Резчиковой, Ю.П.Солодуб, А.Н.Дармодехиной и др.

Так, Ю.М.Лотман и исследователи тартусской школы (С.Г. Барсуков, Е.А. Погосян и др.) непосредственно занимались исследованием символа в системе культуры. Как известно, Ю.М.Лотман и его школа глубоко исследовали семиотическую природу культуры. По убеждению исследователя, в основе культуры лежат семиотические механизмы, связанные, во-первых, с хранением знаков и текстов, во-вторых, с их циркуляцией и преобразованием, и, в-третьих, с порождением новых знаний и новой информации [Лотман 2002:13]. Символ, являясь одним из ключевых понятий семиотического лексикона, занимает важное место в исследованиях Ю.М.Лотмана и других представителей его школы. Ю.М.Лотман определяет символ как «важный механизм памяти культуры», называя одной из главных его функций функцию сохранения в свернутом виде целых текстов и интеграции разных пластов культуры, создания «художественного языка» определенной эпохи [Лотман 1987]. По его словам, символ несёт функцию трансляции культуры; символ - это анабиоз культуры. Культура становится мёртвой, если человек не может расшифровать смысл символов, запечатлённый в знаках, если человек не может проживать и тем самым оживлять традицию. Такая культура утрачивает живое, человеческое начало, превращаясь в культуру знаковую [Лотман 1994, 2002].

Обширная представленность символов в культуре является предметом интереса самых различных научных дисциплин. Существует множество научно-исследовательских институтов, которые, каждый со своей стороны, изучают это

многомерное явление; кроме того, в распоряжении исследователей символического большое количество специальных словарей символов, которые классифицируют символы по тем или иным основаниям.

Детальная разработка структуры символа, его связь с другими семиотическими концептами, классификация символов широко представлена в исследованиях А.Ф.Лосева. А.Ф.Лосев, рассуждая на страницах своих монографий о природе символа, утверждает, что «история символа поражает нас постоянным наличием в нем трех моментов: живого чувственного созерцания, абстрактного мышления и человеческой практики, творчески переделывающей действительность – всякий символ, во-первых, есть живое отражение действительности (а не абстрактный знак вещи), во-вторых, он подвергается той или иной мыслительной обработке и, в-третьих, он становится острейшим орудием переделывания самой действительности» [Лосев 1991:251]. Согласно А.Ф. Лосеву символ определяется как «идейная, образная, или идейно-образная структура, содержащая в себе указания на те или иные отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком» [Лосев 1970:10]. Подчеркивая равноправие значений в символе, их взаимообратимость (ср. также Г.К.Косиков: «символическое отношение есть отношение взаимообратимости») и апеллируя к идее множественности значений в структуре символа, А.Ф.Лосев настаивает на том, что «образцом логически точно разработанного символа может служить любая математическая функция, содержащая в себе закон своего разложения в бесконечный ряд то более, то менее близких друг другу значений» [Лосев 1982:67].

Триада «образ – символ - знак» присутствует в дефиниции символа, данной С.С.Аверинцевым: «В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа...Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, невыразимые один без другого...Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина,

смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев 1978:385].

По мнению Н.Д.Арутюновой, символ почти в одинаковой мере способен синонимизироваться и с существительным знак, и с именем образ. Сохраняя в семантической системе языка особое и совершенно автономное место, он в то же время служит семантическим мостиком, переброшенным от образа к знаку [Арутюнова 1999:337]. Н.Д.Арутюнова делает акцент на функциональность, императивность, безадресатность символа, его близость к мышлению (в отличие от знака), подчеркивая, что символ имеет неотчетливые трансцендентные смыслы, благодаря чему он приобретает способность к постоянному смысловому углублению и обогащению [Арутюнова 1999:337 – 347].

Идея образности и функциональной природы символа находит отражение и в зарубежной науке в работах В.Хиндерера, Ф.Уилрайта и является отправной точкой исследования символа в составе художественных текстов.

Завершая обзор основной части точек зрения относительно понятия «символ», вслед за Е.В.Шелестюк можно констатировать, что помимо знаковости в гуманитарной традиции акцентировались такие свойства символа как образность, комплексность содержания символа и равноправие значений в нем, «имманентная» многозначность и расплывчатость границ значений в символе, мотивированность, универсальность значений символа (следует говорить, скорее всего, об универсальности символа в отдельно взятой культуре), архетипичность символа, встроенность символа в структуру мифологии, искусства и других семиотических систем; изучалась также принадлежность символа к языковой и речевой реальности [Шелестюк 1997:125].

В работах многих исследователей (З.Фрейд, Ж.Лакан, Л.Витгенштейн, Э.Кассирер, А.Ф.Лосев, А.М.Пятигорский, М.К.Мамардашвили и др.) отмечается связь символа со структурой сознания, его способность служить отражением действительности и структурировать ее в соответствии с

мыслительной деятельностью человека. Это позволяет предположить, что в основе толкования символа лежит когнитивный принцип. В настоящее время существует достаточно большое количество работ, посвященных изучению когнитивной природы символа, тем не менее, вопросы относительно механизмов, средств и способов реализации этого явления в тексте не получили пока широкого освещения. Большие объяснительные возможности в изучении символа, механизмов его формирования, представления и развертывания в тексте открывает функционально-когнитивный подход, который предопределяет исследования языковых единиц через процессы категоризации и концептуализации мира и позволяет выявить взаимодействие языковой семантики и знаний о мире. Концепции когнитивной лингвистики являются чрезвычайно перспективными и в отношении определения объема корреляции и способов представления символа в тексте-переводе.

Прежде чем приступить к описанию исследования символа в поэтическом тексте с позиций когнитивного подхода, представляется необходимым рассмотреть специфику развертывания и статус символа в поэтическом тексте, чему посвящен следующий параграф.

1.2. Развертывание символа в поэтическом тексте

В теории поэтической речи, развивающейся на почве коммуникативной лингвистики, поэтический текст определяется как «образная речь, сконструированная специфическим образом в связи с необходимостью создания сложных моделей — знаков для сверхсложных денотатов и явлений» [Дармодехина 1994].

Изучение поэтической речи находится в ведении поэтики, в рамках которой изучаются состав, функции и строение поэтического произведения. В.М.Жирмунский в «Теории стиха» различает внутри поэтики три основных

отдела: стилистику, тематику и композицию. В учении о поэтическом языке, или стилистике, выделяется, в свою очередь, несколько групп явлений, а именно: поэтическая фонетика (вопросы ритмической организации стиха, рифмы, словесной инструментровки, мелодика поэтической речи), поэтический синтаксис и поэтическая семантика, в рамках которой рассматриваются проблемы значения слова в поэтической речи. К поэтической семантике относятся, прежде всего, вопросы изучения слова как поэтической темы и вопросы, связанные с изменением значения слова, в частности, с теми новыми значениями, которые слово приобретает в поэтическом языке [Жирмунский 1975]. В настоящем исследовании именно поэтическая семантика представляет для автора наибольший интерес.

Если в основу классификации поэтической стилистики положена классификация фактов языка, то вопросы, связанные с тематикой и композицией, являются, прежде всего, объектом литературоведческого анализа [Жирмунский 1975; Степанов 1982]. Несмотря на это, все три отдела поэтики тесно взаимосвязаны и каждая группа явлений, взятая в отдельности, нефункциональна: в поэзии тематика и композиция тесно связаны с элементами стилистики: основа тематического элемента поэзии - в словесных темах, т.е. в поэтической семантике; композиционное задание, звуковое и смысловое, находит выражение в метрическом и синтаксическом построении словесного материала [Томашевский 1959; Тынянов 1965; Эйхенбаум 1969; Жирмунский 1975, 1977]. Следовательно, и тематика, и композиция, и стилистика являются поэтическими приемами и служат одной общей задаче - созданию художественного впечатления.

Наиболее общие черты поэтического подстиля можно охарактеризовать как следующие. Главной дифференцирующей чертой языка поэзии является его упорядоченная форма, которая основана, главным образом, на ритмической и фонетической организации высказываний. Ритмическая упорядоченность вызывает синтаксические и семантические особенности, которые в свою очередь подвергаются более или менее строгой упорядоченной организации. И

синтаксис, и семантика подчиняются тем ограничениям, которые накладываются стихотворным ритмом и рифмой [Лузина 1972:12]. В результате этого — краткость выражения, эпиграмматичность высказываний и высокая степень образности.

Отмеченные свойства и черты поэзии, как пишет И.Р.Гальперин, приобретают «сжатую форму» [Гальперин 1974:257]. Они богаты по своей ассоциативной силе, обладают высокой встречаемостью и становятся неотъемлемой частью языка поэзии, который является ее «конкретной материальной формой и без которого ее существование невозможно» [Бархударов 1984:39].

По словам В.В.Виноградова, язык словесного искусства пользуется индивидуализированными, экспрессивными, многообразно и творчески организованными речевыми средствами, эффективно воздействующими на весь комплекс духовной восприимчивости — сознание, чувства, эмоции и волю [Виноградов 1963:119]. В связи с этим поэтический язык являет собой особый код, в котором реализуются особые методы передачи информации, и сама эта информация не всегда равнозначно интерпретируется [Гальперин 1974:21]. Поэт всегда ищет наиболее экономные и в то же время глубокие в эмоциональном отношении средства выражения своей мысли. Все это раскрывает неисчерпаемые возможности сообщать многое малыми языковыми средствами. Падение избыточности в поэзии приводит к тому, что адекватность восприятия никогда не бывает здесь столь безусловной, как в языке. Зато поэтическая структура оказывается несравненно более информационно насыщенной и приспособленной к передаче сложных смысловых структур, которые обычным языком не передаваемы [Лотман 1972; Гальперин 1974].

А.Моль в поэтическом тексте различает логическую (семантическую) и эстетическую информацию. Логическая информация поддается точной формулировке и вызывает определенные действия, эстетическая же информация вызывает состояния [Моль 1966]. И.Р.Гальперин вслед за ним выделяет смысловую и эстетическую, или поэтическую информацию,

соответственно. Первая информация имеет дело со значениями отдельных лингвистических единиц. Объем такой информации всегда может быть прочтен с большей или меньшей степенью приближенности. Тем не менее, смысловая информация должна быть максимально точной, и даже если она допускает различное толкование из-за использованных в ней средств образного изображения, то все же она остается смысловой потому, что она соотносится с миром материальной действительности в разных формах его проявления [Гальперин 1974:31].

Эстетическая информация непосредственно связана с чувственным восприятием и аксиологическими факторами. Здесь мы имеем дело с такими едва уловимыми признаками, которые не всегда могут быть выражены в лексических единицах сообщения. По утверждению И.Р.Гальперина, источником поэтической информации могут служить, например, ритмическая организация высказывания, его звуковое оформление, композиционно-структурная форма сообщения, способность одновременной реализации двух сообщений, идущих параллельно и т.п. [Гальперин 1974:29, 135]. Эстетическая информация допускает различное толкование своего содержания и, что является ее наиболее характерной чертой, должна возбудить в собеседнике ответную реакцию, которая предсказывается самим ее содержанием.

Помимо выделения семантической и эстетической информации, И.Р.Гальпериным были выделены и подробно описаны три вида информации в тексте: фактуально-содержательная, содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая [Гальперин 1981]. В поэтическом тексте реализуются, как правило, все три вида информации. Интересной представляется шкала информационной ценности поэтического текста, разработанная Д.В.Колючкиным. В соответствии с его концепцией содержательно-фактуальная информация в поэтическом тексте представлена в его непосредственной номинативной функции, из которой, в свою очередь, может следовать смысловая информация, возникающая в том случае, если

имеет место некая референтная ситуация. Как только появляется референтность, информация поэтического текста поднимается до уровня содержательно-концептуальной информации, благодаря которой актуализируется вся информация, заложенная автором. Затем находит свое отражение эстетическая информация. И, наконец, перечисленные виды информации участвуют в передаче содержательно-подтекстовой информации [Колючкин 2005:9–10]. Данная концепция является чрезвычайно существенной для разработки когнитивного аспекта представления и развертывания информации, закодированной в символе, в поэтическом тексте.

В поэтическом тексте любой знак, используемый в качестве элемента языка поэзии, получает статус эстетического, сущность значения которого – выражение особенного, индивидуально-неповторимого, актуального содержания [Новиков 1999:83]. Его семиотическая природа может быть раскрыта в четвертом аспекте знаковой теории – сигматике, выделенной из семантики Г.Клаусом. По мнению Л.А.Новикова, данный аспект чрезвычайно существенен для разработки теории поэтического языка. Знак имеет здесь не обычное языковое узусуальное значение, а выходящий за его пределы контекстуально-мотивированный актуальный смысл, необходимый для создания образности [Новиков 1982:55-56, 104-107], которая, в свою очередь, служит источником формирования символического смысла.

Специфика образной семантики тесно связана с общей структурой эстетического знака и объясняется ею. Подобно тому, как поэтический язык является вторичной моделирующей системой, эстетический знак представляет собой двухъярусную структуру, в которой узусуальный смысл (1) объекта (1) первичной системы преобразуется в художественно моделируемый объект (2) вторичной системы, наделяемый поэтической внутренней формой [Лотман 1972; Новиков 1999]. Смысл объекта исходной системы трансформируется в литературном произведении в образный предмет поэтической реальности. Такой художественный предмет, творчески воспринимаемый читателем, обладает «колеблющимся» смыслом – от конкретного до символического. По

словам В.В. Виноградова, в художественном мышлении творческая фантазия является мощным двигателем в процессе созидания художественного целого, которая ведет к формированию не просто образов, но и символов – конкретных и вместе с тем многозначных [Виноградов 1963:121].

В чисто лингвистическом плане образность – это языковое средство воплощения какого-то абстрактного понятия в конкретных предметах, явлениях, процессах действительности, и наоборот, каких-то конкретных предметов или понятий в абстрактных или в других конкретных понятиях [Гальперин 1981]. С художественной точки зрения образ – это сотворенная в результате осмысления автором картина человеческой жизни, имеющая эстетическое значение и созданная средствами языка [Скиба, Чернец 1999:209-220; Арутюнова 1999:314-324; Арнольд 2002:113-123]. Следовательно, словесная образность возникает на пересечении двух систем: эстетической, надязыковой (художественный вымысел) и лингвистической (языковое оформление).

Языковые единицы, понимаемые как единства знака и значения, являются материальными носителями словесного образа. В иерархии языковых единиц образной потенцией обладают фонемы, морфемы, слова, словосочетания, предложения и сверхфразовые единства [Мезенин 1983:51]. По замечанию В.В.Виноградова, словесный образ может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения. Но он всегда является эстетически организованным структурным элементом стиля художественного произведения. Этим определяются и формы его словесного построения и принципы его композиционного развития. Вот почему образы могут сочетаться в последовательно развертываемую цепь, могут соотноситься один с другим на расстоянии больших отрезков текста, но могут и включать в себя друг друга, развиваясь в сложный многоплановый единый образ [Виноградов 1963: 120].

Для формирования образа служат или могут служить не только семантическая сторона слов, но нередко их грамматическая характеристика, их звуковая сторона, их синтаксические и фразеологические возможности. Иногда

языковой прием явно определяет собой словесный образ. Нет языковых форм, которые не могут стать материалом для образа. В поэтическом тексте созданию образности может способствовать как сама организация стихотворной речи, т.е. ритмико-синтаксическая композиция поэтического текста, которая определяется взаимодействием различных поэтических приемов, как-то: определенный стиховой размер, приемы синтаксической интонации (различные формы параллелизма, инверсии, переноса, повторения, симметрия), звуковая инструментровка, выбор рифмы и т.д., так и выбор и сочетаемость слов. Существуют слова, которые сами по себе образами не являются и видимой образной нагрузки не несут, они лишь выражают определенные логические понятия. Однако искусное сочетание таких слов в поэтическом произведении может пробудить в них скрытые стилистические возможности и создать образность [Винокур 1991].

По утверждению А.Ф.Лосева, символика содержится решительно во всяком поэтическом образе [Лосев 1976:144], следовательно, можно предположить, что символом может стать любое явление поэтической речи, обладающее образной потенцией. Признавая ту роль, которую играют в создании символического смысла фонетические и синтаксические поэтические приемы, которые в целом определяют своеобразие стихотворной речи и рассматриваются порой в качестве самостоятельных символических приемов, основное внимание автора данной работы все же сосредоточено на лексическом аспекте образности как источника формирования символа; вопросы поэтической фонетики и поэтического синтаксиса рассматриваются опосредованно.

Следует отметить, что во многих исследованиях «символ» нередко отождествляется с терминами «образ» и «метафора». Так, например, в отечественной филологической науке символ нередко определяли как «особый поэтический троп» [Жирмунский 1975:30], «сюжетную метафору» [Пелевина 1980:160]. Тем не менее, несмотря на некоторую структурную общность, это

явления разного порядка. Приведем несколько точек зрения на вопрос о сходстве и различии этих понятий.

Так, Н.Фрай утверждает, что образ может стать символом при определенных условиях и выделяет следующие критерии символичности образа в поэзии:

- 1) наличие абстрактного символического содержания эксплицируется контекстом;
- 2) образ представлен так, что его буквальное толкование невозможно или недостаточно;
- 3) образ имплицитно ассоциируется с мифом, легендой или фольклором [Fry 1963; Шелестюк 1997].

И.А.Иванова отмечает, что символом может стать любой образный элемент художественной системы: пейзаж, интерьер, художественная деталь, топографические реалии, вещь, заголовок, персонаж, связи и соответствия бытия, внутренние переживания автора. Тем не менее, для перехода образа в разряд символов необходимы определенные условия:

- 1) сгущенность самого художественного обобщения;
- 2) сознательная установка автора на выявление символического смысла изображаемого – контекст произведения, - когда независимо от намерения автора открывается символический смысл того или иного элемента художественной образности, при рассмотрении его в целостности творческой системы писателя – литературный контекст эпохи и культуры [Иванова 2002:49].

Как было отмечено выше, символ часто идентифицируется с тропами, в частности с метафорой и метонимией. Наблюдения Е.В.Шелестюк над структурой символа и тропов позволяют сделать ценные выводы о природе и сущности символа на основе общих и отличительных черт символа и тропов метафоры и метонимии. По мнению Е.В.Шелестюк, структурные и номинативные черты символа обуславливают его сходство с метафорой и метонимией: и в том, и в другом случае происходит транспозиция имени прямого значения на имплицитный референт и одновременный перенос

свойств исходного значения на производное, наблюдается единство механизмов переноса и мотивированность переносных значений различными видами метафорических и метонимических ассоциаций. Однако, в аспекте смыслового содержания основные принципы, действующие в символах – сложение-совмещение значений, тогда как в тропах – включение и пересечение значений. Таким образом, несмотря на то, что символ разделяет с тропами метафорой, синестезией, метонимией и синекдохой основные типы транспозиций, вторичное значение в символе не поглощает архисему первичного (как в метонимии и синекдохе) и не приглушает ее (как в метафоре), значения в нем равноценны. Вместе с тем, тип транспозиции влияет на степень близости смысловых ядер – интенционалов – прямого и переносного значений [Шелестюк 1997, 2001].

Как известно, выделяются идентифицирующие и характеризующие тропы [Азнаурова 1977]. Идентифицирующий троп представляет собой имя субстанции или ядерный элемент в нем является таковым. Соответствующие ему типы транспозиции – с-а (concrete vehicle > abstract tenor) и с-с (concrete vehicle > concrete tenor). Характеризующий троп, называющий не сам референт, а отдельное его абстрактное свойство или отношение, является именем признака субстанции, отвлеченного либо абстрактного понятия. Соответствующие ему типы транспозиции – а-с (abstract vehicle > concrete tenor) и а-а (abstract vehicle > abstract tenor). Выполнение идентифицирующей функции по отношению к конкретным предметам характерно для метонимии. Характеризующая функция признается первичной для метафоры. Взаимоотношение метафоры и метонимии, выполняющих разные синтаксические функции, Н.Д.Арутюнова трактует в терминах контраста [Арутюнова 1990: 352].

Поскольку символ обладает сходством с тропами, в его структуре также можно выделить указанные выше типы транспозиций, а именно:

1) $c > a$ – прямое значение является конкретно-понятийным, а переносные символические значения соответствуют абстрактным понятиям и являются сигнификативными.

2) $c > c$ – номинация конкретного референта именем субстанции. Подобную схему имеют архетипические символы.

3) $a > c$ – номинация конкретного референта именем отвлеченного от субстанции и абстрактного понятия.

4) $a > a$ – номинация абстрактного референта именем отвлеченного от субстанции или абстрактного понятия. Символы с такой схемой транспозиции носят абстрактный характер и в плане содержания, и в плане выражения [Шелестюк 2001].

На основе проанализированных поэтических текстов можно констатировать, что наиболее частое употребление получают в поэзии символы с транспозицией $c > a$ (1), употребление модификаций этой схемы (2 - 4) наблюдается значительно реже.

Исследования Н.Д.Арутюновой подтверждают данный вывод. Рассуждая о природе образа и символа, Н.Д.Арутюнова отмечает, что наличие у символа означаемого как определившегося числа знаковых отношений подтверждается тем, что его ближайшим синтаксическим партнером является существительное непердметного значения. Если образ, например, опирается на предметный мир, то символ перенес точку опоры в мир смыслов: ср.: образ матери и символ материнской любви. Символ сравнительно с образом теряет «жизненные соки», его сушит сила, воля и власть: не случайно в качестве символов избираются силы и стихии природы, небесные и космические тела – светила, планеты, звезды, созвездия, кометы, драгоценные камни, реки, моря, леса, животные и т.п., а из числа социальных явлений – понятия государства и государственной власти, народа и родины, герои и властители дум [Арутюнова 1999:340].

Некоторые исследователи трактуют переход от образа к символу в терминах градации. Так, А.Н.Дармодехина, цитируя А. де Ренье, отмечает, что «символ – венец целого ряда мыслительных операций. Берущий начало в обычном слове,

он затем проходит витки образа и метафоры, к которым, включаясь, добавляются эмблема и аллегория. Символ – самое совершенное, самое законченное воплощение идеи. Сцепления символов образуют ассоциативные ряды, чьи признаки, сопоставляясь, становятся все объемнее, давая жизнь все новым и новым сходствам – сопоставлениям» [Дармодехина 1999:88]. Метафора и символ – части единого целого, но символ понятие более емкое и всеобъемлющее. Жизненная среда метафоры – круг окружающих нас предметов, существующих по отдельности (горизонтальность метафоры), символ же, помимо горизонтальной плоскости предметов окружающей действительности располагает арсеналом вертикального измерения. Он создает ряды-цепочки, ассоциирующиеся со смыслом мироздания, единством мира, макрокосмом. Горизонтальность метафоры является цепочками ассоциаций и сопоставлений материально мира. Горизонтальность присуща и символу, но он может функционировать и вертикально, вмещая в себя и ассоциативные ряды мира идеального [Бахтин 1979:5-14]. А.Н.Дармодехина, продолжая мысль М.М.Бахтина, отмечает, что вертикальность символики связывает зримое и незримое, а горизонтальность соединяет чувства, восприятия через образы в художественном тексте по аналогии или путем их противопоставления [Дармодехина 1999:228].

По мнению Н.Д.Арутюновой, переход от образа к метафоре вызван семантическими и художественными нуждами, а переход от метафоры к символу связан с факторами экстралингвистического порядка [Арутюнова 1999:338].

Н.С.Валгина выделяет три ступени восхождения от образа к символу: образ-индикатор (использование буквального, прямого значения слова); образ-троп (переносное значение); образ-символ (обобщенное значение на базе частных переносных). На первой ступени образ рождается часто в результате «оживления внутренней формы слова» (выражение А.А.Потебни). Это образ-индикатор, проявитель смысла. На второй ступени возникает переосмысление. Это система тропов, в основе которой лежит метафоризация. Высшая ступень

образности — символ. Например, у А.П. Чехова в повести «Дама с собачкой» определение «серый» используется каждый раз в буквальном смысле (*серые глаза; серое платье; чернильница, серая от пыли; серый забор; серое суконное одеяло*). Однако в общем контексте повести этот заурядный серый цвет приобретает особую значимость, значение серого цвета становится образным значением, переходящим в значение символическое — это образ будничности, неприметности, безысходности. Анализируя образ серого цвета в данном рассказе Чехова, получится следующее: образ-индикатор — серый цвет; образ-троп — образ обыкновенных простых людей; образ-символ — образ будничности, неприметности, безысходности [Валгина 2005:123].

Триаду образ-индикатор — образ-троп — образ-символ, выделенную Н.С.Валгиной, можно подкрепить теоретически выявлением характера, типа информации (концепция И.Р.Гальперина): прямое значение (образ) — фактуальная информация; переносное значение (троп) — концептуальная информация; переосмысленное обобщающее значение (символ) — подтекстная, глубинная информация. Символ как знак (его означающее) имеет эксплицитные средства выражения - его прямое значение выводится из содержательно-фактуальной информации. Однако символ - средство двупланового сообщения, его переносное значение (референт) выводится имплицитно на основе различных метафорических или метонимических связей. Поэтому концептуальный аспект информации, заложенной в символе, находит свое воплощение в содержательно-подтекстовой информации: символ, как и подтекст, являются категориями вертикального контекста, участвующими в выражении неявного, скрытого смысла, который выводится из способности языковых явлений порождать дополнительные смыслы. В связи с этим, символ способен обогатить поэтический текст новыми смыслами.

Способность символа порождать дополнительные смыслы является источником его многозначности. Особенность символа в поэтическом тексте заключается в том, что контекст редко снимает многозначность, присущую символу, так что сосуществует несколько параллельных символических

значений, создавая бесконечную смысловую перспективу (например, огонь – символ: 1) жизни и плодородия; 2) души; 3) страстей; 4) солнца [Резчикова 2001:23]. Между означающим и означаемым устанавливается семантическое отношение, или связка. Важнейшим условием связки является изоморфизм означаемого и означающего: структура чувственного образа (означающего) определяет логику построения символического значения (означаемого). Символ (его означающее) имеет тенденцию к упрощению, поэтому символическую значимость может приобретать отдельный признак предмета – его цвет, форма, положение в пространстве. Распадение образа-символа на символические элементы дает возможность его прочтения. Образ как бы превращается в текст, «прочитываемый» при помощи системы символов [Арутюнова 1999:341]. Следовательно, семантическое отношение распространяется в одинаковой степени как на все целое, так и на отдельные компоненты, на все, что прямо или косвенно имеет отношение к означающему, включая не только естественную связь между предметами в реальной действительности, но и образное употребление слова, формируя «бесконечный ряд единичных проявлений той общности, из которой состоит символ» [Резчикова 2001].

В поэтическом творчестве функции, выполняемые символом, зависят, как правило, от источника. Говоря о происхождении символа, имеется в виду та почва, на которой он возник, и тот смысл, который в нем заложен. В любом символе содержится скрытое сравнение, прослеживается связь с природой, историческими фактами и событиями. Так, фольклорная символика и символика любовной лирики связана в основном с передачей душевных переживаний, церковная отдает дань религиозным настроениям, выражает абстрактные устремления, далекие от реальной действительности, символика, идущая от классической литературы, обычно передает историческое прошлое народа и идеи любви к родине и т.д. Нередко для декодирования символов необходимо знание кода. В процессе бытования многие символы становятся устойчивыми, приобретая осознанную значимость. Таких символов немало в устном народном творчестве и церковной литературе. Поэты не только широко используют

традиционную символику, наполняя ее часто новым содержанием, но и создают много оригинальных, изумительных по силе художественного обобщения образов-символов [Коржан 1977:13-14].

Так, Н.С.Валгина различает символы традиционные и индивидуальные.

Символ традиционный — устойчивый, одноплановый и однозначный художественный образ, закрепленный традицией употребления. К таким относятся символы *классические*, символы *национальные*, символы *библейские*. Например: олива, оливковая ветвь — символ мира; померанец — античный символ чистоты, целомудрия; роса — славянский символ грусти. Символы классические (античные), национальные, библейские, освоенные художественной литературой, становятся элементом этого или иного стиля. В личную авторскую стилистику они приходят в качестве готового материала, рассчитанного на однозначное восприятие. Диапазон вариантности прочтения их в контексте литературного произведения неширок. Они не приводят к смысловой многозначности и оригинальности.

Индивидуальная символика может создаваться в рамках одного литературного произведения, может оказаться свойственной данному автору в определенных циклах произведений или вообще пронизывать все творчество данного автора. Но в любом случае она найдена и создана индивидуально, есть продукт авторского сознания и созерцания. Такие образы-символы включены в авторскую стилистику и отражают его мироощущение. Именно поэтому они могут быть неожиданными, многослойными и многозначными. И потому разными по степени своей определенности — неопределенности.

Авторский символ включается в прием, провоцирующий разночтения. Принципиально авторский символ неоднороден. Он может, возникнув в определенном произведении, выйти за его пределы и продолжать жить самостоятельно. Но в таком случае из произведения он выносит единственное содержание и с ним закрепляется в употреблении. Таков «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына — символ беззакония, несправедливости, антигуманности.

Это его обобщенное значение, это уже определенный содержательный знак, хотя родился этот символ на конкретном историческом материале.

Другой тип индивидуальных символов — это символы, которые живут в своем собственном контексте, контексте данного произведения, данного автора. И выйдя за пределы произведения, такой символ разрушается, исчезает. Чаще всего такая символика ткется на общеупотребительном языковом материале, как правило, на базе обычных, безобразных речевых средств путем построения сквозных образов, постепенного нарастания в значениях слов-образов символических качеств [Валгина 2005: 122-128].

Классификация символов Н.С.Валгиной на традиционные и индивидуальные соответствует так называемым символам первой и второй степени, выделяемым А.Ф.Лосевым. Согласно его теории символы первой степени обладают достаточно однозначной связью между означающим и означаемым. Напротив, семантизация символов второй степени очень сложна и в какой-то мере напоминает извлечение квадратного корня из числа 2: семантизация символов второй степени может также беспрестанно уточняться и все-таки никогда не достигнет вполне определенного и завершенного содержания [Лосев 1982]. Таким символам необходимо определенное семантическое пространство для своего объявления — они нередко даются нам в виде множества различных образов и картин. В составе поэтических текстов символы второй степени чаще всего носят окказионально-авторский характер и могут стать своего рода семантическим центром всего произведения, до последней строки сохраняя тайну своей интерпретации [Солодуб 2002: 48].

Е.В.Шелестюк, определяя символ как конгломерат прямого и переносного значений, утверждает, что переносное значение в структуре символа может носить: 1) архетипический; 2) культурно-стереотипный; 3) субъективно-авторский характер [Шелестюк 2001:50]. Вслед за Е.В.Шелестюк в данной работе признается, что в структуре исходного значения слова имеются семы, составляющие его символичность. Она носит древний, архетипический характер или обусловлена теми или иными культурными ассоциациями. При реализации

слова в речи символичность воплощается в переносном символическом значении. Возможно воплощение ее различных семантических слоев, в этом случае в слове актуализируются сразу несколько символических значений [Шелестюк 1997:140].

В связи с этим Е.В.Шелестюк выделяет языковые и речевые символы.

Языковые символы – устоявшиеся, закрепившиеся в сознании людей ассоциативные комплексы, существующие в языковом значении слова в виде «символической ауры», ряда сем культурно-стереотипного и архетипического, древнего мифологического характера. Речевые символы, в которых прямое значение используется для выражения субъективно-авторских идей или в которых устойчивое культурно-стереотипное и архетипическое содержание специфически преломляется, не являются константами языкового значения слова, но переменными [Шелестюк 2001:50].

По-видимому, языковые символы Е.В.Шелестюк соответствуют традиционным символам (Н.С.Валгина) или символам первой степени (А.Ф.Лосев), а речевые – символам индивидуальным и символам второй степени, соответственно. Как правило, символы, относящиеся к первой группе, представлены в словарях. Их значение представлено в виде набора устойчивых признаков и ассоциаций.

По нашим наблюдениям, в поэзии преобладают именно индивидуально-авторские символы. Содержание же первично-архетипических и культурно-стереотипных (традиционных) символов, как правило, преломляется под влиянием своеобразного авторского видения мира.

Итак, в системе изобразительно-выразительных средств поэтического языка символу принадлежит значительная роль. Приобретая в рамках поэтического текста статус эстетического знака, символ обозначает сложные для познания объекты действительности в виде ярких, впечатляющих образов.

Некоторые черты сходства между символом, образом и тропами метафорой и метонимией приводят к тому, что эти категории часто отождествляются. Проведенное исследование позволяет предположить, что образ следует

рассматривать как основу порождения символического смысла, метафору наряду с метонимией – в качестве механизмов транспозиции прямого и переносного значений в структуре символа.

Символ, оказываясь мотивированным первично-архетипическими, культурно-стереотипными (традиционными) или индивидуально-авторскими ассоциациями, активно участвует в создании семантической объемности поэтического текста, что способствует возникновению множества интерпретационных возможностей и вариантов прочтения текста. Как справедливо отмечает Ю.М.Лотман, «с одной стороны, пронизывая толщу культур, символ реализуется в своей инвариантной сущности. В этом аспекте мы можем наблюдать его повторяемость. Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох...С другой стороны, символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в тексте в вариантах» [Лотман 2001:149]. В поэтическом же тексте содержание символа значительно сложнее, глубже, шире и многограннее того содержания, которое закреплено за его означающим в других контекстах употребления.

Более того, символ как емкий по своей семантике знак вводится в текст не только в лексических целях, но и для обеспечения связности элементов текста, моделирования компонентов смысла. Поскольку для наиболее исчерпывающего раскрытия соотношений между символом как знаком и его означаемым требуется значительное семантическое пространство, символ определенным образом структурирует поэтический текст, реализуя при этом текстообразующую функцию [Солодуб 2002:54].

Подводя итог, следует отметить, что в рамках большинства из описанных подходов к изучению области символического в поэтическом тексте достаточно глубоко исследованы статус, структура и содержание символа. Однако, как было отмечено выше, в большинстве современных исследований подходы к исследованию представления символа в тексте осуществляются без учета как

когнитивной природы символа, так и когнитивных характеристик текста. Возможность применения когнитивного подхода к решению поставленных в данном исследовании целей и задач и рассматривается в следующем параграфе.

I.3. Когнитивный ракурс описания символа в поэтическом тексте

Вопрос о становлении когнитивной науки достаточно сложен и причиной тому междисциплинарный характер когнитивных исследований, цель которых – создание интегративной картины языка, мышления и поведения человеческих существ [Beaver 1970]. Если определять когнитивную лингвистику как науку о соотношении языка и мышления, то можно предположить, что предмет ее исследования был намечен уже в первых трудах по языкознанию в XIX веке (В.Гумбольдт, А.А.Потебня). Если же рассматривать когнитивную науку в целом, т.е. проблему познавательной активности человека вообще, то началом становления когнитивной лингвистики можно считать достижения нейрофизиологов, врачей, психологов (П.Брока, К.Вернике, И.М.Сеченов, В.М.Бехтерев, И.П.Павлов и др.), нейролингвистов (Л.С.Выготский, А.Р.Лурия), доказавших, что языковая деятельность протекает в мозгу человека и разные виды языковой деятельности связаны с разными отделами головного мозга.

Следующим этапом развития изучения проблемы познавательной деятельности человека стала психолингвистика, в рамках которой изучались процессы порождения и восприятия речи, процессы изучения языка как системы знаков, хранящейся в мозгу человека, соотношение системы языка и ее функционирования (американские лингвисты Ч.Осгуд, Т.Себеок, Дж.Гринберг и др., отечественные психолингвисты А.Н.Леонтьев, А.А.Леонтьев, Н.И.Жинкин, Ю.А.Сорокин, А.А.Залевская и др.).

Когнитивная лингвистика складывается в последние два десятилетия XX века – ее появление связано с именами американских ученых Дж.Лакоффа, Р.Лангакера, Р.Джакендорфа, в России – с именем Е.С.Кубряковой, а сформировалась она на базе информативно-когнитивных исследований (когнитология и искусственный интеллект) [Демьянков 1989; Паршин 1996].

Когнитивный подход к языку – это убеждение в том, что языковая форма, в конечном счете, является отражением когнитивных структур, то есть структур человеческого сознания, мышления и познания. К числу важнейших когнитивных феноменов, детерминирующих языковую форму, относятся категоризация, структуры представления знаний, долговременная и оперативная память, активация, восприятие, внимание и узнавание [Кибрик 1994:126].

Основной предмет исследования когнитивной лингвистики – языковое отражение когниции, которая определяется как «взаимодействие систем восприятия, репрезентирования и продуцирования знаний» [Демьянков 1994:18]. Когниция – это любой процесс, связанный с получением, переработкой, хранением и последующей мобилизацией информации. Понятие информации является одним из ключевых в когнитивной лингвистике. По своему содержанию оно является двумерным, поскольку фиксирует и семантический аспект информации, и ее кодовую форму, т.е. позволяет отобразить и свойства «содержания» информации и свойства ее материального носителя – ее кодовой организации. Решение задачи расшифровки кода – центральная задача познания объектов живой природы, психики и культуры [Мухтаруллина 2004:7-8].

По утверждению Н.Н.Болдырева, когниция в высшей степени структурирована, поскольку когнитивные структуры ориентированы на отражение структуры внешнего мира в связи с потребностями социальной деятельности [Болдырев 2004:22-23]. Таким образом, для когнитивной лингвистики в центре внимания оказывается не только язык в неразрывном единстве его формы и субстанции, но и более высокое единство – единство

языка и человека, действующего в реальном мире, мыслящего и познающего. Как отмечает А.Вежбицка, сама природа естественного языка такова, что он вбирает в себя внеязыковую реальность – психологическую и социальную [Вежбицка 1997].

Наиболее важным источником развития когнитивной лингвистики является лингвистическая семантика – та часть лингвистики, которая опирается на исследование значения языковых форм и выражений – «в настоящее время сложилась такая ситуация, когда понятия когнитивной лингвистики ассоциируются в основном с работой в области исследования лексической семантики, категорий, метафоры, т.е. явлений типа *off-line*» [Кибрик 1994:126-127].

Когнитивная семантика представляет новые данные для обдумывания значений языковых форм; здесь смыкается исследование знания и значения.

Знание как проверенный общественно-исторической практикой и удостоверенный логикой результат познания действительности, адекватное ее отражение в сознании человека в виде представлений, понятий, суждений, теорий фиксируется в языковых знаках. В когнитивистике «знак» получает новую интерпретацию как экспонент любого кванта информации, особой структуры знания [Кубрякова 1993, 1994].

Значение в когнитивной семантике определяется как когнитивный феномен, а любые данные об этом феномене - проливающие свет на структуры сознания, их «форматы» и внутреннее устройство [Кубрякова 1994]. Исходная базисная посылка когнитивной семантики состоит в том, что значение в естественных языках является мысленно кодируемой информационной структурой. Отсюда семантическая структура определяется как форма концептуальной структуры – интерпретация высказывания, т.е. его значение, находится в уме. Эта точка зрения противоречит взглядам объективистской семантики о том, что значение существует вне нас в мире и основано на референции к истине, которая состоит в соответствии слов категориям или положениям вещей в окружающем мире [Мухтаруллина 2001:36].

Когнитивная семантика предполагает, что мир не отражен в языке объективно: у языка есть функция категоризации, или категориальная функция (categorization function). *Категоризация* - одно из ключевых понятий в описании познавательной деятельности человека, связанное едва ли не со всеми когнитивными способностями и системами в его когнитивном аппарате. Категориальная функция навязывает миру некоторую структуру, а не просто отражает объективную реальность: язык есть способ организации знаний, отражающий потребности, интересы и опыт индивидов и культур и в любом языке мира специальными обозначениями выделены главные для него категории [Кубрякова 1996].

Основные темы в исследовании категоризации были объединены Дж. Лакоффом в виде *когнитивной модели* как одной из основных процедур когнитивной лингвистики, предопределяющей восприятие и память индивида, вследствие чего каждая языковая категория рассматривается как отражение определенных пластов человеческого опыта, зафиксированных в языке. Теория когнитивных моделей включает: а) ментальные пространства; б) когнитивные модели, структурирующие эти пространства [Lakoff 1987]. Т.А.Ван Дейк дополняет характеристику когнитивной модели уточнением таких параметров как контекст и ситуация. Так, исследуя способы представления знаний, Т.А. Ван Дейк в качестве основного типа репрезентации знаний выделяет «*модель ситуации*» - когнитивный коррелят некоторого фрагмента мира. По мнению исследователя, модель включает личное знание, которым люди располагают относительно данной ситуации, и это знание представляет собой результат предыдущего опыта, накопленного в столкновениях с ситуациями подобного рода [Дейк Ван 1989].

Элементами когнитивных моделей являются *концепты*, которые сигнализируют о связи между языковыми категориями и объектами действительности. В современной науке статус и значение концепта еще не определены до конца и являются предметом дискуссий. В.П.Нерознак подчеркивает, что понятие «концепт» возникло и развивается на стыке «целого

ряда гуманитарных отраслей знания – лингвистики, литературоведения, логики, философии, искусствознания и культурологии» [Нерознак 1997:5, 8]. Каждая из этих наук формулирует собственный взгляд на концепт, однако общим для них является изучение природы концепта через его подключение к культуре.

Проблема взаимодействия концепта и культуры нашла отражение в трудах А.Вежбицкой, Д.С.Лихачева, Ю.С.Степанова, В.В.Колесова. Так, по мнению Д.С.Лихачева, многократное обращение к концепту способствует формированию ассоциативного поля, границы которого в сознании субъекта определяются «культурной памятью» [Лихачев 1997]. Ю.С.Степанов, исследуя динамику развития концепта, отмечает его слоистое строение, подчеркивая, что «разные слои являются результатом культурной жизни разных эпох» [Степанов 1997:46], что позволяет говорить о многокомпонентной природе концепта, чья структура представлена в виде поля знаний, представлений, понятий и ассоциаций, имеющих ядро и периферию. В.В.Колесов называет концепт «реальностью национальной речемысли, образно данной в слове» [Колесов 1992:39]. В данном контексте интересна его точка зрения на роль символа в культуре. По мнению В.В.Колесова, символ – явление низшего порядка по отношению к концепту, о чем свидетельствует его место в цепочке «образ – понятие – символ – концепт». Если символ – это промежуточная точка семантического наполнения слова, образ, прошедший через понятие и сосредоточенный на типичных признаках культуры, то концепт – это то, что не подлежит изменениям в семантике словесного знака, это конечный предел развития слова [Колесов 1992].

В когнитивной лингвистике концепт является одним из центральных понятий и определяется как единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и культурный опыт человека. Представители когнитивной семантики считают, что каждый язык эквивалентен определенной системе концептов, посредством которой носители языка воспринимают, структурируют, классифицируют и интерпретируют поток информации, поступающей из окружающего мира.

Осмысление новой информации, ведущей к образованию концепта, называется концептуализацией [Кубрякова 1996]. Символ, воплощая в себе как универсальное знание о мире (первично-архетипический или культурно-стереотипный символ), так и индивидуально-авторское видение мира (субъективно-авторский символ), является одним из способов концептуализации действительности, что непосредственно находит отражение в тексте.

В настоящем исследовании термин «концепт» будет использоваться в том смысле, в каком он трактуется И.А.Стерниным, а именно: «концепт — содержательная единица концептосферы, то есть упорядоченной совокупности единиц мышления народа, отраженной в человеческой психике» [Стернин 2004:65]. В связи с этим в качестве предмета когнитивной семантики И.А.Стернин определяет значения языковых единиц, объективирующих тот или иной концепт, а конечной целью исследователь называет когнитивное моделирование концепта как мыслительной единицы по данным языка [там же].

Как когнитивная единица концепт имеет референцию не "прямо" к миру, а всегда через фреймовое включение, которое является посредником между значением этой единицы и выполнением ею знаковой функции [Телия 1996: 91-94].

Термин «фрейм» был заимствован когнитивной лингвистикой из теории информации. Так, М.Минский рассматривал фрейм как структуру базы данных для представления стереотипной ситуации [Минский 1979]. К нуждам лингвистики понятие «фрейм» адаптировал Ч.Филмор. Последний применяет термин "фрейм" для определённых групп слов в языке, мотивация и взаимная структуризация которых происходит посредством особых унифицированных конструкций знания, связанных схематизацией опыта [Филмор 1988]. Необходимо учитывать то обстоятельство, что фреймы, как и когнитивные структуры, обуславливаются контекстом и культурой. Таким образом, фрейм — это особым образом организованный вокруг некоторого концепта блок знаний

о событиях и участниках текстовой деятельности, базой для актуализации которого служит когнитивная модель. В нашем понимании фрейм имеет подчиненный по отношению к когнитивной модели характер и используется для обозначения всей совокупности языковых средств, включая фрагменты текста, которая объективирует тот или иной концепт, актуализируемый символом, в составе когнитивной модели.

Для когнитивной семантики главной целью является описание структуры концепта, лежащего в основе и объясняющего название вещей и объектов закрепленными за ними в лексической системе языка именами. Такого рода описание невозможно без обращения к внутреннему опыту говорящего, что предполагает близость когнитивно-семантических теорий философии сознания – в частности, тем концепциям, которые уделяют большое внимание телесно-ориентированному опыту человека.

В качестве характерного примера приведем точку зрения М.Джонсона, в соответствии с которой многие концепты являются расширением физических концептов [Johnson 1987]. Для схематической структуры организации опыта Джонсон употребляет термин *образная схема* (или *образ-схема*, *image schema*), которую он определяет как «повторяющийся динамический образец (pattern) наших процессов восприятия и наших моторных программ, который придает связность и структуру нашему опыту» [Ченки 1997:347]. Исследования М.Джонсона ясно показывают, что расширение/преобразование физических понятий, благодаря которому мы понимаем многие концепты, является метафорическим, а не буквальным; метафоры переносят наше телесно-основанное понимание вещей на широкий круг понятий [Johnson 1987; Ченки 1997].

Суть метафорического способа представления и осмысления действительности была детально описана и изучена многими представителями когнитивной семантики. Отчасти основой современных когнитивных теорий метафоры (G.Lakoff, M.Johnson, E.R.Mac Cormac) послужили достаточно

интуитивные взгляды М.Блэка относительно взаимодействия между метафорическим выражением и контекстом [Black 1993].

Результаты когнитивных исследований позволяют предположить, что метафора активно участвует в формировании личностной модели мира и является ключевым элементом категоризации языка, мышления и восприятия. Э.Мак Кормак признает, что производство метафор – это не просто лингвистическое явление, происходящее на поверхностном уровне языка, а берущее начало в более глубинном когнитивном процессе творческого характера, где открываются новые возможности развития значений. В метафоре Мак Кормак усматривает связующее звено между разумом и внешним миром и предлагает рассматривать ее не просто как семантический процесс, но как основополагающий когнитивный процесс, без которого невозможно было бы получение нового знания [МакКормак 1990].

Дж.Лакофф и М.Джонсон не ограничивают понятие метафоры ее традиционной поэтической функцией, а рассматривают ее как главное средство человеческой концептуальной схемы, с помощью которого мы можем понять и воспринять один тип объектов в терминах объектов другого типа – «... наш образ мыслей, переживания и повседневные действия в высокой степени определяются метафорой» [Лакофф, Джонсон 1990:394]. Предположительно, концептуальные метафоры не произвольны – они опираются на наш физический и культурный опыт и могут варьировать от культуры к культуре, поскольку наиболее фундаментальные культурные ценности согласованы с метафорической структурой основных понятий данной культуры [Ченки 1997].

Метафора как когнитивный процесс рассматривается в качестве модели, которая определяет концептуальную организацию человеческого опыта и знаний. Вслед за Дж.Лакоффом структуру метафорической модели можно охарактеризовать как проекцию знаний из области-источника (source) в новую осваиваемую сферу - область-мишень (target), осуществляемую благодаря набору онтологических соответствий [Lakoff 1987]. По сравнению с областью-мишенью область-источник обычно интуитивно понятнее, конкретнее, известен

скорее всего через непосредственный физический опыт. Можно сказать, что метафоры представляют собой мост от знакомого к незнакомому, от очевидного к менее очевидному [Лакофф, Джонсон 1990].

Когнитивные метафорические модели, так или иначе реализованные в языковых знаках, обнаруживают относительную простоту структурных типов и представляют собой последовательную систему, построенную на универсальных законах. Каждая метафорическая модель характеризуется продуктивностью, частотностью и прагматическим потенциалом. Среди концептуальных метафорических моделей выделяют: антропоморфную метафору, природную метафору, социальную метафору и артефактную метафору [Фурсова 2003:434].

По мнению Е.В.Шелестюк, обращаясь к теории концептуальной метафоры, когнитивная семантика фактически исследует онтологию современных символов и осуществляет таксономию основных типов символических переносов благодаря таким когнитивным моделям как *больше есть верх, меньше — низ, время есть вещь, ход времени — движение, состояния есть места в пространстве, изменения есть движения, причины есть силы, цели есть пункты назначения* и т.д. [Шелестюк 1997:130].

В когнитивной лингвистике, помимо метафорических существуют и неметафорические значения, в частности, метонимические — как способ концептуализации разного рода нематериальных объектов и процессов. Наряду с метафорой метонимия рассматривается как ментальная сущность, когнитивный инструмент [Black 1993] познания действительности и является исходной посылкой основных характеристик познания [Lakoff, Turner 1989]. Наблюдаемые Дж.Лакоффом и М.Тернером различия между метафорой и метонимией связаны со структурой и сохранением логических связей в ментальных пространствах. Если в метафоре одна структура, как правило, накладывается на другую структуру и логические связи области-источника переносятся на логические связи области-цели, то в метонимии осуществляется, в основном, функция референции — при помощи метонимии

можно установить связь с каким-либо элементом концептуальной структуры через установление связи с другим элементом той же структуры или всего ментального пространства в целом [Гинзбург 1985; Lakoff, Turner 1989:103].

В соответствии с когнитивными концепциями, относящимися к изучению метонимии, метонимический перенос отличают особые условия формирования смежности категорий отраженной реальности: при метонимическом переносе отношения смежности локализуются не в реальной действительности, и не в семантической системе слова – объекты действительности вступают в отношения смежности, будучи отраженными в человеческом сознании. Связь между механизмом метонимии и структурами сознания отмечена в работах М.Джонсона, Дж.Лакоффа [Lakoff 1987; Johnson 1987]. Как и метафора, метонимия является одним из основных механизмов транспозиции значений в структуре символа.

С когнитивной точки зрения метафорические и метонимические переносы возможны благодаря универсальным концептуальным связям, которые базируются на определенных коррелятах в объективном мире и являются их мыслительным отражением, а также той основой, которую предоставляет современная культура для порождения символики [Никитин 1983]. Эти концептуальные связи, по утверждению М.В.Никитина, можно представить как: 1) импликационные; 2) сравнительно-классификационные; 3) семиотические (знаковые) [Никитин 1997:5].

Импликации представляют собой выводное знание, они опираются на весь человеческий опыт. В связи с этим импликационные концептуальные связи – это мыслительный аналог реальных связей между вещами, событиями, частью и целым, вещью и ее признаками: один концепт предполагает другой, одно понятие имплицитно другое в силу зависимости отражаемых ими сущностей. Пример импликационной связи – отражение в сознании причинно-следственных, количественно-объемных, субъектно-объектных, пространственных, временных связей, а также связей предметного, признакового, ассоциативного и прочего характера. Импликационная связь

является основой импликационного символа, или символа-метонима [Никитин 1997:5-6]. В метонимических символах точки порождения переносного символического значения, которые становятся его гипосемой, соответствуют интенционалу прямого значения или его жестковероятностным импликациям (т.е. его обязательным или существенным признакам) [Шелестюк 1997:132]. Пример метонимического символа: *sap/сок растений - кровь - жизнь*; *dry vine/сухая ветвь - погибшая ветвь - смерть* (метонимия: предмет – признак, интенционал прямого значения связан с переносным отношением импликации). Пример взят из стихотворения В. Уоткинса “Vine”. Поскольку вещь может вызвать множество ассоциаций линейного порядка, семантика символа-метонима в текстовом пространстве почти всегда нуждается в уточнении.

Сравнительно-классификационные концептуальные связи являются мыслительным аналогом распределения признаков в сущностях мира. Объективной основой сравнения–классификации являются общности-различия сущностей отражаемого сознанием мира по обнаруживаемым ими признакам. Связь устанавливается между двумя сущностями в сознании и отражает только общность присущих им признаков или уровней обобщения признаков. Общие признаки могут лежать в области интенционалов сравниваемых понятий, т.е. относиться к числу классообразующих, тогда концепты выстраиваются по родо-видовой вертикали (гипер-гипонимическая иерархия концептов) или выстраиваются на одном уровне обобщения как виды одного рода (эквонимическая связь концептов). Сравнение может пойти по линии побочных признаков, и тогда мы будем иметь дело со сравнением – симилиацией, уподоблением, которое служит основой метафор и метафорических (иконических) символов [Никитин 1999:6-7]. В метафорических символах «порождающие» семы могут составлять как сильновероятностные, так и слабовероятностные импликации исходного значения. Таким образом, интенционал производного значения в большей степени удален от интенционала исходного значения. Сходство, лежащее в основе переноса, имеет основанием общность прямого и переносного значения по наличным

существенным и несущественным признакам или стереотипной ассоциации сходства между ними [Шелестюк 1997:132]. Пример метафорического символа: *sea, tide, ebb/море, прилив, отлив - круговорот времени* – море и время связаны ассоциациями повторяемости, цикличности в стихотворении М.Арнольда “*Dover Beach*”.

Семиотическая (знаковая) связь устанавливается для того, чтобы нести конвенциональное, кодифицированное значение, и этим она отличается от двух других видов концептуальных связей. Импликационные значения и значения, выводимые из сравнительно-классификационных связей, не могут быть заданы словарно. Они переменны настолько, насколько многообразны связи и зависимости сущностей и событий в объективном мире. Значение символа по характеру связи двух концептов распадается на два вида – семиоимпликационное (незнаковое) и семиотическое (знаковое, кодифицированное). В конечном счете интерпретатор извлекает некий суммарный итог взаимодействия кодифицированного семиотического и некодифицированного семиоимпликационного значения: первое – из знания языка, второе – из знания мира. Но опять же, по замечанию М.В.Никитина, за символом не стоит целостный язык с его словарем, распределяющим идеи в системе номинации, символ черпает свое значение за счет импликаций из фрейма бытования вещи, он пользуется «языком мира» [Никитин 1997:12], и поэтому семиоимпликационное значение символа является доминантным в структуре его означаемого.

Есть и другие основания аналогии, менее существенные в отношении символа, но достойные упоминания: это важная для поэтической речи субъективная симилиция – ассоциация сходства по несущественным или субъективно устанавливаемым признакам между предметами и явлениями действительности, порождающие авторскую метафору – диафору [Уилрайт 1990а; Шелестюк 2001].

Существует также аберративная символика, основанная на языковой полисемии и омонимии, когда два различных значения связываются в комплекс

благодаря идентичности или сходству их означающих. Значительно менее важны случаи уподобления концептов на основе паронимии и случайных ассоциаций [Шелестюк 1997, 1998, 2001].

Вслед за Е.В.Шелестюк мы считаем, что, несмотря на существование алогических и абerratивных символов, основная масса символов сводится к метафорическим и метонимическим типам, которые, по нашим наблюдениям, преобладают в поэзии. Однако, как показывают исследования, четкую грань между метафорой и метонимией можно провести не всегда. Так, некоторые исследователи [Goossens 1995; Radden 2000] постулирует о существовании ряда комбинаторных процессов, именуемых метафтонимиями и передающих отношения: «метафора от метонимии», «метонимия внутри метафоры», «деметонимизация внутри метафоры» и «метафора внутри метонимии». Феномен метафтонимии рассматривается в отечественной лингвистике К.В. Голубкиной, которая вслед за Л.Гуссенсом утверждает о концептуальной зависимости метафоры от метонимии (кумулятивная метафтонимия) и объединении метафоры и метонимии в рамках одной концептуальной операции (интегрированная метафтонимия) [Цит. по: Мухтаруллина 2004:83]. Рассуждая о структуре символа, М.В.Никитин справедливо отмечает, что символ семантизируется, т.е. приобретает значение, на основе линейных и уподобительных связей концепта вещи, так как первые отражаются в сознании в виде вторых. Таким образом, символ, прежде всего, мотивирован импликационными зависимостями семиотизируемой вещи, однако ничто не мешает ему в дополнение к этому быть иконичным, если требуемый смысл позволяет совместить импликацию с подобием (ср.: орел как символ державной власти имеет царственный вид и обитает в самых горных сферах (импликации), и этим он подобен верховному властителю (симиляция) [Никитин 1997:9]. Подобные наблюдения позволяют сделать предположение о существовании метафтонимических символов (ср. Г.Г.Хазагеров: «Символ – метафора, осложненная отношениями смежности»), основными механизмами

транспозиции в структуре которых являются и метафора, и метонимия, о чем свидетельствуют результаты проведенного исследования.

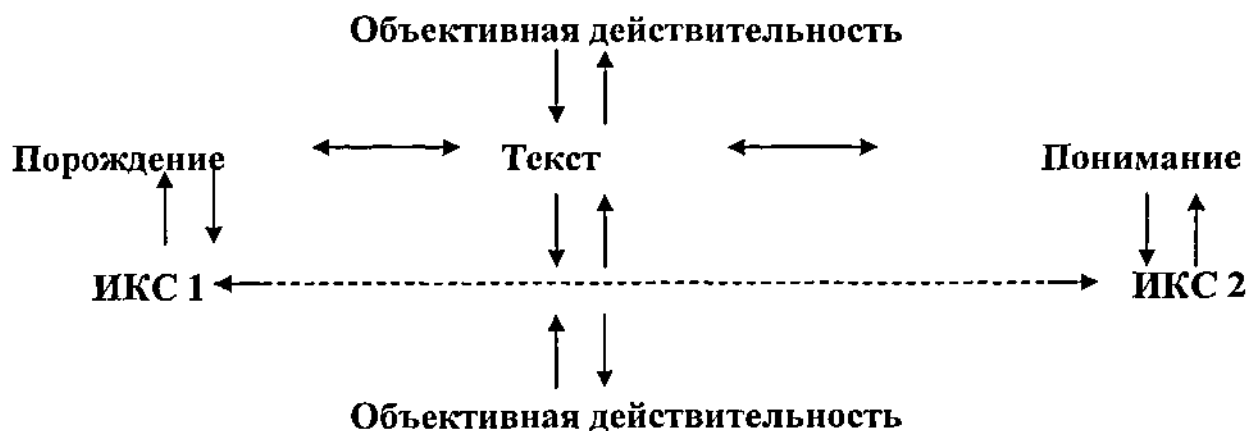
Поскольку символ определяется как комплексный знак, в структуре которого действуют отношения схождения/смежности (Е.В.Шелестюк), как информационная зависимость концептов двух вещей (явлений) в сознании интерпретатора (М.В.Никитин), то можно предположить, что в основе символической стратегии лежит принцип метафорического/метонимического моделирования действительности – по словам, М.К.Мамардашвили и А.М.Пятигорского, символ дешифруется, а вместе, и получает новый код через понятие метафоры [Мамардашвили, Пятигорский 1999].

По утверждению М.В.Никитина, при символизации вещь меняет фрейм существования и переходит в параллельный мир обозначений. При этом она обозначает не вещь, а класс вещей, который с ней линейно связан – класс сложных целых состояний, ситуаций, элементом которых она является. Тем самым, сложное, абстрактное, ненаглядное в символе обозначается через простое, конкретное, наглядное [Никитин 1997:9]. Для того чтобы передать эти абстрактные ирреальные сущности, язык предоставляет возможности использования знаков, закрепивших за собой уже существующий физический опыт [Пелевина 2004:83]. Иными словами, структура символа может быть представлена в виде когнитивной метафорической модели – структуры представления знания, – в которой фиксируются знания о действительности. Так, в качестве области-источника при символизации выступают знания о живой и неживой природе. Неживая природа представлена, как правило, признаками стихий, природных явлений и предметов-артефактов, живая – признаками растений и живых существ. Область-мишень составляют концепты более высшего, абстрактного порядка. Последние соотносятся с концептами мира физического на основе общих когнитивно-ассоциативных или когнитивно-имплицативных признаков.

Символ соотносится с объектом реальности с помощью текста, в который он интегрирован. До недавнего времени текст был в основном материалом для

изучения системно-структурных параметров языка, а лингвистика текста развивалась без учета субъектов текстовой деятельности. Такой подход не позволял достаточно адекватно описывать многие явления. Большие объяснительные возможности в исследовании текста открывает деятельностный подход. Последний синтезирует достижения в области изучения текста ряда гуманитарных наук, в отечественном языкознании он представлен в работах психолингвистов и когнитивистов Л.С.Выготского, А.А.Леонтьева, Н.И.Жинкина, А.И.Новикова, Ю.А.Сорокина, И.Р.Гальперина, А.Г.Баранова, Т.М.Дридзе, Г.А.Золотовой, Л.А. Черняховской, Н.П.Пешковой, В.М.Калимуллиной и др. Деятельностный подход к исследованию текста, связанный с изучением текстовой деятельности, переходом от актуализации к контекстуализации, с выходом в экстралингвистическую область, в условия текстовой деятельности субъектов общения, вносит новый вклад в изучение механизмов перераспределения информации (метафора, метонимия, символ) как компонентов смысловой структуры текста.

Как известно, любое художественное творчество является специфической формой отражения объективного мира в человеческом обществе [Мезенин 1983:50]. В отличие от обычного языка, представляющего первичную моделирующую систему, язык поэтического произведения является вторичной моделирующей системой, надстраивающейся над первой, проецируемой на первичную и воспринимаемой на ее фоне [Лотман 1972]. Посредником между внешним и текстовым мирами выступает когнитивная деятельность сознания индивида, формирующая его когнитивную систему [Баранов 1993].



ИКС - индивидуальная когнитивная система.

В результате действия как прямых, так и обратных связей каждый раз в процессе восприятия возникает новая смысловая структура, потенциальная и динамическая по своему характеру. По убеждению Ю.А.Сорокина, «воспринимаемый текст есть каждый раз читательская проекция текста, а сам текст на его содержательном уровне может рассматриваться в качестве набора читательских представлений и смыслов, асимптоматически приближающихся к авторскому значению текста» [Сорокин 1979:136].

Итак, в отдельном коммуникативном акте выделяются три основных компонента: первичная коммуникативная деятельность, направленная на порождение текста, текст, эксплицирующий информацию об идеях, интересах и эмоциях первого коммуниканта, и вторичная коммуникативная деятельность, направленная на интерпретацию информации, заключенной в тексте (восприятие и понимание). Ориентация на когнитивную теорию, отражающую разнообразные сферы проявления языка как средства общения, позволяет определить набор функций языка, определяющих порождение и восприятие текста. Исходя из условий реальной коммуникативной ситуации и интерпретации структуры коммуникативного акта, наиболее правомерно включать в число базовых функций языка две — коммуникативную и когнитивную [Калимуллина 1996]. Последняя состоит в том, чтобы «обозначать знаками не только вещи воспринимаемого мира, фиксируя их в памяти, но и результаты мышления, которые связываются при помощи названий в единое целое» [Кликс 1983:31]. В поэтическом тексте когнитивная функция заключается не в том, чтобы просто как-нибудь соотнести события, изложенные в некоторой последовательности, а в том, чтобы представить все такие соотношения как единое целое, обладающее когерентностью и приносящее эстетическое и эмоциональное удовлетворение и создающее повод для бесконечных толкований литературного произведения.

Когнитивная функция, обеспечивая порождение и интерпретацию текстовой деятельности (термин А.Г.Баранова), участвует в формировании так

называемого когнитивного компонента текста, который в исследованиях последнего времени выделяется в качестве его основного содержательного элемента и определяется как компонент, отражающий фрагмент действительного или возможного мира в его преломлении в сознании субъектов текстовой деятельности [Новиков 1983; Дридзе 1984; Арутюнова 1988; Баранов 1993]. Задачей когнитивного компонента является обеспечение необходимого участникам коммуникации обмена результатами их познавательной деятельности, что, в свою очередь, осуществляется благодаря категории информативности. Это – информация о предметах и их связях в действительном мире.

Актуализация категории информативности происходит благодаря взаимодействию ИКС автора текста и реципиента. Информация поэтического текста – категория достаточно гибкая и подвижная. Поэтический текст, будучи упорядоченной системой взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц может менять информационную нагрузку любого из его элементов, накладывая определенные ограничения на пределы варьирования категории информативности. Рассуждая о категории информативности в отношении поэзии, следует напомнить, что поэтический текст реализует как смысловую (семантическую, логическую), так и эстетическую (поэтическую) информацию. Последняя связана с актуализацией поэтической функции. В современной теории поэтической речи эффективная реализация поэтической функции предполагает глубокое и интимное понимание читателем всех недомолвок и намеков автора. Это «кооперирование» адресата протекает параллельно структурированию текста автором. Деятельность читателя можно считать продолжением поэтической функции, ее можно назвать реконструирующей поэтической функцией, в противопоставлении авторской конструирующей поэтической функции [Eng 1986].

Как отмечалось выше, понятие информации применительно к тексту было детально разработано И.Р.Гальпериным [Гальперин 1981]. Концепция текстовой информации И.Р.Гальперина получила дальнейшее развитие в

информационно-смысловой структуре высказывания [Черняховская 1976], а затем и текста [Калимуллина 1996]. Построение и анализ статической вертикальной и динамической горизонтальной моделей информационно-смысловой структуры текста позволяет установить и проанализировать глобальные категории, представляющие категорию информативности, и средства формирования этих категорий. Информационно-смысловая структура текста представляет собой соединение двух информационно-смысловых комплексов: 1) фактуального, отражающего информацию о фактах и явлениях действительности; 2) модального, передающего информацию об отношении автора к описываемым фактам и явлениям действительности [Калимуллина 1996:56]. Фактуальный и модальный компоненты текста являются составляющими когнитивного компонента содержательной структуры текста, который может быть представлен как результат моделирования какого-либо фрагмента внеязыковой действительности с помощью семантических свойств текста [Шпар 2003:212].

Средства выражения фактуального комплекса в большей степени эксплицитны и в меньшей степени имплицитны. В модальном комплексе средства его выражения в большей степени имплицитны и в меньшей степени эксплицитны. В поэтическом тексте эстетическая информация тесно связана с категорией оценки, а, следовательно, с модальным компонентом поэтического текста [Новиков 1999].

Объектом модальности в поэтическом тексте выступает фактуальный информационный комплекс и встроенный в фактуальный блок информации, сообщающий об отношении автора к сообщаемому. Следует отметить, что в поэтических текстах текстовая модальность выступает особенно рельефно. Не будет преувеличением сказать, что поэтические тексты насквозь модальны, причем эта модальность не является только суммой модальных элементов, разбросанных по отдельным предложениям высказывания [Гальперин 1981]. Символ благодаря двучленной структуре своего значения в составе поэтического текста органически сочетает в себе семантический и модальный

компоненты и во многом определяет специфику информационно-смысловой структуры поэтического текста.

В связи с вышеизложенным и с учетом того факта, что символ, вероятно, активно участвует в формировании когнитивного компонента текста, обеспечивая его связность и смысловое становление, в целях анализа когнитивного аспекта представления и развертывания символа в поэтическом тексте анализ информационно-смысловой структуры текста представляется наиболее перспективным.

Итак, обзор теоретической литературы по проблеме представления и развертывания символа в тексте позволяет сделать вывод о том, что в основе интерпретации символа находится когнитивная стратегия: по мысли М.К. Мамардашвили, символический аспект языковой деятельности связан с идеей когнитивного уровня [Мамардашвили, Пятигорский 1999].

Наиболее перспективными в свете изучения символа представляются концепции когнитивной лингвистики, которые открывают новый ракурс в исследовании таких понятий как значение и концепт. Согласно когнитивным теориям можно отметить, значение символа не может существовать независимо человеческого сознания. Значение формируется параллельно конструированию мира, где конструирование является следствием взаимодействия между знаком и средствами, способными его представить [Лосев 1976, 1982; Lakoff 1987]. Опираясь на данные когнитивных исследований, представляется возможным рассматривать семантику языковых единиц, представляющих символ и раскрывающих его значение в контексте, в виде аналогов *концептуально - информационных структур*, в которых закрепляется опыт и знания о действительности носителей языка и представителей того или иного культурного сообщества. Применяя различные стратегии интерпретации, человек, как познающая сторона, кодирует информацию, заложенную в значении символа в соответствии со своей когнитивной системой, продуцируя все новые и новые значения символа.

В основе символического процесса, осуществляющегося в мозгу, лежит акт метафорического творчества. Из тезиса о внедренности метафорических и метонимических механизмов в мышление выводится новая оценка их познавательной и моделирующей функций в отношении символа: метафора и метонимия не только формируют представление о символе, но и определяют способ и стиль мышления о нем. Задавая аналогии между разными системами понятий, метафоры и метонимии порождают бесконечное множество значений в символе. В связи с признанием метафоры и метонимии как основных когнитивных механизмов транспозиции в структуре означаемого символа выделяются метафорические, метонимические и метафтонимические символы.

В составе поэтического текста помимо первичной функции репрезентации символ в полной мере реализует когнитивную функцию. Основная роль когнитивной функции состоит в преобразовании человеком «языкомыслительной картины мира» [Колшанский 1990:37]. В отношении символа когнитивную функцию можно интерпретировать следующим образом. Означаемое символа отражает очень сложный в познавательном отношении объект действительности или конструкт нашего сознания. Внутренняя структура символа становится основой постоянного моделирования знаний об этом объекте, постепенно приближающих нас к его познанию [Солодуб 2002:54]. Поэтому, отражаясь в символе, когнитивная функция, во-первых, позволяет структурировать реальность, опираясь на физический и культурный опыт человека и творчески переделывать ее; во-вторых, проявляясь в символе в выражении аналогии/смежности, когнитивная функция вводит новый способ организации объектов, обладающих разными смыслами, и тем самым расширяет наш понятийный репертуар.

В составе поэтического текста символ по-новому реализует когнитивную функцию. Она проявляется в реконструировании художественной действительности, представленной в поэтическом тексте, в продуцировании новых смыслов, которые создаются благодаря комплексности содержания,

имманентной многозначности символа и действию аналогии в структуре его означаемого. Реализуя когнитивную функцию, символ определенным образом структурирует поэтический текст, содействует его становлению и композиционному развитию, и, следовательно, более полной актуализации его эстетико-познавательной функции. В результате этого становится возможным появление многочисленных интерпретаций и функционирование различных моделей поэтического текста в сознании читателей.

Выводы по главе I:

1) Символ – элемент структуры сознания, феноменологическим воплощением которого являются образы искусства, в частности, поэтического искусства (Л.Витгенштейн, Э.Кассирер, М.К.Мамардашвили, А.М.Пятигорский, А.Ф.Лосев и др.). Следовательно, в основе интерпретации символа как продукта взаимодействия мышления и языка находится когнитивная стратегия;

2) Исследование феномена символического в рамках когнитивной парадигмы позволяет связать проблему реализации символа в поэтическом тексте и, соответственно, его корреляции в переводе с реализацией познавательной деятельности человека, с актами категоризации, концептуализации и языкового отражения объективной реальности;

3) Принципы антропоцентризма, когнитивного структурирования знаний и информации, а также механизмы когнитивной метафоризации и метонимизации являются базовыми в исследовании символа в поэтическом тексте. Когнитивный ракурс исследования позволяет рассматривать значение символа как информационную зависимость двух концептов в сознании человека, что находит отражение в тексте. В основе символического процесса лежит принцип метафорического/метонимического моделирования действительности, что позволяет рассматривать структуру символа в качестве метафорической модели. Прямое денотативное значение в структуре символа имеет привязку к физическому миру и обозначает явление живой или неживой природы. Переносное значение имплицитно концепты абстрактного порядка. Последние соотносятся с концептами мира физического на основе общих когнитивно-ассоциативных или когнитивно-имплекативных признаков, в связи с чем выделяются метафорические, метонимические и метафтонимические символы;

4) Символ мотивирован первично-архетипическими, культурно-стереотипными и субъективно-авторскими ассоциациями, что позволяет

говорить о существовании традиционных символов, имеющих устойчивое словарное толкование, и авторских символов, которые в поэзии преобладают;

5) Символ, являясь средством реализации двупланового сообщения, содержит три вида информации: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную, содержательно-подтекстовую. Содержательно-фактуальная информация связана с реализацией прямого денотативного значения символа; концептуальный аспект информации, заложенной в переносном значении символа, находит свое воплощение в содержательно-подтекстовой информации, в связи с чем символ, являясь источником неявно выраженной информации, способен обогатить поэтический текст новыми смыслами;

6) Обеспечивая связность элементов поэтического текста и его смысловое становление, символ активно участвует в формировании когнитивного компонента текста, интегрирующего в себе фактуальный и модальный субкомпоненты. Последние являются составляющими информационно-смысловой структуры текста, анализ которой посредством языковых фреймов представляется чрезвычайно перспективным в целях когнитивного моделирования представления и развертывания заложенной в символе концептуальной информации в поэтическом тексте.

ГЛАВА II. КОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СИМВОЛА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

II. 1. Методика когнитивного моделирования представления символа в поэтическом тексте

Предметом данного исследования является выявление в английских поэтических текстах и их русских переводах результатов взаимодействия когнитивных и текстовых функций, участвующих в процессе символизации в поэтическом тексте, а именно: способов представления и средств реализации символом информации, заложенной в его значении. Механизм реализации этой информации можно представить в виде когнитивного моделирования. Когнитивные модели, в свою очередь, соотносимы с фреймами, которые обладают свойствами, позволяющими наиболее адекватно отразить в тексте такое многомерное и сложное явление как символ.

Принцип анализа в данном исследовании основывается на ряде методик. Основопологающей является методика когнитивного моделирования текста, разработанная В.М.Калимуллиной [Калимуллина 1996]. Эта методика была использована далее при изучении когнитивного аспекта представления модальности [Мухтаруллиная 2001] и подтекстовой информации [Семенова 2000] в тексте.

В настоящем исследовании когнитивная модель рассматривается как когнитивный коррелят некоторого фрагмента мира, в основе формирования которой лежит метафорический, метонимический или метафтонимический принцип. Таким образом, когнитивное моделирование процесса символизации в поэтическом тексте, по-видимому, позволит, с одной стороны, выявить специфику заложенной в символе информации, с другой стороны, описать механизм формирования переносного значения символа, которое, в свою

очередь, и является базой актуализации концептуального аспекта заложенной в символе информации.

Поскольку, как было отмечено выше, символ является источником скрытой информации, выводимой из способности языковых явлений порождать дополнительные смыслы, для ее представления и описания в тексте вводится термин «погруженный концепт». Последний заимствован из работы Н.В.Семеновой «Когнитивный аспект представления категории подтекстовой информации в переводе» [Семенова 2000], в которой автор использует этот термин для характеристики способов и средств реализации подтекстовой информации в тексте-источнике и тексте-переводе.

Как известно, содержание концепта образуют некоторые когнитивные признаки, которые в речи представлены семами, входящими в состав значения слова. В связи с этим основной целью лингвокогнитивных исследований является когнитивная интерпретация результатов описания семантики языковых единиц — именно этот этап процедуры лингвокогнитивного исследования «переводит» языковые данные в когнитивные и позволяет приступить к когнитивному моделированию концепта [Стернин 2004:65]. В связи с этим реконструкцию погруженного концепта, объективируемого символом, возможно осуществить посредством выявления и описания всех возможных когнитивно-ассоциативных и когнитивно-импликативных признаков, представляемых символическим значением или его семантическими компонентами.

Концепты реализуются в языке различными способами, у одного и того же концепта может быть несколько способов обозначения. По наблюдениям Е.В.Рахилиной, выявление структуры концепта возможно через наблюдение за сочетаемостью соответствующих языковых знаков [Рахилина 1999]. Объединяясь в контексте стихотворения, они создают ассоциативно-смысловое поле концепта/концептов. Под последним понимается совокупность связанных парадигматически и синтагматически вербальных репрезентантов концептов в тексте и система порожденных этими репрезентантами в сознании читателя

ассоциаций и импликаций. Как всякое поле, ассоциативно-смысловое поле концепта имеет ядро (прямые, частотные и типовые ассоциативные и импликационные связи) и периферию (непрямые, индивидуальные и единичные ассоциативные и импликационные связи) [Болотнова 2000:13-40]. В настоящем исследовании выявление концептов, реализуемых при участии символа в составе поэтического текста, представляется возможным посредством анализа определенных языковых фреймов, которые составляют контекст развертывания символа и символических значений.

Для целей, поставленных в данной работе, структурирование информации, заложенной в символе, посредством фреймов представляется наиболее перспективным, т.к. последние характеризуются тем, что: 1) используются для представления различного рода знаний; 2) часто состоят из более мелких структур, которые можно назвать «подфреймами»; 3) могут объединяться в более крупные единицы – «пакеты организации памяти»; 4) часто представляют собой цепь слотов, предусматривающих определенные заполнители – обязательные или факультативные; 5) предназначены для распознавания и интерпретации новой информации [Мухтаруллина 2001:49]. Таким образом, фреймы как особым образом организованные вокруг некоторого концепта блоки знаний о событиях и его участниках обеспечивают адекватную когнитивную обработку некоторой ситуации [Гафарова, Кильдибекова 2003].

В рамках данной работы фрейм можно охарактеризовать как корпус языковых единиц, представляющих символ в тексте, а также способ организации и реализации разнообразных типов знаний, заложенных в значении символа, посредством метафорических, метонимических и метафтонимических переносов, что определяет поведение символа в поэтическом тексте. Значение символа, в свою очередь, определяется как концептуальная информационная структура, реализующая ментальную репрезентацию действительности и включающая весь комплекс знаний об обозначаемом, в том числе потенциальные и ассоциативные признаки.

В плане реализации символом своих значений можно выделить фрейм реализации агента (денотата, прямого значения символа) и фрейм реализации референта (переносного значения символа, носящего чаще всего абстрактный характер). Фрейм, актуализирующий агент *метафорического символа*, носит достоверный характер, описывает реальную ситуацию. По замечанию Е.В. Шелестюк, прямое значение символа достоверно и реалистично даже в фантастическом, воображаемом контексте. Фрейм референта, так называемый «символический фокус», не противоречит констатируемой реальности агента, однако, указывает на существование идеи и смысла, связанного с агентом, но качественно отличного от него. «Реальность» референта символа объясняет неприглушенность его образной стороны и равноправие прямого и переносного значений в нем. В *метонимических символах* фрейм агента также актуализирует значение иного порядка и указывает на наличие плана абстракции или обобщения, то есть содержания, качественно отличного от агента. Фрейм референта генерирует все более обобщенные и абстрактные символические значения на основе различных метонимических признаков, создавая новые ярусы содержания. При этом наблюдается как семантическое включение интенционала прямого значения в переносные, так и его нерастворимость в последних, равноправие с ними [Шелестюк 2001].

Средствами представления информации, заложенной в символе, являются конкретные языковые единицы. Как известно, языковые единицы распределяются по двум группам: идентифицирующие и характеризующие [Арутюнова 1976]. Вслед за В.М.Калимуллиной в настоящей работе предполагается, что в тексте языковые единицы, которые представляют денотаты, их свойства и отношения, формируют зоны номинации-идентификации и номинации-характеризации. Номинация-идентификация соотносится с предметными денотатами и осуществляется, как правило, именами существительными. Номинация-характеризация соотносится, во-первых, со свойствами денотатов и осуществляется прилагательными, наречиями, именами существительными и словосочетаниями различного типа,

входящими в состав семантических полей, во-вторых, с отношениями между денотатами и осуществляется в данном случае глаголами и глагольными сочетаниями, в-третьих, с признаками отношений и осуществляется словами и словосочетаниями адвербиального характера [Калимуллина 1996:37]. В данном исследовании предлагается выделение фреймов идентифицирующих и характеризующих языковых единиц как способов представления символа в поэтическом тексте. Предположительно, что фрейм идентификации включает, главным образом, языковые единицы, представляющие означаемое символа; фрейм характеристики - языковые единицы, составляющие символический контекст, т.е. контекст развертывания символических значений. Выявление и анализ фреймов идентифицирующих и характеризующих единиц, представляющих символ в поэтическом тексте, на базе его информационно-смысловой структуры и последующим выделением референциальной основы текста позволит, по-видимому, описать способ и средства представления символа в поэтическом тексте.

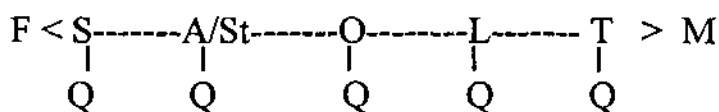
Итак, методика когнитивного моделирования представления и развертывания символа в поэтическом тексте включает информационно-смысловой анализ текста с последующим выделением и анализом его референциальной основы [Калимуллина 1996], а также фреймовый, дефиниционный компонентный и стилистический анализы. Единицей анализа является фрагмент или совокупность фрагментов поэтического текста, формирующих и сигнализирующих тот или иной вид концептуальной информации, заложенной в символе, и определяемых как языковой фрейм активации когнитивной модели данной информации. Когнитивным коррелятом последней является погруженный концепт.

В данной работе методика когнитивного моделирования представления символа в поэтическом тексте состоит из трех этапов.

На первом этапе исследования осуществляется информационно-смысловой анализ текста, вычлениются соотносящиеся с конкретными субъектами информационно-смысловые комплексы, состоящие из совокупности

фактуального и модального блоков информации. В фактуальном блоке объединены блоки информации о субъекте (S), его действиях, состоянии (A/St), объектах (O), месте (L), времени (T), и их квалификации (Q). Модальный блок отражает информацию об отношении автора к описываемому (M) (схема 1):

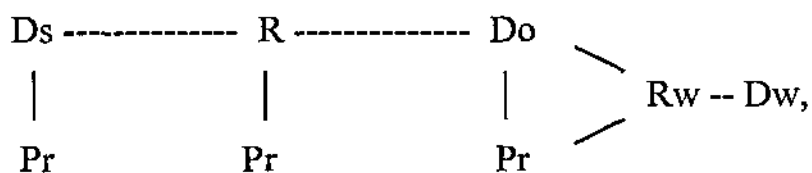
Схема 1



Языковые единицы, репрезентирующие каждый блок информации в комплексе, образуют соответствующие фреймы: субъекта, действий/состояний, объекта, места, времени, их квалификации и модальности. Концептуальная структура информационно-смыслового комплекса определяется как сочетание двух моделей: фактуальной и модальной, каждая из которых имеет свой набор концептов.

На втором этапе из комплексов информационно-смысловых блоков вычленяется референциальная основа текста, которая позволяет определить свойства денотатов, их характеристики и отношения между ними на основе выделения единиц номинации-идентификации и номинации-характеризации. Референциальная основа комплексов информационно-смысловых блоков прочитывается следующим образом (схема 2):

Схема 2



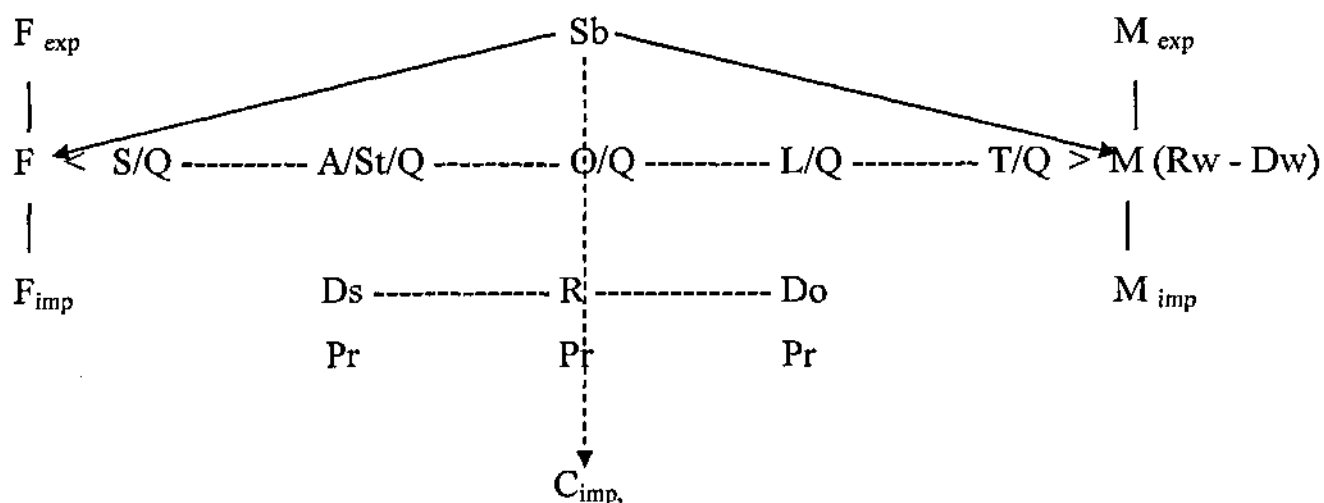
отношение автора составляет вторую референциальную основу, которая вычленяется из модального блока информационно-смыслового комплекса.

Референциальный анализ текста дает возможность «определить мир «вещей», их характеристики, их свойства и отношения между ними, что вполне соответствует философскому представлению триады: вещь – свойство-отношение» [Калимуллина 1996:22].

На втором этапе через установление референциальной основы текста осуществляется моделирование совокупности ситуаций, описывающих символ, с опорой на выделенные фреймы идентификации и характеристики.

На третьем этапе осуществляется анализ языковых единиц, составляющих фреймы идентификации и характеристики по отношению к символу и представляющих контекст как представления символа, так и развертывания его значения/значений. Анализ данных единиц осуществляется с опорой на когнитивно-ассоциативные и когнитивно-имплекативные признаки их значений с целью выявления соответствующего погруженного концепта/концептов, актуализируемого/актуализируемых символом. Здесь вводится понятие эксплицитного и имплицитного компонента фактуальной и модальной моделей (схема 3):

Схема 3



где Sb – символ, C_{imp} – погруженный концепт.

Из схемы 3 видно, что символ как знак (означающее символа) представлен эксплицитно в фактуальном и модальном блоках модели. Переносное

символическое значение (первично-архетипическое, культурно-стереотипное или субъективно-авторское) через его определенные семантические составляющие способствует объективации того или иного погруженного концепта. Последний получает большей частью имплицитное разворачивание и вычленяется из определенных языковых фреймов идентификации и характеристики, выделенных на основе соответствующих информационно-смысловых блоков.

Предлагается рассмотреть схему активации когнитивного комплекса модели во взаимодействующих фреймах идентификации и характеристики фактуальной и модальной информации на примере текстов стихотворения английского поэта XX века Дилана Томаса *"The Hand That Signed The Paper"* и стихотворения *"On the Beach at Fontana"*, принадлежащего перу англоирландского писателя и поэта Джеймса Джойса.

The Hand That Signed The Paper: The hand that signed the paper felled a city;/Five sovereign fingers taxed the breath,/Doubled the globe of dead and halved a country;/These five kings did a king to death.//The mighty hand leads to a sloping shoulder,/The finger joints are cramped with chalk;/A goose's quill has put an end to murder/That put an end to talk.//The hand that signed the treaty bred a fever,/And famine grew, and locusts came;/Great is the hand that holds dominion over/Man by a scribbled name.//The five kings count the dead but do not soften/The crusted wound nor stroke the brow;/A hand rules pity as a hand rules heaven;/Hands have no tears to flow.

Это стихотворение было написано на рубеже 40-50 г.г., когда правящие круги США, считая себя монополистами, проводили политику атомного шантажа. Мировая общественность, отчетливо помнящая трагедию Хиросимы и Нагасаки, резко выступила против ядерной угрозы.

В данном стихотворении имя *hand/рука* является ядерным образом, представляющим анонимное лицо (синекдоха). Имя *hand*, следовательно, является и ведущим субъектом стихотворения, который наряду с его квалификацией вынесен в заголовок текста.

Фрейм главного субъекта S_1 представлен в тексте следующими лексическими единицами: *the hand, (five sovereign) fingers, (these five) kings, the finger joints, a (goose's) quill*. Как видно, по ходу стихотворения образ *руку/hand* распадается на другие образы, уточняется и получает метафтонимическое расширение. Можно предположить, что каждый из этих образов мог бы являться самостоятельным субъектом стихотворения в силу яркости своего изображения, однако, поскольку все эти образы являются результатом партикуляризации главного, собирательного образа *hand* и связаны с ним метонимическими и метафорическими отношениями, то, по - видимому, все они составляют фрейм главного субъекта стихотворения (повторное наименование).

Кваликативный фрейм главного субъекта S_1 представлен следующими единицами: *that signed the paper, that signed the treaty, that holds dominion over/man, mighty, great; these, five, sovereign*. Следует отметить, что в данном фрейме объединены не только слова, но и целые придаточные предложения. В фрейме квалификации субъекта S_1 получает отражение характеристика социального статуса субъекта, а также количество.

Информационно-смысловой блок действий/состояний субъекта S_1 представлен в тексте фреймом, включающем такие действия и состояния как: *felled (a city), taxed (the breath), doubled (the globe of dead), halved (a country), did (a king) to death, leads to, are cramped (with chalk), has put an end, bred (a fever), count (the dead), do not soften (the crusted wound), nor stroke (the brow), rules, have (no tears to flow)*. Кваликативный фрейм действий/состояний субъекта отсутствует.

Информационно-смысловой блок объектов действий представлен фреймом объектов. Он включает следующие единицы: *a city, the breath, the globe of dead, a country, a king, (sloping) shoulder, fever, the dead, the (crusted) wound, a brow, pity, heaven, tears (to flow), talk, murder*. Кроме объектной отнесенности указанные единицы отражают такие характеристики объектов как пространственно-территориальные признаки (*a city, the country, the globe*),

социальный статус (*a king*), оценка (*sloping, crusted*), признаки, характеризующие человека (*breath, tears, shoulder, brow*).

Информационно-смысловой блок локальности в тексте представлен следующими единицами: *a city, the country, the globe*, которые призваны отразить масштабность совершаемых главным субъектом действий.

Во фрейме, отражающем временные характеристики, ядро составляют морфологические формы времени глаголов, которые отражают однократность совершаемых действий (*felled, bred*), последовательность (*taxed, doubled, halved*), завершенность (*has put an end*).

Информация о других предметах повествования раскрывается во фреймах сопутствующих субъектов: *S₂ famine, S₃ locusts*, а также их действий: *A₂ (S₂) grew, A₃(S₃) came*. Данные субъекты представляют дополнительную характеристику о результатах действий главного субъекта *S₁*.

Модальный блок представлен в тексте фреймами объективной и субъективной модальности. Фрейм объективной модальности репрезентируется морфологическими формами глаголов. В стихотворении встречаются случаи употребления Past Simple (11 случаев), Present Simple (8 случаев), Present Perfect (1 случай). Случаи употребления Past Simple и Present Simple свидетельствуют о реальности происходящих в тексте событий. Д.А.Штеллинг в «Грамматической семантике английского языка» отмечает, что если неперфектная форма инертна, статична по своей грамматической природе, то аналитическая форма перфекта входит в текст как активная, динамическая сила, и, неся в себе скрытую, качественно своеобразную информацию, сама, своим имманентно присущим ей грамматическим значением соотнесенности с чем-то способна установить в высказывании (тексте) различные семантические отношения (причинно-следственные, преемственную связь и т.д.) [Цит. по: Дармодехина 1999:162-163]. Подтверждением данных слов является употребленный в Present Perfect глагол *to put (...has put an end to...)*.

Субъективная модальность связана с образом автора в тексте. В рассматриваемом стихотворении автор представлен имплицитно. Излагая текст

в третьем лице, автор имеет целью описать мир, т.е. создать в сознании реципиента «образ мира» как он есть. В таких случаях автор стремится отвлечь от себя внимание, стать сторонним наблюдателем и потому, преимущественно, не эксплицирует себя. Тем не менее, автор имплицитно вовлечен в сеть повествования, о чем свидетельствуют:

1) случай инверсии (*Great is the hand that holds dominion over/Man by a scribbled name*);

2) случаи повтора: повторение модели словосочетания (*A goose's quill has put an end to murder/That put an end to talk*), что делает синтаксический повтор подобно рифме, - в нем соединяются различие и сходство; повторение синтаксических структур: на уровне стиха (*The hand that signed the paper felled a city - The hand that signed the treaty bred a fever*), на уровне предложения (...*the hand that holds dominion over/Man...*); (*A hand rules pity as a hand rules heaven*). В области повторов существует теснейшая связь между синтаксисом и семантикой. В связи с этим целью синтаксических повторов в стихотворном произведении, помимо эвфонии, является усиление чувства или образа, создаваемого словом. Тем самым, по словам А.Н.Дармодехиной, повторы могут становятся полноправными эквивалентами символов [Дармодехина 1999:244]. В данном стихотворении повторы и параллельные конструкции служат повторению одного и того же смысла в эмпатических целях, сближению разных смыслов с целью выявления их общности, а также развитию и углублению символического смысла образа *hand* и всего стихотворения в целом.

Схема информационно-смыслового комплекса текста всего стихотворения выглядит следующим образом (схема 4):

Схема 4

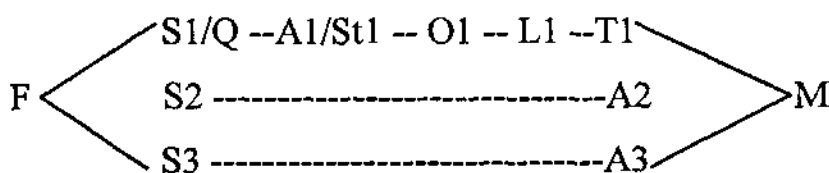
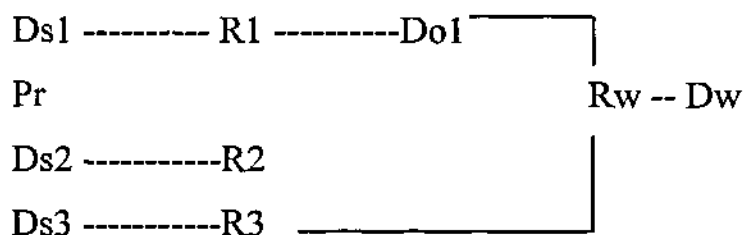


Схема референциальной основы текста стихотворения имеет следующий вид (схема 5):

Схема 5



Фрейм идентифицирующих единиц представлен несколькими наименованиями субъектного денотата **S1**:

Ds1: *the hand, fingers, kings (a man who is a ruler of a country; smb who has a big influence on people), the finger joints, a quill, a name.*

В повторных наименованиях содержится указание на социальный статус обладателя руки, оружие, с помощью которого он вершит свои дела, а также имя субъекта. Далее номинация осуществляется при описании:

1) свойств субъектного денотата:

Pr: *five*

sovereign – having the highest power in the country;

mighty – very strong & powerful or very big & impressive;

great – very large & impressive; having a lot of influence or power;

scribbled – to scribble – to write smth quickly & untidily.

2) его поступков и действий с предметами, оформленными как объектные денотаты:

Do1: *a city, the breath, the globe of dead, a country, a king, murder, talk, a fever, man, the dead, wound, brow, pity, heaven, tears.*

R1: *fell, tax, doubled, halved, did to death, put an end to, holds dominion over (to have the power or right to rule people), count, do not soften, stroke, rules (to have the official power to control a country & its people; to have a powerful influence on smb), have (no tears) to flow.*

Языковые единицы, соотносящиеся с субъектными денотатами Ds2 (*famine*) и Ds3 (*locusts*) и их отношениями R2 и R3 дополняют характеристику Ds1.

Анализ референциального комплекса позволяет выявить из текста ряд значений символа *hand*:

1) безжалостность (*The five kings count the dead but do not soften/The crusted wound nor stroke the brow;/A hand rules pity as a hand rules heaven;/Hands have no tears to flow);*

2) смерть и физические страдания в результате убийства и стихийных бедствий (*to fell a city, to tax the breath, to do to death, murder, the dead, the crusted wound, famine, locusts, fever*);

3) масштабность действий (*a city, a country, the globe*);

4) власть (*king, sovereign, mighty, great, to hold dominion over, to rule* и семантических компонентов их значений).

Перейдем к анализу ведущего образа стихотворения *hand*. Имя *hand* имеет устойчивые архетипические импликации: рука соотносится с Богом, творцом Вселенной [Маковский 1996б]. В первом четверостишии текста стихотворения частным синонимом этого образа выступает словосочетание *five sovereign fingers* и далее метафтонимический синоним *these five kings*. Семантика слов *sovereign* и *king* отражает и дополняет архетипическое содержание образа *hand*. Таким образом, посредством партикуляризации и метафоризации ведущий образ получает дополнительную характеристику – это не просто часть тела некоего анонимного лица, а, вероятно, лица очень могущественного и влиятельного, разрушительные действия которого (убийства, казни) выходят за пределы города и распространяются на страну и даже планету. Употребление количественного числительного *five*, а также употребление слова *hand* во множественном числе в последнем стихе имплицитно указывает на действия не одного лица, но группы лиц. Во втором четверостишии также содержится характеристика основного субъекта повествования. Через квалификацию объекта – части тела анонимного лица – мы узнаем, что эта могущественная рука принадлежит человеку немолодому и болезненному. Покатые плечи (*a*

sloping shoulder)— признак физической слабости и болезненности. Через описание состояния субъекта мы приходим к выводу, что обладатель столь властной руки страдает судорогами (*The finger joints are cramped with chalk*). Следовательно, он – немолодой, слабый и больной человек, и, тем самым, его кровавые поступки становятся тем более нелепыми и ужасными. Из третьего и четвертого четверостиший нам становится известно, что рука не только разрушает города, но и насыляет лихорадку, голод, саранчу и даже управляет состраданием, подобно тому, как Творец управляет Вселенной. Последний стих стихотворения является своеобразным итогом всех действий руки и вместе с тем в нем раскрывается их причина: руки не умеют плакать, поскольку они не знают о боли и жалости и совершать такие действия для них вполне допустимо. В контексте последнего четверостишия синекдоху «рука – анонимное лицо» можно рассматривать как метонимический символ: рука/hand— анонимное лицо (синекдоха: часть - целое)— группа людей (синекдоха: член группы - группа) – власть (метонимия: лицо - признак)— разрушительная сила (управляющее и живыми, и мертвыми) (метонимия: признак – действие).

На основе различных метонимических признаков, составляющих конечное значение символа *hand*, выводится сложный авторский погруженный концепт *мировое зло*.

Текстообразующая функция символа-метонима *hand* наблюдается в условиях повторной номинации, когда между несколькими единицами устанавливаются анафорические отношения, т.е. одна из них содержит отсылку к другому и т.д. У этих единиц – общий референт, получающий в тексте стихотворения прямое и косвенное обозначение. Значение архетипического символа «рука – деятель – творец – Бог, творец Вселенной» в тексте преломляется в связи с замыслом автора и получает несколько иное толкование благодаря семантике соответствующих языковых единиц, актуализирующих погруженный концепт *мировое зло* на основе различных импликационных признаков.

Концепт объекта O_1 представлен единицей *the shingle*, которая в данном тексте употреблена в качестве прямого дополнения после непереходного глагола *to whine*. Таким образом, в этом глаголе к значению звука в контексте добавляется признак прямого воздействия.

Второй информационно-смысловой комплекс представлен полями субъекта S_2 – *the pierstakes*, его квалификации $Q_2(S_2)$ – *crazy* и действия A_2 – *groan*.

Третий информационно-смысловой блок включает информацию о субъекте S_3 – *sea*, его квалификации $Q_3(S_3)$ – *senile, colder, gray*, действии субъекта $A_3(S_3)$ – *numbers*, объекте O_3 – *stone* и его квалификации $Q_3(O_3)$ – *each single slimesilvered*.

В четвертом информационно-смысловом комплексе объединены знания о субъекте S_4 – *I*, его действиях A_4 – *wrap, touch*, их квалификации $Q_4(A_4)$ – *warm*, объектах O_4 – *him, shoulder, arm* и их квалификации $Q_4(O_4)$ *trembling fine-boned, boyish*. Более того, во второй строфе субъекты *wind* и *sea* становятся объектами.

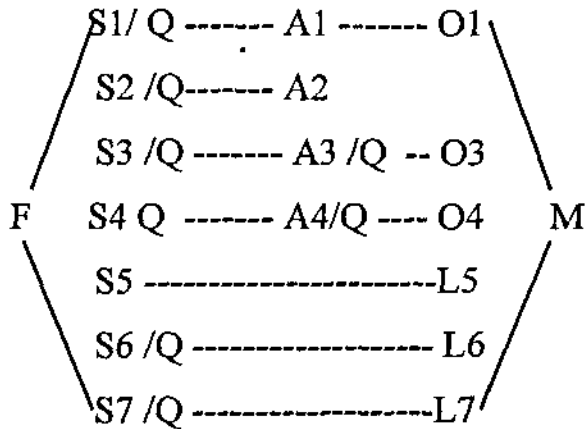
Пятый информационно-смысловой комплекс отражает информацию о субъекте S_5 – *fear*, локальности L_5 – *around us*.

Шестой комплекс – о субъекте S_6 – *darkness of fear*, его квалификации $Q_6(S_6)$ – *descending* и локальности L_6 – *above*, и, наконец, седьмой – о субъекте S_7 – *ache of love*, его квалификации $Q_7(S_7)$ – *deep unending* и локальности L_7 – *in my heart*.

Модальный комплекс представлен в стихотворении фреймами субъективной и объективной модальности, которые формируются инверсией (*From whining wind and colder / Gray sea I wrap him warm/ And touch ...; And in my heart how deep unending/Ache of love!*), лексическим повтором (*Around us fear, descending/ Darkness of fear above*), специальными интонационными средствами (*Ache of love!*), метафорически употребленными эпитетами (*the crazy pierstakes, a senile sea*), морфологическими формами наклонений – употребление глаголов в данном стихотворении в Present Simple в изъявительном наклонении подчеркивает реальность происходящих в тексте событий.

Таким образом, полная схема информационно-смыслового комплекса текста данного стихотворения имеет следующий вид (схема 7):

Схема 7

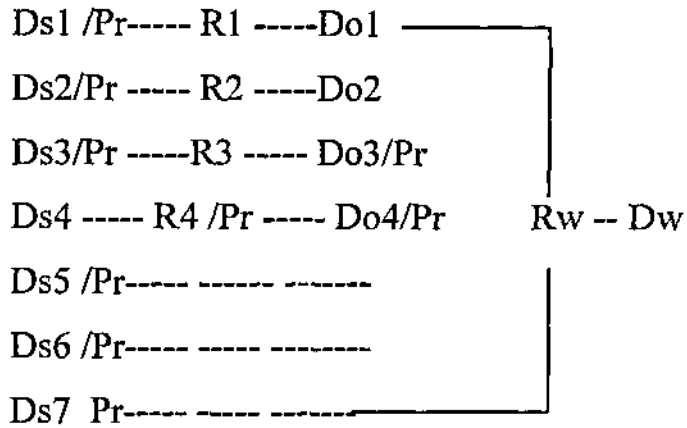


Каждый компонент данной модели получает актуализацию в соответствующем языковом фрейме.

Далее обратимся к анализу фактуальной и модальной референциальной основе текста стихотворения:

Ds1: <i>wind</i>	Ds3: <i>sea</i>	Ds5: <i>fear</i>
Pr: <i>whining</i>	Pr: <i>senile, colder, gray.</i>	Pr: <i>around us</i>
R1: <i>whines</i>	R3: <i>numbers</i>	
Do1: <i>the shingle</i>	Do3: <i>stone</i>	Ds6: <i>darkness of fear</i>
	Pr: <i>each single</i>	Pr: <i>descending, above</i>
Ds2: <i>pierstakes</i>	<i>slimesilvered</i>	Ds7: <i>ache of love</i>
Pr: <i>crazy</i>		Pr: <i>in my heart, deep</i>
R2: <i>groan</i>	Ds4: <i>I</i>	<i>unending</i>
	R5: <i>wrap, touch</i>	
	Pr: <i>warm</i>	
	Do4: <i>him, shoulder, arm</i>	
	Pr: <i>his trembling fine-</i>	
	<i>boned, boyish</i>	

Референциальный комплекс представлен в следующей схеме (схема 8):



Особого внимания в данном стихотворении заслуживает образ моря. По представлениям древних, море символизирует динамику жизни и смерти. Море – символ бездны, олицетворяющей рождение и смерть: все рождается из моря и все туда возвращается. Нередко море ассоциируется со Вселенной [Маковский 1996б:237-238]. Море также может символизировать как созидательные творческие начала, так и деструктивные и негативные характеристики [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:361].

В анализируемом стихотворении образ моря обращается в символ враждебного, зловещего и вместе с тем равнодушного, полного боли и тоски мира, окружающего человека. Он обобщает смысл данного стихотворения, выводит его за пределы той ситуации, того контекста, которые представлены в нем, что и позволяет трактовать образ моря как символ. В противопоставлении этому миру беспредельная любовь одного человека к другому, стремление защитить его от зла выступают особенно сильно и ярко.

Фрейм идентифицирующих единиц включает одно наименование субъектного денотата:

Ds3: *sea* – конкретный реальный образ, фрейм употребления которого вполне реалистичен. Далее номинация осуществляется при описании:

1) свойств субъектного денотата: *senile, colder, gray*.

2) его действий с предметами, оформленными как объектные денотаты:

Do3: *stone*

Pr: *each single slimesilvered*

R: *numbers.*

Языковые единицы (отдельные слова и словосочетания), соотносящиеся с субъектными денотатами **Ds1**, **Ds2**, **Ds4**, **Ds5**, **Ds6** и отражающие характеристику **Ds3** с помощью фрейма характеристики, позволяют установить некоторые свойства этого денотата (**Ds3**), что дает возможность выявить ряд погруженных концептов на основе семантики некоторых языковых единиц, выступающих вербальными репрезентантами данных концептов:

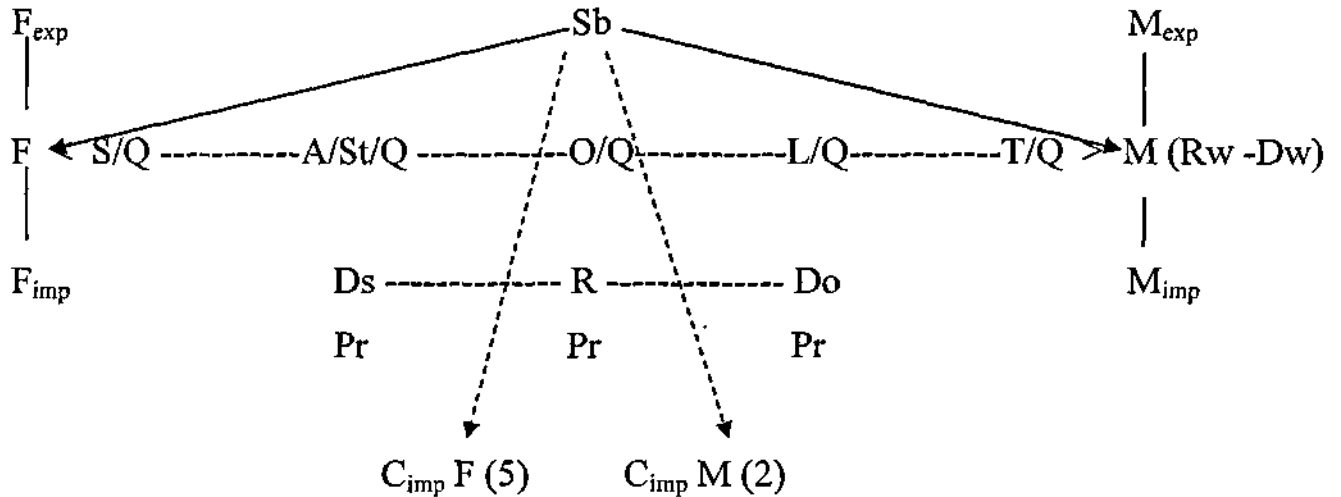
- 1) *равнодушие* – *cold/холодный, бесчувственный, grey/серый, неудобный*;
- 2) *беспоощадность* – *A senile sea numbers each single/Slimesilvered stone/дряхлое море пересчитывает каждый серебряный камень* (по аналогии: камни – люди, которые неизбежно сталкиваются с жестокостью в мире и не в силах противостоять ей);
- 3) *старость*, которая влечет за собой страх *смерти* – *senile/старчески дряхлый*;
- 4) *боль* – *whine/завывать* (*whine – to make a long high sound because you are in pain or unhappy*), *groan/стонать* (*groan – to make a long deep sound because you are in pain*), *ache/боль*;
- 5) *страх* – из слов *Around us fear, descending/ Darkness of fear above* в третьей строфе можно заключить, что приближается ночь: выражение *darkness of fear/темнота страха*, вероятнее всего относится не столько к самому чувству, сколько метафорически соединяет страх с наступлением темноты. Фрейм *From whining wind and colder/ Gray sea I wrap him warm, And in my heart how deep unending/Ache of love!* представляет модальный комплекс текста стихотворения, в котором объективируются такие концепты как *любовь*, *забота* и отношение автора (**Ds4**) к описываемой действительности.

Выделенные концепты актуализируются в контексте данного стихотворения на основе различных ассоциативных связей, проводимых между концептами и вербализующими их лексемами. Действие аналогии в данном случае позволяет предположить, что ведущий символ моря в стихотворении является

метафорическим. Textoобразующая функция символа в концептуальном пространстве данного художественного микротекста реализуется на основе контраста концептуальных составляющих символа (*жестокость, боль, смерть*) и лексики концептуальной сферы *любовь и забота*.

Полная схема модели концептуальной информации, реализуемой символом *sea/море*, имеет следующий вид (схема 9):

Схема 9



Далее предлагается рассмотреть когнитивные модели представления символа и типы его концептуального развертывания в поэтическом тексте.

II. 2. Когнитивные модели представления и типы концептуального развертывания символа в поэтическом тексте

Главной целью настоящего исследования является изложение единой концептуальной основы, позволяющей рассматривать формирование когнитивных моделей развертывания информации, реализуемой символом, в английских поэтических текстах и ее интерпретацию в их русских переводах. Когнитивный анализ более 500 информационно-смысловых комплексов, выделенных из 98 английских поэтических текстов и их переводов на русский язык (в исполнении разных переводчиков), показал, что когнитивное

моделирование представления символа в поэтическом тексте позволяет выделить несколько моделей развертывания символа. Вероятно, предложенный в данной работе механизм когнитивного моделирования процесса символизации в тексте будет носить несколько неформальный интуитивный характер. Это, по всей видимости, вполне логично, ибо не существует на данный момент устоявшейся научной парадигмы, в рамках которой можно было бы создать фундаментальную концептуальную основу, схему взаимодействия когниции и информации, заложенной в символе.

Одним из ключевых понятий данного исследования является «концепт». Роль, которую концепт играет в текстовой деятельности трудно переоценить, поскольку, как справедливо отмечает М.В.Цветкова, «... читатель всегда соотносит текст с контекстом посредством автоматической... мыслительной операции, увязывая сюжетные ходы текста со словесными и общекультурными стереотипами, с национальным сюжетным фондом» [Цветкова 2003:24]. Текст способен не только генерировать смыслы, но и конденсировать культурную память, сохранять память о предшествующих контекстах. По сути, всякий текст представляет собой единство контекстов, в которых он «приобретает осмысленность и которые определенным образом инкорпорированы в нем... Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство вступает в определенные отношения с культурной памятью (традицией)...» [Базылев, Сорокин 2000:10].

Специфика концепта обусловлена исторически, парадигматически и синхронно – множеством одновременных репрезентаций в разных синтагматических контекстах. Концепт художественного текста формируется на синтагматической основе [Мухтаруллина 2001:26]. По замечанию М.В.Цветковой, в поэзии концепты приобретают особое значение, так как в поэтическом тексте каждое слово обретает высочайшую концентрацию смыслов и обрастает огромным количеством внутри- и внетекстовых языковых ассоциативных связей. Причем очень часто внетекстовые ассоциации

оказываются более важными для постижения художественного смысла стихотворения в целом [Цветкова 2003:25].

Составители словаря когнитивных терминов определяют «наиболее существенные для построения всей концептуальной системы концепты те, которые организуют само концептуальное пространство и выступают как главные рубрики его членения» [Кубрякова 1996:91]. К ним относятся концепты *действия, пространства, времени, признака* и т.п. Именно они составляют ядро концептуальной системы любого индивида. Но в индивидуальной картине мира поэта, воплощенной в художественной ткани его произведений, эти универсальные концепты приобретают новое смысловое наполнение.

Однако каждое литературное произведение воплощает, прежде всего, индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира, т.е. частный вариант концептуализации мира. Знания автора о мире являются системой представлений, направленных адресату. В этой системе наряду с универсальными знаниями существуют уникальные, самобытные представления автора, что позволяет говорить о существовании индивидуально-авторских концептов. Последние, повинувшись авторской интенции, актуализируются в лексической структуре поэтического текста и приобретают исключительную важность в постижении его художественного смысла. Эти концепты, вступая в различные межкатегориальные отношения с другими концептами данного текста, аккумулируют в себе новое знание о картине мира автора. Фрагмент картины мира, отраженный в каком-либо поэтическом тексте, как правило, не может быть сформирован одним концептом, но представляет собой сложную систему взаимосвязей разных концептов [Быдина 1994].

Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой - индивидуальные, воображаемые идеи, что обусловлено неповторимостью мировидения автора, а, следовательно, оригинальностью его концептосферы.

Как известно, в рамках концептосферы следует разграничивать *суперконцепты, макроконцепты, базовые концепты и микроконцепты*. Интегрирующим суперконцептом в концептосфере языка является концепт "человек". Лексема, вербализующая данный суперконцепт, обладает самыми "мощными" семантическими связями. Характер этих связей определяется параметрами концепта. Основные параметры концепта "Человек" связаны с его внутренним психическим миром и отношением к внешнему миру. Главные из этих отношений преломляются в макроконцептах "жить", "двигаться", "работать", "иметь" [Гафарова, Кильдибекова 2003].

В поэтических текстах концепт «человек» представлен, прежде всего, образом автора, где его личность, образ мыслей и отношение к миру выступают особенно рельефно. По замечанию И.Р.Гальперина, среди всех художественных текстов тексты поэтических произведений глубоко субъективны [Гальперин 1981]. Автор может быть представлен либо имплицитно, когда в стихотворении нет лирического «я» и поэт выбирает объективную манеру повествования, либо эксплицитно, когда автор-повествователь отождествляет себя с лирическим героем. В информационно-смысловой структуре текста образу автора соответствует модальный компонент текста.

Как отмечает И.В.Резчикова, именно автор определяет язык произведения и язык символики, в частности, создавая контекст-ключ к разгадке значений символа. В поэтическом тексте таким контекстом-ключом является, прежде всего, контекст произведения [Резчикова 2001:23]. По нашим наблюдениям, существенными в интерпретации символики также являются такие аспекты как принадлежность автора к той или иной исторической и литературной эпохе, литературному направлению (так, например, знание читателя о принадлежности поэта к символизму во многом организует восприятие текста, заставляя воспринимать отдельные образы не как атрибуты пейзажа, быта, внешности и т.д., но как образы-символы), знание творческой биографии поэта и представление о специфике той культурной и национальной среды, в которой

данный автор творил вообще или создавал какое-либо конкретное произведение в частности.

Процессы символизации, основанные на важных для познания мира метафорических, метонимических и метафтонимических расширениях, играют важную роль в формировании и реализации такой гибкой и динамической системы как сфера субъективного. Являясь категорией антропоцентрической, символ раскрывает отношения автора с предметами и явлениями внешнего мира. Воплощая в себе как универсальные (традиционные символы), так и субъективно-авторские идеи (авторские символы), символ участвует в актуализации как универсальных, так и индивидуально-авторских концептов, обогащая при этом и концептосферу автора, и информационный тезаурус читателя.

Содержание индивидуально-авторских концептов в поэтическом тексте определяется творческой личностью автора и его отношением к внешнему миру. Подавляющее большинство базовых концептов концептосферы человека и его отношения к внешнему миру структурируют вербализующие их лексемы по следующим концептуальным линиям: 1) *характер человека и его проявления*; 2) *склад характера*; 3) *нравственные качества*; 4) *особенности поведения* [Семенова 2000].

Результаты исследования позволяют предположить, что символ, а точнее его абстрактное переносное значение, актуализирует концепты, выражающие духовную, или нравственную сторону жизни человека. В связи с этим параметр «нравственные качества» предлагается несколько расширить и придать ему более глобальный характер, обозначив как «нравственные и духовные начала». Это, по-видимому, позволит в большей мере отразить природу такового всеобъемлющего явления как символ.

В связи с вышеизложенным в результате проведенного когнитивного анализа 500 когнитивных комплексов из 98 английских поэтических текстов выявлены две основных группы погруженных концептов, имплицитруемых символом:

I. Универсальные концепты типа *пространство, время, действие, состояние* и т.д. В индивидуальной картине мира поэта эти универсальные концепты приобретают особое смысловое наполнение (*например, sea/море – символ круговорота времени в "Tides" (M.Hamburger); silver bells/серебряные колокольчики, iron bells/железные колокола – символы жизни и смерти в "The Bells" (E.Poe); woods/лес – символ смерти в "Stopping by Woods on a Snowy evening" (R. Frost); river/река – символ движения, sea/море – вечности в "The Dry Salvages" (T.Eliot) и др.*);

II. Индивидуально-авторские концепты, которые рассматриваются в параметре базового концепта "*Нравственные и духовные начала*", определяются через систему отношений человека к себе и миру, и могут быть определены как микроконцепты:

I. Нравственный мир человека:

1) нравственные качества (*характер, воля, решительность, достоинство, добродетель и порок, доброта, доблесть, смелость, скромность, великодушие, малодушие и др.*) (*например, tiger/тигр – символ доблести в "Tiger" (W.Blake);*

2) нравственные чувства (*любовь, ненависть, благожелательность, гнев, надежда, страх, бесстрашие, радость, горе, печаль, сострадание, милосердие, жестокость, зависть и др.*) (*например, rose garden/сад роз – символ любви в "Burnt Norton" (T.S. Eliot);*

3) нравственные принципы (*самоотверженность, эгоизм, бескорыстие, коллективизм, единение, индивидуализм, человечность, насилие, жизнерадостность, аскетизм, оптимизм, пессимизм, правда, ложь, честность, лицемерие и др.*) (*например, tuft of flowers/цветы – символ духовного единения в "Tuft of Flowers" (R.Frost);*

4) нравственное поведение (*благодетель, скупость, одиночество, общение, дружба и др.*) (*например, символ трагического и гнетущего одиночества – silence/тишина – часто встречается у Э.По, как-то: "Sonnet-Silence", "Silence", "Shadow", "The city in the Sea");*

5) социально-нравственные качества (активность, созерцательность, революционность, застой, свобода, рабство, героизм, предательство и др.) (например, *spectre-grey coppice*/сумрачный лес – символ отжившего века, *the darkling thrush*/черный дрозд – символ наступающего столетия, несущего перемены в “*The Darkling Thrush*” (Th.Hardy);

II. Нравственные ориентиры (добро и зло, справедливость и несправедливость, удовольствие и страдание, счастье и несчастье, совесть и вина, свобода и необходимость и др.) (например, *spider*/паук – символ страдания и трагедии в “*Autumn*” (A.Tait);

III. Нравственные начала общественной жизни (труд, праздность, лень, мир, война, победа, родина, человечество, отечество и чужбина и др.). (например, *the dark dove*/черный голубь – символ войны в “*Little Gidding*” (T. S.Eliot). Данный вид микроконцептов также характерен для символов-топонимов, например, традиционный символ *rose*/роза – символ Англии;

IV. Нравственная жизнь общества (власть, бессилие, правосудие, закон, искусство, красота, нравственно прекрасное, наука, религия, вера и др.) (например, *the fortress*/крепость, *the chapel*/часовня, *the classic lecture*/классическая «литература» и др. – символы воинственности, религиозности, развития классической науки в “*Spain*” (W.H.Auden).

В настоящем исследовании в основу построения когнитивных моделей процесса символизации в поэтическом тексте легли наблюдения над характером представленности символа в английских поэтических текстах и их русских переводах.

Так, нередко в реализации смысловой программы стихотворения участвует один символ. В этом случае символ, как правило, является ведущим образом и композиционным центром всего стихотворения, которому подчиняются все другие элементы поэтического текста. Единичный символ, в свою очередь, является базой актуализации как одного, так и нескольких погруженных концептов. В первом случае связь между означающим и означаемым символа вполне определена и проста и конечное значение символа легко угадывается

либо благодаря знанию символического кода (в отношении устойчивых, традиционных символов), либо благодаря символическому контексту (в отношении авторских символов). В частности, подобный вид символизации характерен для поэзии В.Блейка и, некоторым образом, В.Вордсворта. Во втором случае, как правило, символ объединяет разные планы художественной действительности целой системой соответствий и ассоциаций, включаясь в различные семантические контексты, чем объясняется его многозначность и способность актуализировать несколько концептов. Это верно, главным образом, в отношении авторских символов.

В одном поэтическом произведении можно наблюдать сосуществование нескольких символов – систему символов, относящихся к одному концептуальному ряду (например, элементы пейзажа – солнце, звезды, небо – в этом случае символичен пейзаж как единое целое) и смешение символов, нередко восходящих к различным источникам. Система символов (символы-темы, или символы-пласты в терминологии А.Н.Дармодехиной) также участвует в реализации либо одного, либо ряда концептов. Функционирование нескольких символов в поэтическом тексте, объединенных интенцией автора, обобщает важные стороны действительности и является мощным художественным средством ее концептуализации. Такой вид символизации обычно характерен для зрелого творчества поэтов.

Таким образом, анализ языковых фреймов представления и развертывания символа в поэтическом тексте позволил выявить четыре когнитивные модели процесса символизации:

Модель 1. Единичный символ > единичный погруженный концепт: Sb>Cimp (“*Spirits of the Dead*” (E.A.Poe); “*The hand that sighed the paper*” (D.Thomas); “*A Poison Tree*” (W.Blake); “*The sea has many voices*” from “*Four Quartets*” (T.S.Eliot); “*Long-Legged Fly*” (W.B.Yeats) etc);

Модель 2. Единичный (актуализирующийся либо через повторную идентифицирующую номинацию, и/или через развернутую характеризующую номинацию символов) > ряд концептов: Sb>Cimp Cimp (“*Oh, Where are you*

going" (W.H.Auden); "The White Goddess" (R.Graves); "Spring" (W.Blake); "Thatch" (R. Frost), "Sonnet - Silence" (E.A.Poe) etc);

Модель 3. Ряд символов > единичный погруженный концепт: Sb Sb>Cimp ("Spain 1937" (W.H.Auden); "Song to the Men of England" (P.B.Shelley); "Mending Wall" (R.Frost); "Burnt Norton" (T.S.Eliot); "The Ecchoing Green" (W.Blake) etc);

Модель 4. Ряд символов (темы – символы, или символы – пласты) > ряд погруженных концептов: Sb Sb>Cimp Cimp ("Vine" (V.Watkins); "The Sick Rose" (W.Blake); "Birches" (R.Frost); "The Dry Salvages" (T.S.Eliot); "From Irish Melodies" (Th. Moore) etc).

Предлагается проиллюстрировать выделенные когнитивные модели процесса символизации на примерах.

Модель 1 проанализируем на примере стихотворения В.Вордсворта "Lucy".

Lucy: Strange fits of passion have I known: /And I will dare to tell, /But in the lover's ear alone, /What once to me befell. //When she I loved look'd every day /Fresh as a rose in June, /I to her cottage bent my way, /Beneath an evening moon. //Upon the moon I fix'd my eye, /All over the wide lea; /With quickening pace my horse drew nigh /Those paths so dear to me. //And now we reach'd the orchard-plot; /And, as we climb'd the hill, /The sinking moon to Lucy's cot /Came near and nearer still. //In one of those sweet dreams I slept, /Kind Nature's gentlest boon! /And all the while my eyes I kept /On the descending moon. //My horse moved on; hoof after hoof /He raised, and never stopp'd:/When down behind the cottage roof,/ At once, the bright moon dropp'd.// What fond and wayward thoughts will slide /Into a lover's head! /'O mercy!' to myself I cried,/'If Lucy should be dead!'

Данное стихотворение является первой частью цикла стихов "Lucy", объединенных в некое подобие поэмы. Люси— вымышленный персонаж, в этом же стихотворении отразились чувства поэта к Пегги Хатчинсон, умершей в молодости в 1796 году.

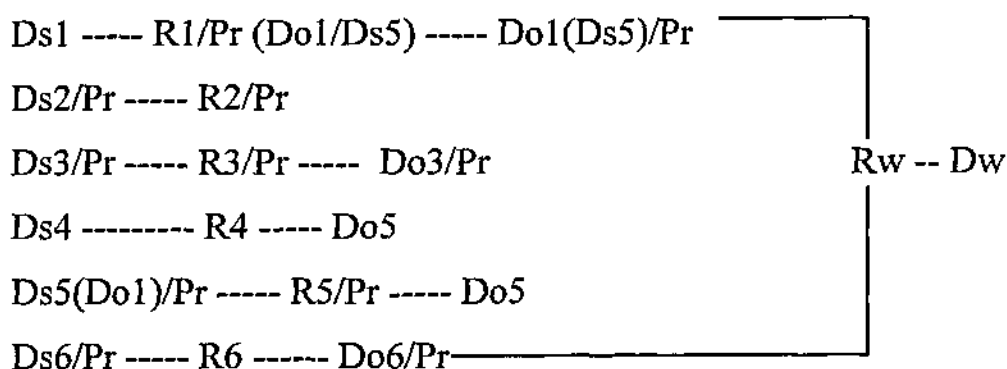
Ключевым в данном стихотворении становится образ луны, который повторяется в 5 из 7 четверостиший стихотворения. Апелляция автора к образу

луны на протяжении всего стихотворения сопровождается его мыслями о предстоящем свидании с любимой Люси. Так, во втором и третьем четверостишиях поэт радостно предвкушает встречу с возлюбленной, и луна, которая неизменно освещала его путь к дорогим сердцу местам, символизирует красоту и нежность любовных отношений. По мере того, как поэта стали одолевать смутные предчувствия, заходящая луна (*the sinking moon; the descending moon*) приближалась к ложу его Люси. Мысль поэта о возможной смерти Люси совпала с внезапно зашедшей за дом любимой луной (*...When down behind the cottage roof, / At once, the bright moon dropp'd*). В конце поэмы нам становится известно, что Люси действительно мертва.

Следует отметить, что луна – излюбленный образ В. Вордсворта; в годы, когда появилась “*Lucey*”, луна служила для поэта символом радости и созидательной жизни. В мировой символике луна представляет пассивное женское начало и считается символом постоянных трансформаций и преобразований формы, силой, управляющей превращениями в природе [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:296]. В контексте данного стихотворения луна становится символом ускользающего счастья, недобрых предзнаменований и возможной смерти любимой женщины.

Информационно-смысловой анализ текста стихотворения позволяет установить его референциальную структуру, состоящей из фактуальной и модальной основ, которая имеет следующий вид (схема 10):

Схема 10



На основе референциального анализа текста данного стихотворения установлены фреймы идентифицирующих и характеризующих единиц.

Ds1: <i>I</i>	Ds2: <i>she</i>	Ds4: <i>we</i>
R1: <i>have known, will dare</i>	Pr: <i>I loved</i>	R4: <i>reach'd</i>
<i>to tell; bent my way; fix'd</i>	R2: <i>looked, fresh as a rose</i>	Do4: <i>the orchard-plot</i>
<i>my eye; slept, kept my</i>	<i>in June</i>	
<i>eyes; cried to myself</i>	Pr: <i>every day</i>	Ds5: <i>moon</i>
Pr: <i>beneath an evening</i>		Pr: <i>sinking, bright</i>
<i>moon; all over the wide</i>	Ds3: <i>horse</i>	R5: <i>came neare and</i>
<i>lea; in one of those sweey</i>	Pr: <i>my</i>	<i>nearer, dropp'd</i>
<i>dreams</i>	R3: <i>drew, moved on,</i>	Pr: <i>still, as we climbed the</i>
Do1: <i>fits; in the lover's ear</i>	<i>raised, never stopp'd</i>	<i>hill, at once</i>
<i>alone, what once to me</i>	Pr: <i>with quickening pace,</i>	Do5: <i>to Lucy's cot, down</i>
<i>befell; to her cottage; upon</i>	<i>hoof after hoof never</i>	<i>behind the cottage roof</i>
<i>the moon; on the moon; 'O</i>	Do3: <i>paths</i>	
<i>mercy! If Lucy should be</i>	Pr: <i>those, so dear to me</i>	Ds6: <i>thoughts</i>
<i>dead!'</i>		Pr: <i>fond and wayward</i>
Pr: <i>strange, of passion,</i>		R6: <i>will slide</i>
<i>descending</i>		Do6: <i>into a head</i>
		Pr: <i>lover's</i>

Референциальная основа текста стихотворения позволяет выявить доминантный референциальный комплекс – **Ds5**, соотносящийся с теми фрагментами текста, в которых раскрывается символическое значение образа луны в данном стихотворении.

Во фрейм идентифицирующих единиц включено одно наименование субъектного/объектного денотата: **Ds5/Do5:** *moon*.

Фрейм характеристики, соотносящийся с референциальным комплексом луны, объединяет:

- 1) свойства денотата: **Pr (Ds5/Do5):** *evening, bright, sinking, descending*.

2) действия денотата: **R (Ds5/Do5):** *came nearer & nearer, dropp'd.*

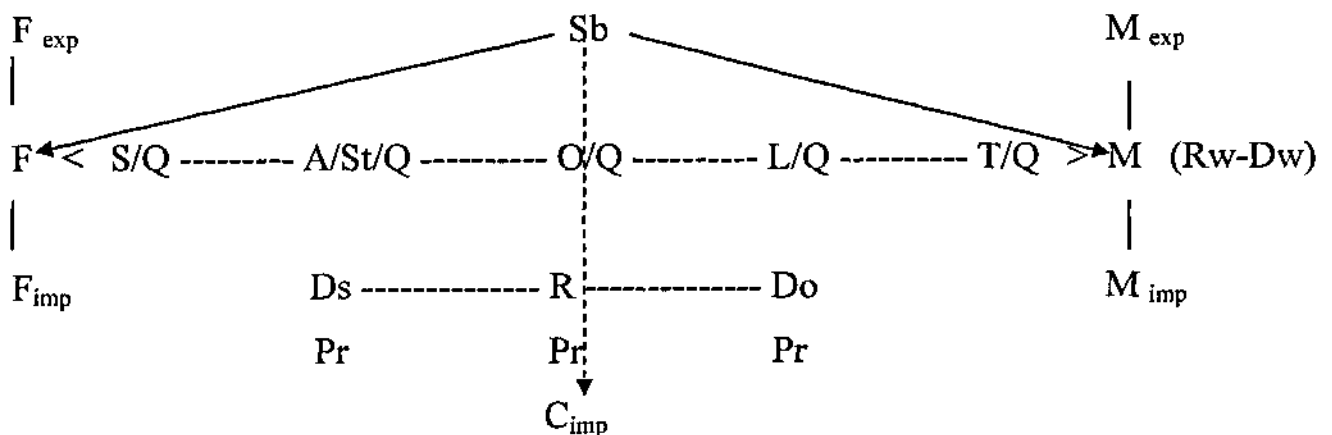
Фрейм характеристики денотата *moon/луна* составляет контекст развертывания значения данного символа и позволяет вывести погруженный концепт *смерть*. Объектная позиция второго референциального комплекса, соотносящегося с **Ds2** (*Lucy, she*), по отношению к пятому референциальному комплексу, соотносящегося с **Ds5** (*moon*), позволяет провести параллель между **Ds5** и **Ds2**.

Так, образ *ярко светящей луны/bright moon* символизирует жизнь, любовь и счастье: *bright* – 1) *shining strongly or with a plenty of light (light – the energy from the sun etc) (moon)*; 2) *cheerfull or full of life (Lucy)*.

Образ *зашедшей за дом Люси луны/the sinking/descending moon, ...the ...moon dropp'd* символизирует смерть: *to sink* – 1) *to move downwards in the sky & dissapear from sight (moon)*; 2) *to gradually pass into a state of getting worse & about to die(Lucy)*; *to drop* – 1) *to fall suddenly, especcially from a high place(moon)*; 2) *stop doing smth; 2) to die suddenly & unexpectedly (Lucy)*. Общие семы, содержащиеся в значениях обоих глаголов, позволяют сформулировать конечное значение символа *moon/луна* - смерть возлюбленной, горечь утраты и безвозвратно ушедшее счастье, - основанное на метафорическом переносе. Сходство, лежащее в основе переноса, имеет основанием ассоциацию признаков и характера действия двух денотатов (*moon/луна* - *Lucy/Люси*): *shining strongly* - *cheerfull*; *to dissapear, to fall* - *to die*.

Модель 1 можно представить следующим образом (схема 11):

Схема 11



Модель 2 можно проиллюстрировать на примере стихотворения Мэтью Арнольда "Dover Beach":

Dover Beach: The sea is calm to-night,/The tide is full, the moon lies fair/Upon the Straits; — on the French coast, the light/Gleams, and is gone; the cliffs of England stand,/Glimmering and vast, out in the tranquil bay./Come to the window, sweet is the night air!/Only, from the long line of spray/Where the ebb meets the moon-blanch'd sand./Listen! you hear the grating roar/Of pebbles which the waves suck back, and fling,/At their return, up the high strand,/Begin, and cease, and then again begin,/With tremulous cadence slow, and bring/The eternal note of sadness in.//Sophocles long ago/ Heard it on the Egean, and it brought/Into his mind the turbid ebb and flow/Of human misery; we/Find also in the sound a thought,/Hearing it by this distant northern sea./The sea of faith/Was once, too, at the full, and round earth's shore/Lay like the folds of a bright girdle furl'd;/But now I only hear/Its melancholy, long, withdrawing roar,/Retreating to the breath/Of the night-wind down the vast edges drear/And naked shingles of the world.//Ah, love, let us be true/To one another! for the world, which seems/To lie before us like a land of dreams/So various, so beautiful, so new,/Hath really neither joy, nor love, nor light,/Nor certitude, nor peace, nor help for pain;/And we are here as on a darkling plain/Swept with confused alarms of struggle and flight,/Where ignorant armies clash by night.

Образ моря/sea of faith в данном стихотворении является ведущим. Информационно-смысловой анализ текста стихотворения позволяет констатировать, что имя sea входит в число таких субъектов как I, sea, tide, ebb, moon, light, cliffs, waves, the world, armies, которые вместе формируют тематический комплекс «окружающий мир». Субъекты I, you, we, Sophocles составляют тематический комплекс «человечество». Внимательное прочтение стихотворения позволяет констатировать, что образ моря не поддается буквальной интерпретации и его можно рассматривать в качестве символа, который во многом определяет формирование смысловой программы стихотворения. Наличие абстрактного символического содержания эксплицируется в данном стихотворении контекстом.

Анализ информационно-смысловой структуры текста стихотворения и далее его референциальной структуры позволил установить взаимосвязь составляющих ее двух референциальных комплексов. Она определяется отношениями между субъектными, а также субъектными и объектными денотатами.

Первый референциальный комплекс, в котором раскрывается символическое значение субъекта S_1 , является доминантным и вычленяется из тех фрагментов текста, которые соотносятся с субъектом S_1 . Первый референциальный комплекс представлен следующими единицами:

Ds1: <i>sea</i>	Ds5: <i>the cliffs</i>	Ds8: <i>the waves</i>
Pr: <i>is calm, of faith, was at the full.</i>	Pr: <i>of England, glimmering and vast</i>	R8: <i>suck back, fling, begin, cease, bring</i>
R1: <i>lay</i>	R5: <i>stand</i>	Pr: <i>at their return, up the high strand, again, with tremulous cadence</i>
Pr: <i>like the folds of a bright girdle furl'd, round earth's shore</i>	Pr: <i>out in the tranquil bay</i>	Do8: <i>the pebbles, the eternal note of sadness in.</i>
Ds2: <i>the tide</i>	Ds6: <i>the night air</i>	
Pr: <i>is full</i>	Pr: <i>is sweet</i>	
	Ds7: <i>the ebb</i>	Ds13: <i>the world</i>
	R7: <i>meets</i>	Pr: <i>which seems/to lie before us like a land of dreams/so various, so beautiful, so new</i>
Ds3: <i>the moon</i>	Do7: <i>the sand</i>	R13: <i>hath</i>
R3: <i>lies</i>	Pr: <i>moon-blanch'd</i>	Do13: <i>neither joy, nor love, nor light,/nor certitude, nor peace, nor help for pain</i>
Pr: <i>fair</i>		
Ds4: <i>the light</i>		
Pr: <i>is gone</i>		
R4: <i>gleams</i>		

Ds14: *armies*

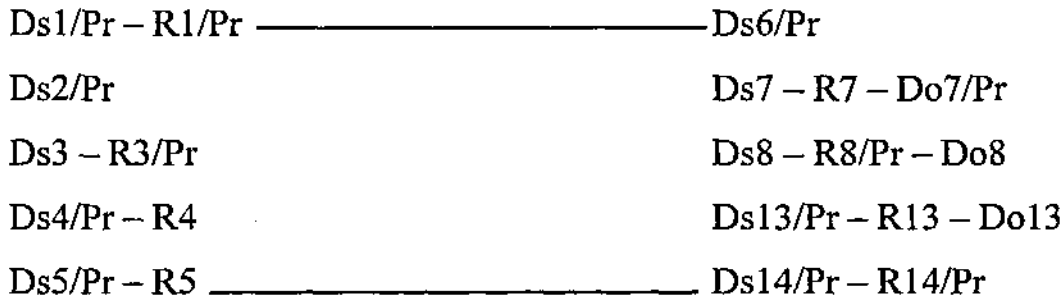
Pr: *ignorant*

R14: *clash*

Pr: *by night*

Первый референциальный комплекс представлен в следующей схеме (схема 12):

Схема 12



На схеме отмечается развертывание описания пейзажа. Референциальный комплекс с субъектным денотатом **S1** находится в логических отношениях развертывания с референциальными комплексами субъектных денотатов 2-8, 13-14, в частности 2, 7 и 8, поскольку эти субъекты непосредственно соотносятся с **S1**. Эти отношения оформляются с помощью лексических единиц, которые объединяет интегрирующий тематический компонент «пейзаж, мир природы».

Тематический комплекс «человечество» представлен в тексте стихотворения референциальными комплексами 9, 10, 11 и 12, которые в свою очередь представлены следующими языковыми единицами:

Ds9: *you*

R9: *come to the window, listen, hear*

Do9: *roar of pebbles*

Pr: *grating*

Ds10: *Sophocles*

R10: *heard, brought into his mind*

Pr: *long ago on the Agaen*

Do10: *it, ebb and flow of human misery*

Pr: *turbid*

Ds11: *we*

Ds12: *I*

Pr: *are here, as on a darkling* **R12:** *hear*

plain/Swept with confused alarms of **Pr:** *now*

struggle and flight

Do12: *melancholy, roar*

R11: *find also in the sound*

Pr: *its, long, withdrawing, retreating to*

the breath/Of the night-wind down the

Do11: *a thought*

*vast edges drear /and naked shingles of
the world.*

Второй референциальный комплекс, состоящий из комплексов 9-12, представлен в схеме 13:

Схема 13

Ds9 – R9 – Do9/Pr (Ds8 – R8/Pr – Do8)

Ds10 R10/Pr – Do10 (Do9)/ Pr

Rw -- Dw -- Dr

Ds11/Pr – R11/Pr (Ds1) – Do11

Ds12 – R12/Pr – Do12 (Ds1)/ Pr

Денотат автора имеет эксплицитные средства выражения (*I*), его отношение (*Rw*) обнаруживается через обращение ко второму участнику происходящих в тексте событий (*Dr: you, love*).

Взаимосвязь между первым и вторым референциальными комплексами обеспечивается благодаря объектной денотатной позиции некоторых субъектных денотатов первого референциального комплекса (в частности, **Ds1**) в референциальных комплексах 9-12.

Во фрейм лексических единиц, идентифицирующих символ моря, включены такие наименования, как: *tide/flow, ebb, waves*, которые в данном случае можно рассматривать как повторные наименования субъектного денотата **Ds1**. Согласно «Энциклопедии символов, знаков и эмблем», море – водная стихия, репрезентирующая состояния от предельно глубоких до штормовых или безмятежно созерцательных. Главные характеристики моря – его

грандиозность, бесформенность и непрерывность. Оно – источник всеобщей жизни и содержит в себе семена всех вещей. Море – символ порождающего лона мироздания и сумма всех возможностей существования. Оно может олицетворять как созидательные творческие начала, так и деструктивные и негативные характеристики [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998: 360-361]. В статью, рассматривающую символ моря, включено также символическое описание таких явлений, как прилив, отлив и волны, поскольку они составляют неотъемлемую часть водной стихии (более того, употребление лексемы «*wave*» во множественном числе и с определенным артиклем *the* - «*the waves*» - указывает на ее употребление в литературном контексте со значением «*ocean, sea*»). Эти факты позволяют нам рассматривать лексемы *tide/flow, ebb, waves* в качестве способов повторной идентифицирующей номинации **Ds1: sea/море**.

В целом, фреймы идентификации и характеристики субъектов первого референциального комплекса составляют символический контекст стихотворения, в котором актуализируются такие сложные погруженные концепты как «*цикличность, повторяемость, вечность, непрерывность потока морской стихии и времени*», «*жестокость и трагичность бытия*», что обнаруживает несоответствие видимому миру грез, «*человеческое страдание*», «*борьба*» (человека со стихией, добра и зла).

Концепт *цикличность* получает актуализацию благодаря семантике некоторых идентифицирующих и характеризующих языковых единиц, входящих в состав первого референциального комплекса.

tide/flow – *the regular rising and lowering of the level of the sea;*

ebb – *the flow of the sea away from the shore when the tide goes out;*

(turbid) ebb and flow (of human misery) – a situation or state in which smth increases & decreases in a kind of pattern;

suck back ...and fling up – *to pull smb or smth with great power & force to a particular place (about tides)... to throw smth up with a lot of force;*

begin – *start doing smt and cease* – *stop doing smth;*

cadence – the way smb's voice rises and falls, especially when reading out;
breath (of the night-wind) – the air that you take in and out when breathing.

Выделенные семантические компоненты обеспечивают актуализацию концепта «*цикличность, повторяемость, непрерывность*» – движение волн, приливы и отливы носят циклический характер и повторяются так же, как время совершает круговое движение (метафорический перенос). Не только выбор определенных лексических средств, но и сама структура стихотворения несет в себе указание на данный концепт: тишина и покой сменяются мятежным ревом волн в первой части стихотворения (кваликативный блок субъектов и объектов и блок действий субъектов в первых восьми стихах представлены лексическими единицами, раскрывающими «положительный» аспект происходящих событий – *calm* (sea), *tranquil* (bay), *sweet* (night air), *glimmering* (cliffs), (the moon) *lies fair*, (the light) *gleams*, тогда как сцены последующих шести стихов свидетельствуют о противоположном), обращение к античности и мысленное возвращение автора к моменту настоящего (*once - now*) во второй части стихотворения. Концепт *непрерывность* актуализируется благодаря присутствию такой единицы как *eternal* (note of sadness), упоминанию поэтом имени античного мыслителя, а также введение времени *Past Simple* во вторую часть стихотворения. Следует заметить, что в тексте данного стихотворения мы можем наблюдать пространственно-временной синкретизм, заимствование «пространственной» лексики временной сферой (метафорическая проекция «пространство-время» Дж. Лакоффа). По замечанию В.Н. Топорова, время является объектом аудиального восприятия (не случайно, видимо, глагол *to hear* употреблен в тексте трижды: *you hear...*, *Sophocles...heard*, *I...hear*, прим. автора), пространство же – объектом зрительного восприятия [Топоров 1995:431].

Концепты «*жестокость и трагичность бытия*», «*человеческое страдание*», «*борьба*» реализуются в фреймах объектов действий – *the waves ... /bring / the eternal note of sadness in; ...it brought/ ...the turbid ebb and flow/of human misery; ...the world ... Hath really neither joy, nor love, nor light,/Nor*

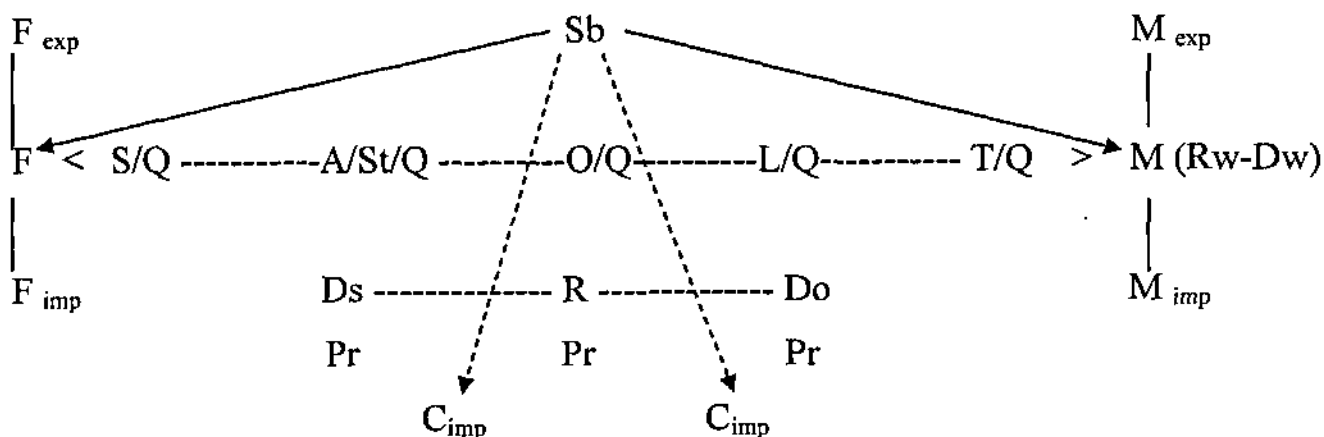
certitude, nor peace, nor help for pain, ...we...swept with confused alarms.

Последний фрейм представляет море (как составляющее всего пейзажа) как символ всего мира (*the world*), концентрирующего в себе и добро, и зло (как было отмечено выше, море – источник всеобщей жизни и помимо созидательной, может символизировать некую разрушительную силу – описание пейзажа в первых восьми стихах символизирует мир в безмятежно созерцательном состоянии, в последующих шести стихах – состоянии, близком к штормовому). Кроме того, безмятежность представляется поэту лишь видимостью, вымыслом (*...for the world, which seems/To lie before us like a land of dreams/So various, so beautiful, so new*), море же – символ жестокой реальности. Борьба доброго и злого начал метафорически описана автором в терминах схватки неких воюющих сил (*Where ignorant armies clash by night*) (метафора: перенос осуществляется из одной сферы бытия в другую).

Таким образом, в стихотворении при участии символа *моря/sea* и его повторных номинаций, составляющих фрейм идентификации, и языковых единиц, составляющих контекст развертывания символа *моря/sea*, т.е. фрейм характеристики, посредством различных метафорических переносов реализованы такие погруженные концепты как «цикличность, повторяемость, вечность, непрерывность потока морской стихии и времени», «жестокость и трагичность бытия», «человеческое страдание», «борьба».

Модель 2 схематично выглядит так (схема 14):

Схема 14



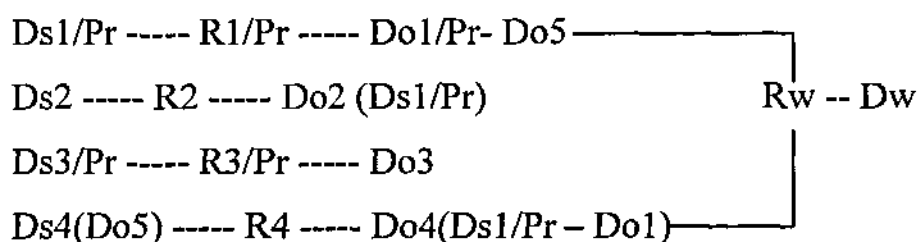
Рассмотрим *Модель 3* на примере стихотворения Е.А.По "Eldorado".

Eldorado: Gaily bedight, /A gallant knight, /In sunshine and in shadow, /Had journeyed long, /Singing a song, /In search of Eldorado. //But he grew old— /This knight so bold— /And o'er his heart a shadow /Fell, as he found /No spot of ground /That looked like Eldorado. //And, as his strength /Failed him at length /He met a pilgrim shadow /"Shadow," said he, /"Where can it be— /This land of Eldorado?" // "Over the Mountains /Of the Moon, /Down the Valley of the Shadow, /Ride, boldly ride," /The shade replied,— /"If you seek for Eldorado!"

Некоторые исследователи творчества Э.По видят в этом стихотворении свидетельство интереса американского поэта к актуальной проблематике той эпохи — «золотой лихорадке», охватившей в конце 40-х годов США. По, однако, придал балладе философский символический смысл, используя для его иллюстрации несколько значимых символов: *knight, shadow, Eldorado*, участвующих в реализации погруженного концепта *духовность*.

Анализ информационно-смысловой структуры текста стихотворения позволил установить его референциальную структуру, которая выглядит следующим образом (схема 15):

Схема 15



Ds1: *knight, he*

Ds3: *strenght*

Pr: *gaily bedight, gallant, so bold, this*

Pr: *his*

R1: *had journeyed; grew old; found; met; said*

R3: *failed*

Pr: *at length*

Pr: *long, in sunshine and in shadow, singing a song;*

Do3: *him*

Do1: *in search of Eldorado; no spot of*

Ds4: *shade*

ground

Pr: *that looked like Eldorado*

Do5: *pilgrim shadow*

Ds2: *shadow*

R2: *fell*

Do2: *over his heart*

R4: *replied*

Do5: *Ride, boldly ride, Over the
Mountains/Of the Moon, / Down the
Valley of the Shadow, If you seek for
Eldorado!*

Фреймы характеристики, относящиеся к выделенным субъектным и объектным денотатам (**Ds1-Ds4**), обнаруживают достаточно простое языковое оформление и лишь косвенно указывают на символический смысл стихотворения, поэтому для расшифровки символов *knight*, *shadow*, *Eldorado* необходимо знание кода.

Рассмотрим словарное толкование выделенных символов. Согласно «Энциклопедии символов, знаков и эмблем» рыцарь символизирует дух, управляющий своим конем, т.е. материей. Рыцарство означает путь высшего порядка, который помогает превращению обычного человека в человека духовного, управляющего своим конем. Рыцарская символика обязательно включает символику коня как символа материального плана действительности, и всадника – символа духовного плана. Рыцарь достигает совершенства через овладение своим телом и духом. Основная тема рыцаря - тема служения [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:433-434]. Известно несколько типов рыцаря, в данном случае перед нами тип странствующего рыцаря.

Тень является одним из символов темной стороны психики человека. В психологическом аспекте – это бессознательное, которое обычно пропускается или отвергается сознательным «я». Тень, следуя за движением, жестом человека, копирует и утрирует их, как бы передразнивая реальный источник. Она может быть вместилищем и прибежищем души. В любом случае, тень – это не механическая имитация жизни, а явление другого вида существования [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998: 485-487].

На протяжении анализируемого стихотворения образ тени появляется в каждом из четырех шестистиший стихотворения. Образ тени каждый раз предстает в новом значении. Так, в первом шестистишии сочетание *in shadow* означает *at night*, во втором шестистишии сочетание *o'er his heart a shadow fell* (*to cast a shadow over – to make something seem less attractive or impressive*) несет мотив усталости, некоторого разочарования, в третьем лексема *shadow* выступает в своем непосредственном словарном значении (*shadow – a dark shape that someone or something makes on a surface by being between that surface and the light*), и, наконец, в четвертом *the valley of shadow* – царство мертвых, долина теней, которую должен преодолеть рыцарь.

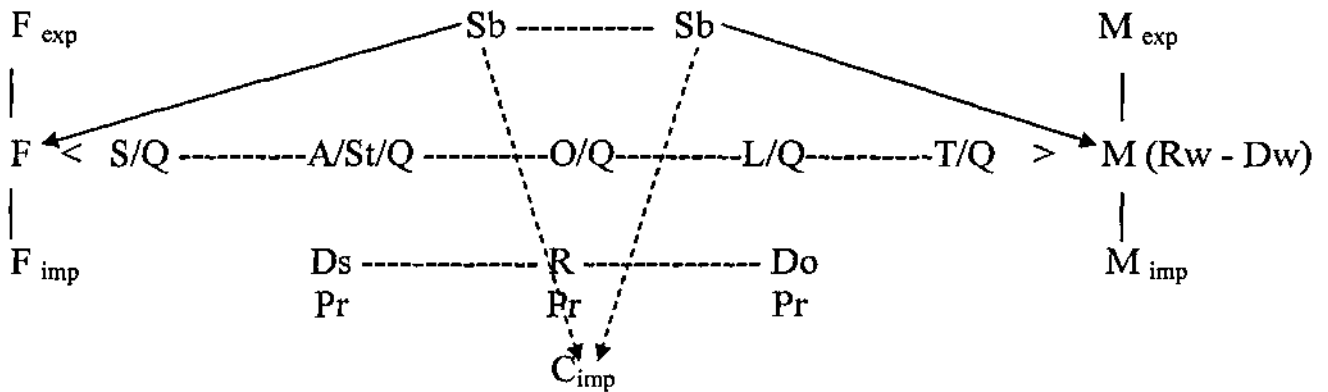
Эльдорадо из страны, сулящей золото и богатство, превращается у По в символ высших, духовных исканий человека, чему способствует появление символов рыцаря и тени в стихотворении и их интерпретация. Рыцарь на коне – синтез духовного и материального плана – символ человека, страждущего обретения душевного покоя, гармонии. Тень пилигрима можно рассматривать как символ души человека, того же рыцаря, поскольку последний, по сути, и является пилигримом (*pilgrim – smb who travels a long way to a holy place for a religious reason*), а можно интерпретировать ее как символ духовного проводника, некой высшей силы, которая сопровождает человека на пути к обретению духовности.

Путь к достижению духовной гармонии долг, нелегок и тернист (...*had journeyed long...*; ...*grew old...*; ...*o'er his heart a shadow fell...*, ...*his strength failed him at length...*), в поисках гармонии человек должен преодолеть как физические препятствия, так и душевную усталость, на что указывает контекст развертывания символов рыцаря и тени. Вероятно, долина смерти/*the valley of shadow* и есть духовное пристанище человека, поскольку, как известно, тема смерти как избавление от страданий и обретение покоя в творчестве Э. По является ведущей. Быть может, страна мертвых символизирует одно из серьезных испытаний, преодоление которого сулит человеку долгожданное спокойствие.

Итак, три основных символа стихотворения – *knight/рыцарь*, *shadow/тень* и *Eldorado/ Эльдorado* – участвуют в реализации сложного индивидуально-авторского погруженного концепта «*духовность, долгий и тернистый путь к обретению духовной гармонии, мира*».

Модель 3 представлена на следующей схеме (схема 16):

Схема 16



Модель 4 рассмотрим на примере стихотворения В.Б. Йейтса "Sailing to Byzantium".

Sailing to Byzantium: That is no country for old men. The young/ In one another's arms, birds in the trees,/ Those dying generations - at their song,/ The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,/ Fish, flesh, or fowl, commend all summer long/ Whatever is begotten, born, and dies./ Caught in that sensual music all neglect/ Monuments of unageing intellect.// An aged man is but a paltry thing,/ A tattered coat upon a stick, unless/ Soul clap its hands and sing, and louder sing/ For every tatter in its mortal dress,/ Nor is there singing school but studying/ Monuments of its own magnificence;/ And therefore I have sailed the seas and come/ To the holy city of Byzantium,// O sages standing in God's holy fire/ As in the gold mosaic of a wall,/ Come from the holy fire, perne in a gyre,/ And be the singing-masters of my soul./ Consume my heart away, sick with desire/ And fastened to a dying animal/ It knows not what it is, and gather me/ Into the artifice of eternity.// Once out of nature I shall never take/ My bodily form from any natural thing,/ But such a form as Grecian goldsmiths make/ Of hammered gold and gold enamelling/ To keep a drowsy

Emperor awake;/ Or set upon a golden bough to sing/ To lords and ladies of Byzantium/ Of what is past, or passing, or to come.

«Плавание в Византию» (1928) - одно из наиболее известных стихотворений позднего Иейтса. Оно отражает, смешивая и сопоставляя, три ведущих для поэта темы: древняя история, старость — смерть и возможность перевоплощения духа человека после наступления физической смерти [Дармодехина 1999:216]. В связи с этим целесообразно выделить несколько концептуальных пластов в данном стихотворении, а именно: *духовность* и *бессмертие*, реализуются в тексте благодаря соответствующим символам.

Схема референциальной структуры текста, состоящей из фактуальной и модальной основ, такова (схема 17):

Схема 17

Ds1/Pr

Ds2(Ds1)/Pr ----- R2/Pr ----- Do2/Pr

Ds3(Ds6)/Pr

Ds4 ----- R4/Pr ----- Do4/Pr

Rw -- Dw

Ds5/Pr ----- R5/Pr ----- Do5/Pr

Ds6/Pr ----- R6/Pr ----- Do6/Pr

Ds7(Ds7) ----- R7 ----- Do7

Ds1: *country*

Pr: *that is no, for old men*

Ds2: *the young, birds,*

generations, the salmon-

falls, the mackerel-

crowded seas, fish, flesh,

or fowl, all.

Pr: *in one another's arms,*

in the trees, those dying,

caught in that sensual

Ds3: *man*

Pr: *aged, paup'ry thing,
tattered coat upon a stick*

Ds4: *soul*

R4: *clap its hands, sing*

Pr: *louder*

Do4: *tatter*

Pr: *every, in its mortal*

dress

Ds5: *I*

Ds6: *sages, masters*

Pr: *singing, of my soul,
standing in God's holy
fire/As in the gold mosaic
of a wall*

R6: *come, be, consume,
gather*

Pr: *from the holy fire,
perme in a gyre*

Do6: *heart*

Pr: *sick with desire/ And*

<i>music</i>	Pr: <i>once out of nature</i>	<i>fastened to a dying animal,</i>
R2: <i>commend, neglect</i>	R5: <i>have sailed the seas,</i>	<i>me, into the artifice of</i>
Pr: <i>all summer long</i>	<i>come to, shall take from</i>	<i>eternity</i>
Do2: <i>whatever is begotten,</i>	<i>any natural thing, set upon</i>	
<i>born, and dies,</i>	Pr: <i>never</i>	
<i>monuments.</i>	Do5: <i>the city of</i>	
Pr: <i>of unageing intellect,</i>	<i>Byzantium, form</i>	
<i>of its own magnificence</i>	Pr: <i>holy, my bodily, such,</i>	
	<i>as Grecian goldsmiths</i>	
Ds7: <i>It</i>	<i>make/Of hammered gold</i>	
R7: <i>knows not</i>	<i>and gold enamelling/ To</i>	
Do8: <i>what it is</i>	<i>keep a drowsy Emperor</i>	
	<i>awake, a golden bough to</i>	
	<i>sing/ To lords and ladies</i>	
	<i>of Byzantium/ Of what is</i>	
	<i>past, or passing, or to</i>	
	<i>come.</i>	

Анализ референциальной структуры текста стихотворения, состоящий из восьми референциальных комплексов, позволяет выделить два доминантных референциальных блока, в которых разворачивается описание мира реального и мира воображаемого (*Византия – the artifice of eternity*).

Первый референциальный блок соответствует фактуальной референциальной основе и состоит из фреймов идентификации и характеристики.

Фрейм идентификации включает:

Ds1: *country*

Ds2: *the young, birds, generations, the salmon-falls, the mackerel-crowded seas, fish, flesh, or fowl, all*

Do2: *whatever is begotten, born, and dies, monuments*

Фрейм характеристики объединяет признаки субъектных и объектных денотатов, их действия и отношения и признаки, характеризующие действия субъектов, отношения между субъектами и объектами.

PrDs1: *that is no, for old men*

PrDs2: *in one another's arms, in the trees, those dying, caught in that sensual music*

R2: *commend, neglect*

PrR2: *all summer long*

PrDo2: *of unageing intellect, of its own magnificence*

Второй референциальный блок в большей степени соответствует модальной референциальной основе текста стихотворения, поскольку включает в себя денотат автора и его отношение к происходящему – событиям и фактам, которые нашли языковое выражение в фактуальной референциальной основе.

Фрейм идентификации второго референциального блока включает:

Ds3: *man*

Do4: *tatter*

Ds4: *soul*

Do5: *the city of Byzantium, form*

Ds5: *I*

Do6: *heart*

Ds6: *sages, masters*

Do7: *what it is*

Ds7: *it(heart)*

Фрейм характеристики второго комплекса объединяет:

PrDs3: *aged, paultry thing, tattered coat* **R4:** *clap its hands, sing*
upon a stick **PrR4:** *louder*

PrDo4: *every, in its mortal dress*

R5: *have sailed the seas, come to, shall*

PrDs5: *once out of nature*

take from any natural thing, set upon

PrDo5: *holy, my bodily, such, as Grecian* **PrR5:** *never*

goldsmiths make/Of hammered gold and **R6:** *come, be, consume, gather*

gold enamelling/ To keep a drowsy **PrR6:** *from the holy fire, perne in a gyre*

Emperor awake, a golden bough to sing/

To lords and ladies of Byzantium/ Of

what is past, or passing, or to come

PrDs6: *singing, of my soul, standing in
God's holy fire/As in the gold mosaic of a
wall*

PrDo6: *sick with desire/ And fastened to
a dying animal, me, into the artifice of
eternity*

Анализ языковых единиц, составляющих фреймы идентификации и характеристики двух референциальных блоков, позволяет выявить ряд оппозиций, которые оказываются весьма существенными для выделения и толкования концептов *духовность* и *бессмертие*: реальный мир (*that is no country for old men*)– воображаемый мир (*the holy city of Byzantium, the artifice of eternity*), в которых обнаруживается разное отношение к важным для поэта атрибутам духовности (*sensual music* – *sages ... the singing masters of my soul; ... neglect/Monuments of unaging intellect* – ... *studying/ Monuments of its own magnificence*), зачатие, рождение, смерть (*Whatever is begotten, born, and dies*) – прошлое, настоящее, будущее (*Of what is past, or passing, or to come*), молодость (*the young*)– старость и, шире, мудрость (*old men, an aged man, sages*).

Лексические единицы, входящие в состав первого референциального блока, несут в себе указание на идею сиюминутности бытия, его переходности и быстротечности. Тщательное прочтение стихотворения позволяет обнаружить два источника образности как основы символики: буквальная образность и изобразительная образность. Символический смысл буквальных и изобразительных образов, носителями которых являются идентифицирующие и характеризующие языковые единицы как первого, так и второго референциальных блоков, раскрывается в процессе анализа второго референциального блока на основе его противопоставления с первым.

Центральным образом всего стихотворения становится образ *Византии*, который по ходу повествования поднимается до уровня символа. По замечанию А.Н.Дармодехиной, глубоко исследовавшей творчество В.Иейтса, Византия для английского поэта означает определенную непорочность, хрупкость,

средоточие прекрасного – творения рук человеческих – и торжество красоты и духовности. Он подается поэтом как буквальный, но в процессе развития оборачивается воображаемым путешествием вспять: *I have sailed the seas/ отплыл я за моря (буквальная образность) ... and come/To the holy city of Byzantium/* и прибыл в священный город Византия (изобразительная образность). Стихотворение, таким образом, представляет собой гармоничный сплав реального и вымышленного, исторически верного и невероятного. Более того, Византия – это сочетание материальной основы (золотые мозаики, изделия из кованого золота и эмали, поющие на золотых ветвях птицы, созданные человеком) и основы нравственной (монументы ума, которым дано погибнуть, но не дано состариться, священный огонь, умение слышать музыку души) [Дармодехина 1999:219-224]. Эти образы (*gold mosaic of a wall, hammered gold, gold enamelling, set upon a golden bough to sing, monuments of unageing intellect, sages, God's holy fire*) позволяют читателю определить возвышенный взгляд поэта на Византию, более того, являясь составляющими образа Византии, они возвышают последний до символа духовности.

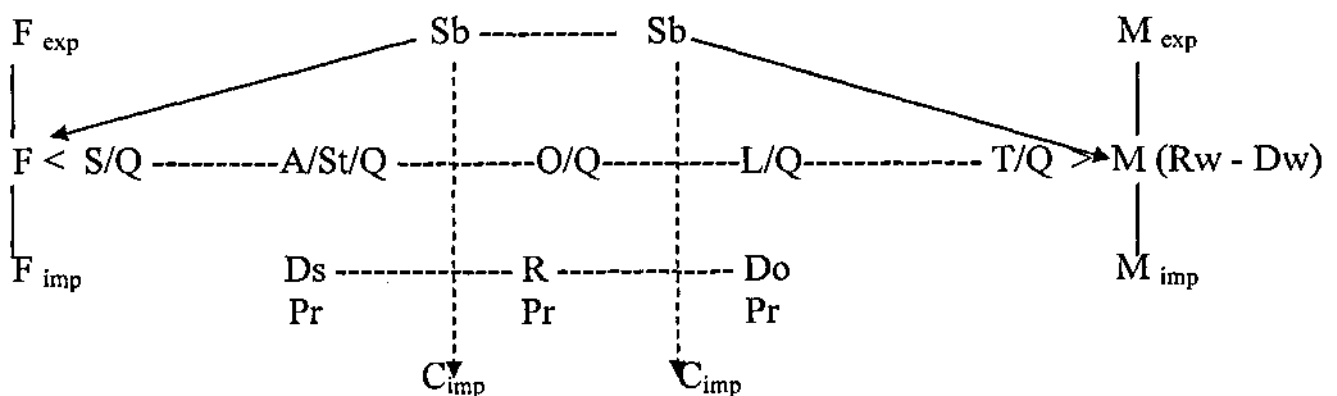
Существенную роль в актуализации концепта *духовность* играет цветовая символика стихотворения. В стихотворении цвет выдержан строго: преобладают изделия из *золота* (золотая мозаика стены, кованое золото, золотая эмаль, золотая ветвь). Симбология подсказывает, что золото – это символ мудрости и знания, универсальный символ солнца, Божественного озарения, мудрости и бессмертия. Будучи желтым металлом, оно ассоциируется с солнечной энергией и огнем. В христианском символизме золото ассоциируется с *любовью* и верой. В древней алхимии этот металл считался символом внутренней трансформации - просветленной и спасенной *души*, «золота философов», получение которого было подлинной целью *алхимии* [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:214-216]. В контексте стихотворения золото также содержит идею духовного спасения, которое поэт стремился обрести в Византии.

Концепт *бессмертие* актуализируется как через буквальную, так и изобразительную образность. Источник буквальной образности – естественный человеческий опыт, процесс старения (*old men, an aged man*). Так, первое восьмистишие представляет собой описание естественного круговорота в природе через обращение к живой природе – люди, рыбы, птицы, звери – все, что зачато, родилось и умирает. Тема старения постепенно переходит в тему смерти: *dying generations, mortal dress, a dying animal, once out of nature*. В реальном мире человека ожидает физическая смерть, и поэт отправляется в Византию в поисках духовного бессмертия. Антитезой беспечной молодости, чувственной музыки, естественному развитию человеческой жизни и физической смерти становится мудрость (золото в данном случае становится символом мудрости), музыка души, рукотворная золотая птица, вечно поющая на золотой ветви прекрасные песни. Она символизирует превосходство интеллекта и профессионализма над творениями природы, т.е. примат духовного начала над материальным, и шире: счастье и бессмертие, которые поэт жаждет обрести во время воображаемого путешествия в Византию.

Еще одним значимым символом в стихотворении является символ *спираль/gyre*. Спираль – символическое воплощение вечности и бесконечности, контекст стихотворения допускает реализацию концепта *бессмертие*.

Модель концептуального комплекса, созданного на основе выделенных символов и анализа фреймов, составляющих контекст их представления и развертывания, представлена на схеме (схема 18):

Схема 18



Выводы по главе II:

1) Символ в составе поэтического текста является одним из главных способов концептуализации действительности. Анализ процесса символизации, основанного на важных для познания мира метафорических и метонимических расширениях, можно осуществить посредством когнитивного моделирования поэтического текста на базе его информационно-смысловой и референциальной структур, что позволит в снятом виде отразить основные процессы концептуализации действительности;

2) Символ, являясь источником скрытой информации, выводимой из способности языковых явлений порождать дополнительные смыслы, участвует в актуализации погруженного концепта, моделирование которого осуществляется посредством анализа определенных языковых фреймов, представленных единицами номинации-идентификации и номинации-характеризации, составляющих контекст развертывания символа и символических значений. Наиболее частотными сигналами объективации погруженных концептов являются лексические единицы, реже – грамматические единицы, а также приемы художественного использования синтаксических форм (различные виды повторений, синтаксический параллелизм, инверсия, перенос - несовпадение метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической (предложением));

3) В связи с тем, что концептуализация мира в поэтическом тексте отражает как универсальные законы мироустройства, так и индивидуальные, авторские идеи, символ как емкий по своей семантике знак участвует в актуализации как универсальных, так и индивидуально-авторских концептов. Последние рассматриваются в параметре базового концепта "Нравственные и духовные начала" и включают четыре группы микроконцептов, а именно: нравственный мир человека, нравственные ориентиры, нравственные начала общественной и природной жизни, нравственная жизнь общества.

В ходе проведенного исследования на основании проанализированного материала было установлено, что наиболее часто актуализируемыми

символом/символами концептами являются концепты, входящие в группу «нравственный мир человека» и «нравственные ориентиры», которые составляют около 60% использования. 40% приходится на употребление концептов групп «нравственные начала общественной и природной жизни» и «нравственная жизнь общества». Актуализируемые символом/символами универсальные концепты составляют 40% использования. Их содержание в поэтических текстах, как правило, преломляется под влиянием индивидуально-авторского восприятия мира и авторской интенции;

4) В результате проведенного когнитивного анализа из 98 поэтических текстов выделено четыре основных когнитивных модели символизации:

Модель 1. Единичный символ > единичный погруженный концепт. Модель отражается в 18 текстах;

Модель 2. Единичный символ > ряд погруженных концептов. Модель отражается в 28 текстах;

Модель 3. Ряд символов > единичный погруженный концепт. Модель отражается в 20 текстах;

Модель 4. Ряд символов > ряд погруженных концептов. Модель отражается в 32 текстах.

ГЛАВА III. КОГНИТИВНОЕ ОПИСАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СИМВОЛА В ПЕРЕВОДЕ

III.1. Методика сопоставления когнитивных моделей представления символа в параллельных поэтических текстах

Перевод принадлежит к интереснейшим и далеко еще не изученным феноменам человеческой жизни. По словам П.М.Топера, огромное внимание, которое привлекают сегодня проблемы перевода, вызвано не только их несомненной занимательностью и трудноразрешимой сложностью – на первое место надо поставить быстрый рост значения переводческой деятельности и укорененность переводческих проблем в законах человеческого общения, взаимодействия, которые больше, чем когда-либо, определяют жизнь нашего времени [Топер 2000:3].

Во второй половине XX века произошел подлинный взрыв переводческой активности, которая вторгалась во все новые и новые сферы действительности, что обусловило интерес к переводу со стороны различных научных дисциплин: проблемы перевода начинают интересовать не только прикладное языкознание, филологию в целом, но и психологию, культурологию, философию. Н.М.Нестерова объясняет популярность перевода среди различных научных школ и дисциплин стремительным развитием межкультурных отношений, бурным ростом различного рода межъязыковых и межэтнических контактов, все возрастающей потребностью освоения «чужой» и развития «своей» культуры. Помимо этих факторов исследовательница выделяет и другие, которые и представляют непосредственный интерес для лингвистов, философов, культурологов. Это факторы, связанные с пониманием *текста* как главного объекта исследования перевода [Нестерова 2005:115-116]. Именно *текст* является предметом анализа на первом этапе перевода, связанном с

интерпретацией оригинала, и непосредственно *текст* является предметом синтеза на его заключительном этапе.

В рамках теории художественного перевода проблемам перевода поэзии как одному из самых сложных видов словесного искусства уделяется особое внимание. Прежде всего, проблема перевода поэзии является одним из важных факторов сопоставительного анализа функционирования языков как таковых и их составляющих. В связи с тем фактом, что поэзия по сравнению с другими видами художественного творчества теснее всего связана с языком и зависит от него [Baum 1929], поэзия с большим трудом поддается переводу на другой язык. Качественный поэтический перевод предполагает и знание теории поэзии, и знание законов устройства функционирования поэтического языка. Согласно Иржи Левому «языковая проблематика перевода касается таких вопросов как соотношение двух языковых систем, следы языка оригинала в художественной ткани перевода, напряженность в стиле перевода, возникшая оттого, что мысль переводится на язык, на котором не была создана» [Левый 1974:76].

В связи с этим нельзя не коснуться вопросов, связанных с сугубо лингвистическим аспектом перевода поэзии. Это вопросы, касающиеся, прежде всего, передачи внешних формальных признаков стихотворения - строфическая композиция, метрическая схема, характер и чередование рифм, синтаксические особенности, звуковое своеобразие поэтического текста и другие законы его построения. В процессе перевода поэзии неизбежны определенные потери передаваемой информации, как собственно семантической, так и художественно-эстетической по причине большей зависимости поэзии от специфики конкретного языка [Бархударов 1984] и формальных расхождений между системами стихосложения двух языков [Алякринский 1982]. В связи с этим представляется необходимым кратко рассмотреть сходства и различия сопоставляемых языков - английского и русского - в рамках системы стихосложения.

В своих основных чертах системы английского и русского стихосложения совпадают. Решающую роль, по мнению Л.С.Бархударова, здесь играет значительная степень сходства фонетического строя этих двух языков, что выражается в них обоих наличием фонологически нефиксированного динамического ударения, на котором и основана общая для двух языков силлабо-тоническая система стихосложения. С другой стороны, существуют и определенные расхождения систем стихосложения английского и русского языков. Именно эти расхождения и являются источником многочисленных трудностей, с которыми неизбежно сталкивается любой переводчик английской поэзии на русский язык. Л.С.Бархударов выделяет следующие трудности:

- 1) малое количество рифмообразующих групп в английском языке по сравнению с русским;
- 2) большая краткость слов английского языка по сравнению с русским [Бархударов 1984:39].

По замечанию И.Леваго, «словарь рифм аналитических языков уступает синтетическим» [Левый 1974:283]. Английский язык, будучи языком аналитическим, характеризуется относительной бедностью флективных окончаний. А поскольку именно наличие безударных флективных окончаний и создает богатые возможности для рифмовки, постольку относительная немногочисленность флексий, характерная для английского языка, имеет своим следствием и соответствующую бедность рифм в английском стихе. В русском же языке соответствующих одинаковых безударных суффиксов и окончаний очень много, и поэтому переводчики английской поэзии на русский язык обладают огромным преимуществом в отношении рифмы.

Аналитическим характером современного английского языка, по мнению Л.С.Бархударова, объясняется и другая его особенность, небезразличная для стихосложения - большая краткость слов английского языка по сравнению с русским. В связи с этим строфические рамки английского стиха имеют гораздо большую емкость, чем русского, то есть дают возможность в пределах одного и

того же количества слогов уложить больше число слов. Таким образом, одна из трудностей, которые встают перед переводчиком английской поэзии на русский язык, - это необходимость словесной компрессии поэтического текста, сокращения его лексического объема. Различная семантическая насыщенность языка подлинника и перевода принуждает переводчика к сокращениям или добавлениям и, таким образом, одни и те же стилистические задачи порой решаются разными стихотворными размерами. Тем не менее, большая длина слов в русском языке компенсируется гибкостью русского словесного ударения, которое является нефиксированным, т.е. подвижным, не только фонологически, но и морфологически. Эта подвижность русского словесного ударения в различных грамматических формах одной и той же лексической единицы, чуждая английскому языку, открывает перед переводчиком английской поэзии на русский язык дополнительные возможности подбора требуемой по ритмическим условиям словоформы в рамках той или иной метрической схемы [Бархударов 1984].

Эти и другие функциональные трудности перевода поэтических произведений, обусловленные расхождениями между структурами двух языков и жесткими формальными требованиями и ограничениями, налагаемыми на поэтические тексты, вызвали к жизни широко распространенное мнение, будто перевод поэзии неосуществим. Тем не менее, как справедливо подчеркивает Л.С.Бархударов, по своей сущности перевод текстов поэтических в принципе не отличается от перевода текстов прозаических. Говорить о непереводаемости поэзии, как, кстати, и прозы, можно только имея в виду непереводаемость, т.е. невозможность (или ненужность) передачи тех или иных отдельных элементов исходного текста. Однако в любом тексте, в том числе и поэтическом, элементы подчинены целому и, стало быть, невозможность (или отсутствие необходимости) найти иноязычный эквивалент какому-либо из элементов исходного текста в отдельном конкретном случае ни в коей мере не означает невозможности воссоздания всего текста [Бархударов 1984:41].

Самое серьезное затруднение в переводе поэзии заключается в том, что «дух» поэзии одного народа с трудом возможно переводить в те формы восприятия, которыми располагает другой народ [Патюкова 1999:16]. Эта мысль (впервые она была сформулирована В.Гумбольдтом и продолжена его последователями, в том числе и А.А.Потебней) вырастает из представления об «индивидуальной специфичности языков, которая является следствием принципиального несовпадения национальных картин мира» [Цветкова 2003:11].

В этой связи сведение задач теории поэтического перевода только лишь к сопоставлению текстов, языков и языковых явлений едва ли оправдано, поэтому вряд ли можно согласиться с Л.С.Бархударовым, определяющим сущность лингвистической теории перевода как «сопоставительное изучение семантически тождественных разноязычных текстов» [Бархударов 1975:28]. Отход от исключительно сопоставительного метода переводческих исследований был сделан в нашей стране в работах М.Л.Лозинского [Лозинский 1955], С.Я.Маршака [Маршак 1960, 1971], К.И.Чуковского [Чуковский 1936, 1988], А.В.Федорова [Федоров 1983] и др., говоривших о соединении усилий лингвистики и литературоведения в области художественного перевода. Их концепции остаются основой развития науки о переводе и по сей день.

Во второй половине XX века становится доминантной мысль о том, что процесс перевода пересекает не только границы языков, но и границы культур, а создаваемый в ходе этого процесса текст транспонируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры (J.Catford, E.Nida, Ch.Taber, J.Mounin, W.Winter, M.Snell-Hornby, H.J.Vermeer и др.). По справедливому замечанию А.Д.Швейцера, «перевод – это не только взаимодействие языков, но и взаимодействие культур» [Швейцер 1988:8]. В связи с этим прагматические вопросы перевода выходят на более высокий уровень и обсуждаются в аспекте взаимодействия культур: процесс межкультурного общения рассматривается через перевод, а само межкультурное общение становится недостающим

звеном в теории перевода. Причем акцентируется тот факт, что один и тот же объект получает различную оценку в разных коммуникативно-культурных универсумах [А.Д.Швейцер 1988; И.Э.Клюканов 1997; З.З.Чанышева 2004]¹.

Подобное направление научной мысли привело к появлению интерпретирующего перевода [Базылев, Сорокин 2000], который ориентирован не на передачу словарных значений тех или иных единиц, но на контекст, коммуникативную ситуацию. Адекватность в таком случае достигается за счет передачи концептов одной национальной концептосферы через концепты другой. При этом для вербального воплощения этих концептов могут использоваться словарные единицы, отсутствующие в оригинальном тексте [Цветкова 2003:21]. Люди наполняют языковые единицы тем содержанием, которое диктуется им не членениями языковой формы, а структурами мира и структурами деятельности людей в мире, отложившимися в их голове как концептуальные структуры сознания. Поэтому можно согласиться с замечанием Е.Ф.Тарасова о том, что «главная причина непонимания при межкультурном общении не различие языков, а различие национальных сознаний коммуникантов» [Тарасов 1996:8].

В связи с расхождениями концептуально-семантических систем разных языков в процессе перевода возникают определенные трудности, которые М.В.Никитин суммарно сводит к следующим:

1) В силу разных причин и различий в среде обитания и обстоятельств истории народов существуют заметные различия в концептуальных тезаурусах: в одних есть то, чего нет в других;

¹Интересно отношение к переводу как продукту взаимодействия культур со стороны психолингвистической концепции о переводе. В частности, Ю.А.Сорокин утверждает, что понятие взаимодействия текстов как субститутов двух культур предполагает наличие общих элементов и несовпадений, позволяющих нам отличить одно культурно-языковое образование от другого. Талантливый художественный перевод закрывает пути для сравнения и не опознается в качестве инокультурного, следовательно, утверждение о переводе как взаимодействии двух культур – фиктивно для реципиента [Сорокин 1979:137].

2) В силу тех же или иных причин возможно заметное содержательное различие в денотатно тождественных или близких концептах: языки рисуют мир на разных его участках с разной мерой обобщения и детализации;

3) Языки заметно различаются способами выражения одних и тех же концептов, их распределением по значениям лексическим и грамматическим, прямым и переносным, по единицам однокомпонентным (лексическим) и многокомпонентным (сочетательным) и т.д.

4) В силу разных причин и различий в среде обитания, истории, культурах и базисных аксиологических системах в языках достаточно своеобразна комбинаторика собственно когнитивных компонентов в структуре концепта (и, соответственно, в значении словесных знаков) с компонентами оценочно-прагматическими;

5) С позиции выражения концептов в языках весьма своеобразна сама комбинаторика концептов при их привязке к знакам [Никитин 2004:58].

Задача переводчика поэтического текста состоит в том, чтобы проникнуть в суть представленных в оригинале концептов и донести их специфику до своих читателей, сохранив, с одной стороны, национальный колорит оригинала, а с другой стороны, сделав восприятие перевода доступным для носителей совершенно иной национальной концептосферы. В связи с этим, как отмечает М.В.Цветкова, наиболее продуктивным представляется срединный путь перевода – с учетом обеих концептосфер [Цветкова 2003:14,25], - которому разные теоретики перевода присваивали разные имена: «адекватный перевод» (А.А.Смирнов), «верный перевод» (П.М.Топер), «полноценный перевод» (А.В.Федоров), «реалистический перевод» (И.А.Кашкин, Г.Р.Гачечиладзе, В.Л.Микушевич), «максимальный перевод» (В.А.Дмитренко) и т.д.

По мнению Т.А.Фесенко, адекватная интерпретация концептов осуществляется благодаря «внутреннему компоненту» текста, который объединяет семантическую, смысловую и когнитивную программы. Когнитивная программа детерминируется соотношением когнитивных сфер автора текста и переводчика и играет существенную роль в процессе перевода:

порождение текста реализуется при его «расчленении» на составные элементы – когнитивные структуры, а его восприятие и понимание обеспечивается реконструированием переводчиком этих когнитивных структур. Перевод поэзии наравне со смысловой и семантической интерпретацией (выявлением концептов) включает интерпретацию художественной идеи как сложного сцепления художественно оформленных когнитивных структур различной сложности – схем, фреймов, сценариев [Фесенко 2001, 2004].

В связи с тем, что в науке о переводе перевод определяется как коммуникативно-эквивалентное языковое посредничество, сущность которого заключается в том, что при перекодировании сохраняется коммуникативная ценность первичного текста и, тем самым, обеспечивается коммуникативная эквивалентность первичного и вторичного текстов [Егер 1978], «термин «эквивалентность» является ключевым в лингвистическом инструментарии переводческого анализа» [Топер 2000:176]. Тем не менее, как отмечает Н.М.Нестерова, в современной науке о переводе установилось достаточно спорное отношение к термину «эквивалентность». Многие исследователи, в частности S.Bassnett, A.Lefevere и др., считают его противоречивым: перевод определяется через эквивалентность, а эквивалентность – через перевод, что лишает определения смысла [Нестерова 2005:95]. Несмотря на это автор данной работы придерживается традиционной точки зрения на вопрос о роли понятия «эквивалентность» в процессе перевода, и в настоящем исследовании оно рассматривается как одно из конституирующих признаков перевода.

Следует различать термины «эквивалентность» и «адекватность» перевода. Обе категории носят оценочно-нормативный характер. Но если эквивалентность ориентирована на соответствие создаваемого текста определённым параметрам оригинала, адекватность связана с выбором стратегии перевода. Кроме того, полная эквивалентность подразумевает максимальные требования, предъявляемые к переводу. Адекватность же опирается на реальную практику перевода, когда решение, принятое переводчиком, нередко носит компромиссный характер. Перевод, полностью

эквивалентный оригиналу, не всегда отвечает требованиям адекватности. И наоборот, выполненный адекватно, перевод не всегда строится на отношении полной эквивалентности между исходным и конечным текстами [Семенова 2000]. По убеждению А.Н.Дармодехиной, максимальная адекватность перевода поэтического текста предполагает высокий уровень владения комплексом интерпретационных знаний, которые отбираются в зависимости от характера и художественного своеобразия текста оригинала. Только их совокупность позволит добиться большей адекватности при переводе текста поэзии, где каждый нюанс оригинала важен и многофункционален. Тем не менее, определенная трудность заключается в отборе технологий и методик интерпретации текста, чтобы увидеть и прочитать в нем, опираясь на лингвистические факты, весь явный и скрытый объем информации. Лишь после такого масштабного и многоуровневого анализа поэтического текста можно приступить к процессу его перевода [Дармодехина 1999:246 – 248].

Процесс интерпретации поэтического текста – процесс сложный и то, насколько успешным он окажется во многом зависит от переводчика, ибо «переводя, переводчик переводит прежде всего себя и чем выразительнее его личность, тем сильнее она заслоняет личность поэта» [Чуковский 1988:26]. По словам В.Е.Хализева, «деятельность интерпретатора неминуемо связана с его духовной активностью. Она является одновременно и познавательной (имеет установку на объективность) и субъективно направленной: толкователь высказывания привносит в него что-то новое, свое. Говоря иначе, интерпретация (в этом ее природа) устремлена и к постижению, и к, «досотворению» понимаемого...» [Хализев 1999:109], а «в такой сложной и многомерной области как поэтический перевод, соотношение первичности и вторичности в тексте представляет собой переменную величину, поэтому сказать, где кончается перевод и начинается самостоятельное творчество, далеко не всегда возможно» [Швейцер 1988:48].

Таким образом, существование поэтического перевода без индивидуальности переводчика и вне ее – невозможно. Справедливость этих

слов подтверждается высказыванием Г.Р.Гачечиладзе: «Творческая индивидуальность переводчика существует реально ... она «все-таки вертится» ... надо установить ее закономерности, а не делать вид, что не замечаем ее присутствия, изучить ее, эту творческую индивидуальность, и определить ее объективное место...» [Гачечиладзе 1980:160]. В связи с этим, поэтический перевод представляет собой синтез творческого своеобразия автора и индивидуальности самого переводчика, что нельзя игнорировать, анализируя тот или иной перевод [Чоговадзе 2000:10].

Помимо раскрытия сущности переводческой деятельности задача общей теории перевода заключается в создании теоретической модели перевода, которая раскрывала бы как общее понятие эквивалентности, так и основы процесса порождения и восприятия текста перевода. В силу того, что теория перевода, являясь в принципе направлением лингвистическим, вбирает в себя данные многих смежных с лингвистикой наук, изучающих разнообразные аспекты человеческой деятельности, существуют разнообразные модели и теории перевода, разработанные в рамках данных наук. Так, в настоящее время существуют лингвистическая, психологическая, социологическая, литературоведческая теории перевода. Лингвистическая теория (наиболее полно изложенная в трудах В.Н.Комиссарова) рассматривает денотативную/ситуативную (А.Д.Швейцер), трансформационную (Ю.Найда, В.Ю.Розенцвейг, Н.Л.Самойлова, М.А.Аполлова, Р.Якобсон), семантическую (А.К.Жолковский, Н.Л.Леонтьева, Ю.С.Мартемьянов, С.И.Канонич, В.Н.Комиссаров) модели перевода, а также теорию уровней эквивалентности (А.Д.Швейцер, Л.С.Бархударов, В.Н.Комиссаров), макролингвистическую и микролингвистическую (О.Каде) концепции перевода. В рамках психолингвистики и социолингвистики изучаются соответственно психолингвистическая (Ю.Г.Кузьмин, Ю.А.Сорокин) и поведенческая (У.Куайн) модели перевода. Литературоведческая теория исследует реалистический перевод (И.А.Кашкин) и постмодернистскую (аналитическую) концепцию перевода (Р.Барт, Ж.Деррида). Появление такого множества теорий

и моделей перевода связано со сложностью самого объекта анализа. Выбор той или иной модели определяется рядом факторов:

- 1) языковыми особенностями оригинала;
- 2) культурными и языковыми традициями, носителем которых является автор оригинала;
- 3) литературным направлением;
- 4) жанром;
- 5) стилем;
- 6) возрастом, уровнем образования и культуры читателя, которому адресован конкретный перевод;
- 7) задачами, которые ставит перед собой переводчик.

Сложная система символов в поэтическом тексте - единичные символы и система символов – обуславливает особенность их воспроизведения в тексте-переводе. Специфика воссоздания символического смысла в тексте перевода определяется рядом факторов. Поскольку в поэтическом тексте символ обрastaет множеством коннотативных и ассоциативных семантических признаков, что во многом определяет многосмысленность оригинала, он «требует интерпретации» [Арутюнова 1999:342], которая в свою очередь зависит от общей интерпретации поэтического текста. «Интерпретация... - это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении...Так символ и интерпретация становятся соотносительными понятиями: интерпретация имеет место там, где есть множественный смысл, и именно в интерпретации обнаруживается множественность смыслов» [Рикер 1995:18]. Во-вторых, специфика воспроизведения символа обуславливается степенью активности и характером представленности символов в двух сопоставляемых текстах, языках и культурах, а также ролью и функцией в том или ином литературном направлении и творчестве конкретного поэта. И.Н.Чоговадзе, анализируя проблему поэтического перевода, добавляет, что невозможно при этом

игнорировать индивидуальность переводчика, его принадлежность к иной национальности и литературе, его временную и пространственную удаленность от автора первопроизведения [Чоговадзе 2000:11].

Воссоздание в переводе образно-символического смысла – это своего рода перевоплощение на другом языке, которое так или иначе влечет за собой изменения внутренней структуры символа (и, как правило, изменения концептуального облика поэтического текста), которые в данной работе классифицируются в следующих аспектах:

1) изменения основного компонента символа – его означающего (vehicle), т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах идентифицирующих единиц референциальной основы текста стихотворения;

2) изменения в означаемом символа (tenor), влекущие за собой изменения концептуальной развернутости символа, т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах характеризующих единиц референциальной основы текста стихотворения.

Для восполнения различных смысловых и структурных лакун при воссоздании символа в переводе используются переводческие трансформации – «многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» [Бархударов 1975:190]. Следует отметить, что с целью достижения максимальной эквивалентности поэтических текстов и системы символов допустимы лишь те трансформации, которые не противоречат художественной манере автора и образно-символической системе того или иного стихотворения. Изменение структуры символа там, где оно продиктовано не грамматическими различиями и изофункциональностью разных компонентов ИЯ и ПЯ, а прихотью переводчика, может привести к искажению мировосприятия переводимого автора [Чоговадзе 2000:11]. С другой стороны, было бы ошибкой видеть причину всевозможных трансформаций структуры символа и его развертывания в переводе только лишь в языковых различиях:

необходимо при этом учитывать специфику культурных традиций английского и русского народов.

В связи с вышеизложенным для достижения целей и задач, поставленных в рамках данного исследования, одной из наиболее адекватной представляется утвердившаяся на данном этапе развития переводоведения *теория уровней эквивалентности, или теория семантической эквивалентности* (В.Н.Комиссаров, А.Д.Швейцер, Л.С.Бархударов, Л.А.Черняховская). Как известно, в основе данной теории лежит модель переводческой деятельности, базирующаяся на предположении, что отношения эквивалентности устанавливаются между аналогичными уровнями содержания текстов оригинала и перевода. Содержание текста при этом мыслится как ряд последовательных уровней, отличающихся по характеру информации, передаваемой от Источника к Рецептору. В исходном тексте (отрезке устной или письменной речи) цепочка звуков или букв репрезентирует сложный смысловой комплекс, в котором можно выделить несколько основных уровней плана содержания (и, соответственно, типов эквивалентности): 1) уровень языковых знаков (слов); 2) уровень высказывания; 3) уровень (структуры) сообщения; 4) уровень описания ситуации; 5) уровень цели коммуникации [Комиссаров 1990]. Теория уровней эквивалентности описывает переводческий процесс более полно, расчленяет смысловой комплекс, составляющий содержание переводимого текста, и дает критерии для общей оценки качества перевода. Эта модель перевода полностью основана на содержательном анализе переводимого текста и ориентирована на раскрытие как собственно лингвистической, так и экстралингвистической мотивированности перевода.

Тем не менее, если авторы теории уровней эквивалентности акцентируют внимание, в основном, на коммуникативной направленности перевода, актуальными на данной момент представляются разработки когнитивных аспектов перевода. В этом направлении достигнуты определенные результаты: в последних исследованиях решается проблема определения концептуальной основы перевода в контексте взаимоотношения мышления, языка и сознания,

исследуется характер ментальных операций при переводе и когнитивная природа переводческих решений [Тарасов 1996; Фесенко 2001, 2004], прослеживается тенденция когнитивного анализа с опорой на функционально-семантический аппарат таких категорий как объект, пространство, время, действие [Хайруллин 1997]. Согласно концепции проф. В.И. Хайруллина все многообразие высказываний о действительности может быть схематично сведено к высказываниям, представляющим одну из перечисленных категорий. Данные высказывания структурируются в переводе на основе определенных когнитивных схем. При структурировании информации в высказывании действуют два типа фреймов: когнитивно-семантические, отражающие специфические структуры мышления, и культуральные, активируемые при представлении информации об особых элементах культуры. Таким образом, фреймовый подход, предложенный В.И.Хайруллиным, позволяет трактовать как когнитивно-семантическое, так и непосредственно культуральное своеобразие представлений и знаний о мире.

В связи с тем, что в данной работе рассматриваются когнитивные аспекты перевода языковых единиц, активирующих фреймы концептуальной информации, реализуемой символом в тексте-источнике, фреймовый подход наряду с теорией уровней эквивалентности предоставляет большие объяснительные возможности для создания и исследования когнитивных моделей такой разнопланового и всеобъемлющего явления как символ. По-видимому, фреймовый подход позволит соотнести средства развертывания символа в поэтическом тексте с представляемым в нем окружающим человека миром и получить более полное представление о сходстве и различиях восприятия и интерпретации области символического носителями различных языков, что непременно находит отражение в языковых картинах мира и оказывает влияние на способы их корреляции в переводе.

Методика исследования когнитивного представления и описания символа в переводе состоит из следующих этапов:

1) создание интерпретатором когнитивной модели концептуальной информации, реализуемой символом, в тексте-источнике и восстановление фреймов ее активации в референциальной основе текста-источника;

2) создание интерпретатором когнитивной модели концептуальной информации, реализуемой символом, в тексте-переводе и восстановление фреймов ее активации в референциальной основе текста-перевода;

3) сопоставительный анализ моделей представления и развертывания символа в тексте-источнике и тексте-переводе;

4) сопоставительный анализ фреймов, активирующих выявленные когнитивные модели.

На стадии интерпретации первичное узнавание языковых единиц, актуализирующих значение символа в тексте, дает возможность отнести их к определенным блокам информации, которые и ложатся в основу когнитивных моделей. Построение когнитивных моделей и анализ их языкового оформления через фреймы идентификации и характеристики в сопоставляемых текстах позволяет установить степень эквивалентности воспроизведенной в переводе концептуальной информации, реализуемой символом/символами, посредством таких корреляций, как: эквивалентность (=), приращение (+) и потери (-) как по отношению к означающему, так и означаемому символа и его концептуальной развернутости, выявляемых в языке через определенные переводческие трансформации в соответствующих фреймах. Необходимость обращения к данным коррелятам обуславливается рядом факторов:

1) спецификой языкового узуса английского и русского народов;

2) особенностями организации стихотворной речи: так, многие образы вводятся в ткань перевода непосредственно ради рифмы или в попытке сохранить размер подлинника, воспроизвести аллитерации и ассонансы и другие поэтические нюансы оригинала, что неминуемо влечет за собой изменения в концептуальном облике оригинального стихотворения и контексте развертывания того или иного символа/символов;

3) характером переносного значения символа – первично-архетипическим, культурно-стереотипным или субъективно-авторским, которое, в свою очередь является основой реализации того или иного погруженного концепта. Так, первично-архетипическое значение символа универсально для большинства народов (в частности, это верно для английского и русского языков, как принадлежащих к индоевропейской семье) и его воспроизведение в переводе можно описать в рамках корреляции эквивалентности. Культурно-стереотипное значение символа является переменным и может варьировать в зависимости от принадлежности к той или иной культуре, поэтому его сложнее воспроизвести в переводе. Однако самым серьезным испытанием для переводчика является воссоздание субъективно-авторских символов, поскольку они в большей степени определяют оригинальность авторской концептосферы, и это требует от переводчика и способности умело пользоваться ресурсами родного языка, и комплекса других знаний и умений, необходимых для воспроизведения символического смысла. В ходе проведенного исследования было установлено, что воссоздание в переводе культурно-стереотипных и субъективно-авторских символов и сопровождается в большинстве случаев приращением или потерей концептуальной информации, закодированной в символе. Приращение или потеря этой информации в поэтическом тексте происходит вследствие расширения или сужения содержания и объема концепта/концептов, актуализируемых символом/символами в текстах оригинала и перевода.

4) характером актуализируемого символом/символами концепта/концептов. Анализ поэтических текстов показывает, что в тексте перевода языковые фреймы, объективирующие универсальные концепты, как правило, не требуют каких-либо трансформаций. Что касается индивидуально-авторских концептов, то они влекут за собой целый ряд преобразований, от структурных и лексических до комплексных лексико-грамматических. В ходе исследования было установлено, что воссоздание в переводе индивидуально-авторских концептов ведет в большинстве случаев к расширению или сужению

содержания концепта/концептов и сопровождается приращением или потерей концептуальной информации, закодированной в символе.

III.2. Корреляция эквивалентности в активации фреймов английских и русских когнитивных моделей представления символа

Анализ текстов стихотворений англо-американских поэтов и их русских переводов показывает, что одна из черт универсальности символа проявляется в сохранении исходного объема концептуальной информации, реализуемой символом/символами, в русских переводах. В таких случаях можно говорить о корреляции эквивалентности, которая свойственна языковым фреймам реализации как метафорических, так и метонимических символов. Вариативность языкового оформления этих фреймов, т.е. способов представления символов и развертывания символических значений, активно участвующих в формировании концептуального пространства текста, обуславливается, в основном, спецификой языкового узуса англо- и русскоязычного народов, а также различиями в системах стихосложения русского и английского языков.

Таким образом, при сопоставлении текстов-источников и их переводов можно наблюдать относительную информационную эквивалентность при многообразии языковых преобразований. Переводческие трансформации призваны компенсировать, в основном, грамматические и лексико-грамматические лакуны.

Рассмотрим в качестве примера соотношения объема концептуальной информации, реализуемой символом/символами, в тексте-источнике и тексте-переводе на примере стихотворения У.Б.Иейтса *"These are the clouds"* и его перевода в исполнении В.Рогова *«Вот тучи эти»*.

These Are the Clouds

*These are the clouds about the fallen sun,
 The majesty that shuts his burning eye:
 The weak lay hand on what the strong
 has done,
 Till that be tumbled that was lifted high
 And discord follow upon unison,
 And all things at one common level lie.
 And therefore friend if your great race
 were run
 And these things came, so much the more
 thereby
 Have you made greatness your
 companion,
 Although it be for children that you sigh:
 These are the clouds about the fallen sun,
 The majesty that shuts his burning eye.*

Вот тучи эти

*Вот тучи в час, когда сгорел закат
 И с тьмою око солнца смежено;
 К твореньям сильных слабые спешат
 То свергнуть, что горе вознесено,
 Взамен согласия учредить разлад,
 Всё обезличить, всё свести в одно.
 Друг, пусть к былому нет пути назад
 И так теперь ведётся, всё равно
 Величье - верный спутник твой и
 брат,
 Хотя вздыхать по детям суждено...
 Вот тучи в час, когда сгорел закат
 И с тьмою око солнца смежено.*

В оригинальном и переводном текстах стихотворения можно выделить два ведущих символа: *clouds/тучи* и *sun/солнце*, реализующих два погруженных концепта – «слабость, ординарность», «сила, величие». Представленные в начале стихотворения, данные символы являются элементами порождающими и способны вызвать у читателя множество идей и ассоциаций. Эти же символы завершают стихотворение: посредством различных символических импликаций, выводится их конечное значение и раскрываются имплицитные ими концепты.

Ядро солнечного символизма - героическая и отважная сила, творческая и направляющая. Образ солнца имеет устойчивые архетипические ассоциации и символизирует сильную царскую и королевскую власть. В человеке солнце ассоциируется с рефлексией, силой воли, реалистичностью [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:361]. Согласно «Энциклопедии символов»

В. Бауэра солнце - символ источника жизни и высшей цельности человека, источника высших ценностей, духовной власти и духовного авторитета [Бауэр 1998]. Кроме того, солнце лежит в основе противопоставления света и тьмы - двух борющихся в мире принципов. Скрупулезное прочтение этого стихотворения позволяет следующим образом интерпретировать выделенные образы-символы: солнце символизирует силу и величие человека, поскольку автор непосредственно обращается к другу и даже сравнивает его с солнцем; тучи, напротив, символизируют человеческую слабость и заурядность и противопоставлены солнцу по аналогии противопоставления света и тьмы.

Референциальная структура текста-оригинала и текста-перевода, состоящая из фактуальной и модальной референциальных основ, представлена на схемах 19 и 20, соответственно:

Схема 19

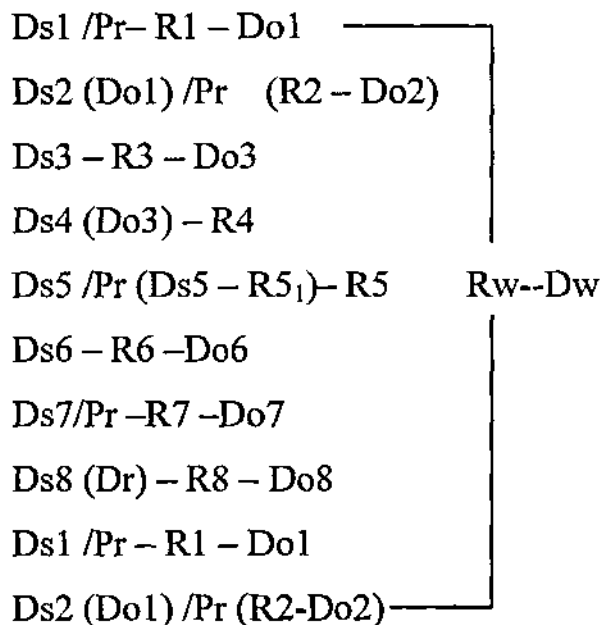
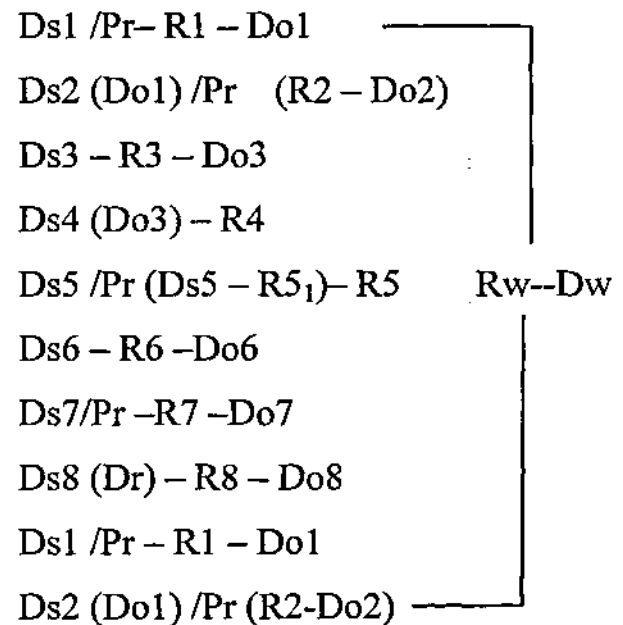


Схема 20



Как видно, схемы референциальных основ первичного и вторичного текстов обнаруживают абсолютную идентичность. Фрейм идентификации, соотносящийся с фактуальной референциальной основой, включает имена существительные в общем падеже и личные местоимения в именительном или общем падеже (**Ds** и **Do**). Фрейм характеристики, соотносящийся с фактуальной референциальной основой в тексте оригинального стихотворения и его перевода, объединяет признаковые единицы - прилагательные, причастия,

наречия, местоимения, определительные придаточные предложения, - именующие: 1) признаки денотатов – субъектов и объектов (Pr), 2) действия, отношения субъектных и объектных денотатов (R). Фрейм идентификации, соотносящийся с модальной референциальной основой текста, включает единицы, именующие читателя (*Dr – friend/друг, you*). Фрейм характеристики, соотносящийся с модальной референциальной основой, включает отношение автора (*Rw*) к описываемым им событиям.

Реализация символических значений образов *clouds/тучи* и *sun/солнце* разворачивается большей частью во фреймах идентифицирующих единиц, представляющих субъекты и объекты сцен и частично во фреймах характеристики.

Тексты обоих стихотворений представляет собой яркий пример развернутого сравнения - оно пронизывает все концептуальное пространство текста и функционирует на прямом противопоставлении субъектов и их действий: сильные создают, слабые присваивают (*The weak lay hand on what the strong has done*), достижения сильных низводятся до уровня обыденного – результат действий слабых (*Till that be tumbled that was lifted high*), сильные символизируют гармонию, слабые – дисгармонию (*And discord follow upon unison*), следовательно, сильные – символ индивидуальности, слабые – ординарности. Вся эта тщательно организованная цепочка сопровождается апелляцией автора к солнцу и тучам: будто тучи на солнце серость надвигается на все выдающееся, поглощая все вокруг.

Концепт «слабость, ординарность» объективируется в следующих фрагментах английского и русского фреймов:

The weak lay hand on what the strong had done,/Till that be tumbled that was lifted high /And discord follow upon unison,/ And all things at one common level lie.

*К твореньям сильных слабые спешат –/То свергнуть, что горе вознесено,
/Взамен согласия учредить разлад, / Всё обезличить, всё свести в одно.*

Его сигналами в тексте-источнике являются лексические единицы *the weak, be tumbled, discord, at one common level*.

В этом же фрагменте английского и русского текстов объективируется концепт «*сила, величие*»:

The weak lay hand on what the strong had done,/Till that be tumbled that was lifted high /And discord follow upon unison,/ And all things at one common level lie.

К твореньям сильных слабые спешат –/То свергнуть, что горе вознесено,/Взамен согласья учредить разлад, / Всё обезличить, всё свести в одно,

где его сигналами в оригинальном тексте являются такие единицы как *the strong, was lifted high, unison*.

При сопоставлении языковых фреймов представления и развертывания символа в тексте-источнике и тексте-переводе обнаруживается корреляция относительной эквивалентности концептов «*слабость, ординарность*» и «*сила, величие*» и их сигналов: *слабые, свергнуть, разлад, обезличить, свести в одно; сильных, вознесено, согласья*.

Концепт «*сила, величие*» объективируется также во фрагментах фреймов *These are the clouds about the fallen sun, /The majesty that shuts his burning eye:...*
Вот тучи в час, когда сгорел закат/И с тьмою око солнца смежено,

в котором символическое значение образа *sun/солнце* раскрывается в подлиннике в повторной косвенной номинации *the majesty*, и

And therefore friend if your great race were run /And these things came, so much the more thereby/Have you made greatness your companion, / Although it be for children that you sigh

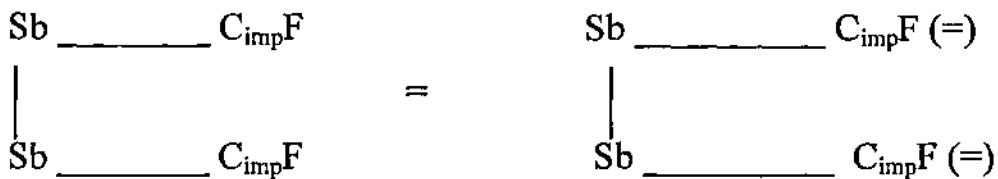
*Друг, пусть к былому нет пути назад /И так теперь ведётся, всё равно/
Величье - верный спутник твой и брат,/ Хотя вздыхать по детям суждено*

Лексемы *majesty* и *great, greatness* относятся к одному и тому же синонимическому ряду. Словарь М.М.Маковского рассматривает концепт *great/большой, высокий*, отталкиваясь от представлений древних: *сверхъестественный, непостижимый*, и далее – *божество, творец* [Маковский 1996б:155-156]. Как видно, обращение к концепту *majesty/величие* происходит в оригинале трижды, в переводе – однократно, что может объясняться попыткой

переводчика осуществить компрессию текста, и что не мешает в целом разворачиванию этого концепта в тексте перевода.

Схема корреляции эквивалентности концептуальной информации фактуальной модели F такова (схема 21):

Схема 21



Модальная основа текста стихотворения реализуется в следующей части фрейма:

And therefore friend if your great race were run /And these things came, so much the more thereby/Have you made greatness your companion, / Although it be for children that you sigh:/These are the clouds about the fallen sun, /The majesty that shuts his burning eye.

Друг, пусть к былому нет пути назад /И так теперь ведётся, всё равно/ Величье - верный спутник твой и брат,/ Хотя вздыхать по детям суждено.../ Вот тучи в час, когда сгорел закат/ И с тьмою око солнца смежено.

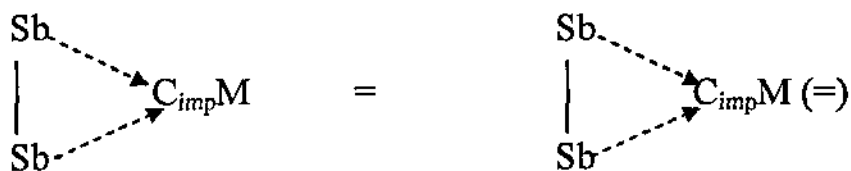
Если первые шесть строк оригинального текста стихотворения представляют собой общефилософские размышления поэта об устройстве жизни, то в последних шести строках поэт обращается к другу, который остается для читателя неким абстрактным адресатом. Это значительно раздвигает рамки повествования в плане широты символики – «друг», скорее, символизирует человека вообще (быть может, автор обращается к читателю), человека сильного духом, способного противостоять невзгодам. Точка зрения автора очевидна: человек, несомненно, преодолет свой путь достойно, с величием.

Таким образом, в модальном фрейме текста стихотворения обнаруживает относительную актуализацию концепт «сила, величие». Сигналами данного концепта являются: употребление сослагательного наклонения *if your great race were run /And these things came, so much the more thereby/Have you made greatness your companion*, союз *although*, инвертируемый порядок слов (*have*

you made). В русском варианте его коррелятом является языковая единица «*все равно*». Особого внимания заслуживает употребление пунктуационных знаков – двоеточия в оригинале и многоточия в переводе. Двоеточие употребляется для отделения причины от следствия, общего утверждения от объяснения; многоточие служит для выражения незаконченной мысли [Фоли 1996]. Таким образом, употребив двоеточие, Йейтс логически подвел читателя к раскрытию основного символического содержания образов *sun* и *clouds*. Переводчик же, введя многоточие, оставил большой зазор для интерпретации всего стихотворения. В целом, однако, это существенно не влияет на актуализацию ключевых концептов оригинального стихотворения, как впрочем, и введение переводчиком в ткань повествования лексической единицы *брат*, которая в оригинале отсутствует. Вероятно, она употреблена В. Роговым ради рифмы (*брат* – *закат*). Как известно, содержание концепта *брат* в национальной русской концептосфере не исчерпывается его первичным значением «сын в отношении к другим детям одних родителей» [Ожегов 1985:47]. Концепт *брат* имплицитно включает близкую дружбу, некое единство между людьми (ср. «*все люди – братья*», «*наш брат*» (разг.), «*свой брат*» (разг.)), что предполагает теплое отношение и участие в судьбе друг друга. Тем самым, введение лексического добавления несколько не искажает идею подлинника.

Таким образом, английский и русский модальные фреймы объективации концептуальной информации обнаруживают относительную эквивалентность, что видно из следующей схемы (схема 22):

Схема 22



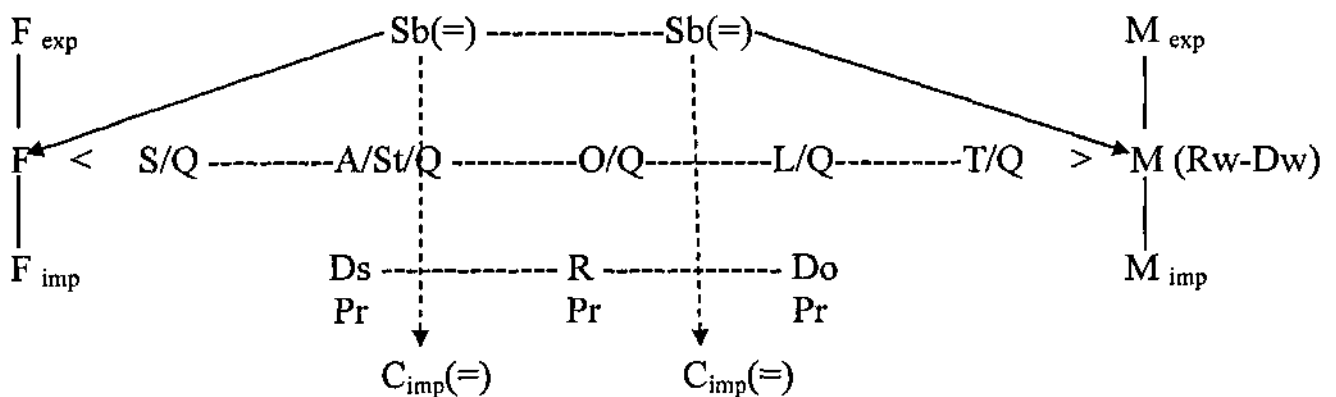
Итак, в модальном комплексе текстов стихотворений получает реализацию конечное значение символа *sun/солнце* и символа *clouds/мучи* и погруженные концепты «*сила, величие*», «*слабость, ординарность*»: обращаясь к читателю, поэт развивает мысль, выраженную им в первых шести строках: слабость и

заурядность – лишь тучи на солнце. Человек уподобляется солнцу и поэтому он преодолевает трудности с достоинством и величием.

Конечное значение символа *sun/солнце* совпадает с его словарным значением, являющимся первично-архетипическим. Конечное значение символа *clouds/тучи* выводится из ряда единиц, составляющих фреймы идентификации и характеристики в тексте стихотворения, которые позволяют трактовать этот символ как метафтонимический: тучи предвещают ненастье и омрачают день (метонимия: явление-следствие), и этим они подобны заурядным людям (симиляция).

Перевод В.Рогова можно оценить как эквивалентный подлиннику. Некоторые издержки и нарушения эквивалентности при передаче текста на русский язык можно отнести за счет попытки воспроизвести размер и сохранить стихотворные рифмы, а также излишней эмоциональности, которую можно рассматривать как русский национально-культурный компонент [Дармодехина 1999]. В целом же объем концептуальной информации, реализованной при участии символов, воспроизведен в тексте перевода достаточно полно, что находит отражение в следующей схеме (схема 23):

Схема 23



Рассмотрим некоторые примеры корреляции эквивалентности, градуированные по объему сохраненной концептуальной информации, реализуемой при участии символа/символов, и типичные структурные и смысловые преобразования.

I. По отношению к означаемому символа (vehicle). Как было отмечено выше, трансформации, затрагивающие данный аспект, выявляются в основном во фреймах идентифицирующих единиц, реже – во фреймах характеризующих единиц. Наиболее активно различного рода преобразования в рамках информационной эквивалентности затрагивают языковые средства, активирующие фреймы субъекта:

1) гипонимическая трансформация:

a) *But evil things, in robes of sorrow, /Assailed the monarch's high estate(E.Poe).*

Но духи зла, черны как ворон,/Вошли в чертог - /И свержен князь...(пер. Н. Вольпина).

Символическая тема стихотворения *The Haunted Palace*, на что обращал внимание сам поэт, - разум, преследуемый фантомами, где последних символизируют *духи зла/evil things*. Можно заметить, что в когнитивной системе англоязычного общества концепт *сатаны* и связанных с ним явлений не принято вербализировать. Что касается русских национально-культурных традиций, то мы не находим здесь столь строгих ограничений.

б) *Piping down the valleys wild/Piping songs of pleasant glee/On a cloud I saw a child./And he laughing said to me (W. Blake).*

Шел я с дудочкой весною,/Занималась заря -/Мальчик в тучке надо мною/Улыбнулся, говоря (пер. С. Степанова).

В стихотворении В.Блейка образ *child /дитя* символизирует Христа. Образ мальчика, введенный в текст перевода, во-первых, дублирует местоимение *he*, во-вторых, в русском религиозном сознании Христос, рождение Христа ассоциированы прежде всего не с образом ребенка вообще, но с образом мальчика.

2) гиперонимическая трансформация:

For voices pursue him by day,/ And haunt him by night,/ And he listens, and needs must obey,/ When the angel says: "Write!" (H. Longfellow).

Ибо звуки теснят его слух/ И днем, и в ночной тиши,/ И покорен он, когда некий дух/ Ему скажет: «Пиши!» (пер. Л.Бархударова).

В стихотворении Г. Лонгфелло "*The poet and his songs*" образ *the angel* символизирует поэтическое вдохновение, использование в переводе гиперонимической трансформации *некий дух* не затрудняет реализацию данного концепта.

3) метонимическая трансформация (*предмет - признак*):

Those evening bells! Those evening bells!/How many a tale their music tells, ... (Th. Moore).

Вечерний звон! Вечерний звон/Как много дум наводит он... (пер. И. Козлова).

Evening bells в стихотворении Томаса Мура "*Air.-The Bells of St. Petersburg*" являются символом ушедших радостей, переходности бытия и смены поколений. Использование метонимической трансформации ничуть не исказило концептуальной направленности этого символа, более того, как известно, слова этого стихотворения в переводе И. Козлова легли в основу всемирно известного музыкального произведения «Вечерний звон».

4) синонимическая замена:

I ... hated the sea (M. Hamburger).

Я ...проклял океан (пер. В. Топорова).

II. По отношению к означаемому символа (*tenor*) и его концептуальной развернутости в тексте стихотворения. Как было отмечено выше, трансформации, затрагивающие данный аспект, выявляются в основном во фреймах характеризующих единиц, реже – во фреймах идентифицирующих единиц. Наиболее активно различного рода преобразования в рамках информационной эквивалентности затрагивают языковые средства, активирующие фреймы квалификации (символические признаки), действия и объектов.

1) гипонимическая трансформация:

No, wheels, grind on; seasons, repeat yourselves; (M. Hamburger).

Вертитесь же, колеса! Чередуйтесь, Весна и лето! (пер. В. Топорова).

2) метонимическая трансформация:

а) (признак - состояние) *The hand that signed the paper felled a city;/Five sovereign fingers taxed the breath,... (D. Thomas).*

Рука, что ставит подпись, рушит город;/Пять пальцев, пять владык, задушат жизнь... (пер. В. Британишского).

б) (целое - часть) ... - of the sea,/Of birds and men, of season and machine,/Even of cricket and of metronome. (M. Hamburger).

... - волны,/Птиц и людей, повторов и моторов,/Ротаций метронома и сверчка. (пер. В. Топорова).

в) (признак - состояние) *And be but more free to think/For the one more cast-off shell.* (R. Frost).

Чем меньше у сердца скорлуп,/Тем жить человеку вольней. (пер. Б. Хлебникова).

3) реметафоризация:

а) ... - of the sea,/Of birds and men, of season and machine,/Even of cricket and of metronome. (M. Hamburger).

... - волны,/Птиц и людей, повторов и моторов,/Ротаций метронома и сверчка. (пер. В. Топорова).

б) *Then leaf subsides to leaf./So Eden sank to grief,/So dawn goes down to day...* (R. Frost).

Природа тешит нас;/Но тешит только час./Ведь, как зари улыбка,... (пер. Г. Кружкова).

4) синонимическая замена:

а) ... *And every spirit upon earth/Seemed fervourless as I.* (Th. Hardy).

...И в безнадежности, как я,/Томилось все живое (пер. М. Зенкевича).

б) *Banners radiant, glorious, golden,/On its roof did float and flow - ...* (E. Poe).

Гордо реяло над башней / Желтых флагов полотно ... (пер. Н. Вольпина).

в) ... *Too much in rhythm; jarring, but by rote.* (M. Hamburger).

... Туда- сюда – назоилив единообразный ритм (пер. В. Топорова).

5) антонимический перевод:

а) *Deep rooted vine, delay your fruit/Beyond youth's rashness.* (V. Watkins).

Лоза сухая, подожди./Не зеленой пока до срока. (пер. Н.Сидориной).

б) ...*Too lifeless in your parchment coil/To open one green eye.* (там же).

... Пока подольше сон продли./Зажмурь зеленый глаз.

в) Nothing gold can stay (R. Frost).

Все золотое зыбко (пер. Г. Кружкова).

б) **структурная трансформация.** Данный вид трансформаций наряду с синонимической заменой – довольно частое явление в стихотворных переводах, поскольку особую трудность для интерпретации представляет не просто грамматическая система английского языка, но и необходимость сохранения размера, характера рифм и стилистического своеобразия подлинника, в связи с чем и встречается такое большое количество как синонимических замен, так и структурных трансформаций.

а) *Pipe a song about a Lamb:/So I piped with merry chear,/Piper pipe that song again-/So I piped, he wept to hear.* (W. Blake).

"Песню мне сыграй про агнца!"/Я сыграл - развеселил!/"Ты сыграй-ка это снова!"/Я сыграл - он слезы лил. (пер. С. Степанова).

б) *In the greenest of our valleys/By good angels tenated, ...* (E. Poe).

Божьих ангелов обитель,/Цвел в горах зеленый дол, ... (пер. Я. Волкова).

7) **перемещение лексических единиц.** Один из наиболее распространенных в переводе английской поэзии на русский язык приемов перемещения лексических единиц – это перенос эпитета с одного явления на другое.

а) *They set up a noise like crickets,/A chattering wise and sweet, ...* (W.B. Yeats).

Они ей вдвоем стрекотали,/Как нежный и мудрый сверчок... (пер. В. Рогова).

б) *We caught the tread of dancing feet,/We loitered down the moonlit street,/And stopped beneath the harlot's house./Inside, above the din and fray,/We heard the loud musicians play/The "Treues Liebes Herz" of Strauss./Like strange mechanical grotesques,/Making fantastic arabesques,/The shadows raced across the blind./We watched the ghostly dancers spin/To sound of horn and violin,/Like black leaves wheeling in the wind/* (O. Wilde).

*Мы шум слышали в окне,/Пошли на шум и при луне/Увидели блудницы дом./
"Treues Liebes Herz" под смех и гам/Играли музыканты там,/Вальс Штрауса в
черном доме том./Как механический гротеск,/Чертя узоры арабеск,/За тенью
тень по шелку штор/Неслась. Как лист, взметенный вдруг,/Под стон рожка и
скрипки звук/Кружился призрачный танцор. (пер. М. Гутнера).*

В стихотворении О.Уайльда дано символическое изображение дома распутницы, поэт противопоставляет продажным чувствам и фальшивому веселью истинную красоту и любовь. Применение эпитета «черный» по отношению к словосочетанию «дом распутницы», который служит в стихотворении символом дурных нравов вполне уместно в переводе: черный цвет символизирует разложение, грех, зло и деструктивные силы. Поскольку черный поглощает все другие цвета, он также выражает отрицание и отчаяние, является противостоянием белому, символизирует негативное начало [Фоли 1996:342].

III.3. Корреляция варьирования в активации фреймов английских и русских когнитивных моделей представления символа

Различия в когнитивной системе англо- и русскоязычного народов обуславливают специфику языкового узуса, поскольку когнитивное сознание имеет языковую, речевую природу: как справедливо отмечает Е.С.Кубрякова, «именно язык выявляет и объективирует то, как увиден и понят мир человеческим разумом, как он преломлен и категоризирован сознанием» [Кубрякова 1997:37-38].

Уточнение места языка в данной системе взаимоотношений способствует решению многих вопросов, стоящих перед современным языкознанием, ибо язык имеет непосредственное отношение к структуризации нашего опыта, и в нем нашло отражение «расчленение» мира «сообразно природе вещей» [Кубрякова

1997:251]. Эта мысль находит развитие в работах других лингвистов. Так, по мнению Ю.Н.Караулова, сознание является тем когнитивным уровнем, который «аккумулирует знания носителей языка о мире, он показывает, каким человек видит окружающий его мир, фиксирует наивно-языковую картину мира в его сознании, бессознательно закреплённую в языковых структурах, которые помимо языковой семантики, несут более широкую информацию об устройстве мира» [Караулов 1999:154].

Многие современные психолингвисты полагают понятия «сознание» и «картина мира» сходными, если не синонимичными (А.А.Леонтьев, Н.В.Уфимцева и др.). В настоящее время существует множество определений термина «картина мира» (КМ). Так, В.Г.Колшанский считает, что картина мира, отображённая в сознании человека, есть вторичное существование объективного мира [Колшанский 1990]. Картина мира предстаёт как идеальное концептуальное образование, имеющее двойственную природу: необъективированное - как элемент сознания, воли, или жизнедеятельности, и объективированное - в виде различных следов сознания, воли, или жизнедеятельности - в виде знаковых образований, текстов (искусство, архитектура, социальные структуры, язык) [Постовалова 1987]. Языковая картина мира (ЯКМ) предстаёт, по выражению В.И.Постоваловой, «в виде глубинного слоя общей картины мира». Однако как концепт не может быть полностью отражён в слове, так и когнитивная КМ не отражена в ЯКМ полностью. Так, В.А.Маслова определяет ЯКМ как совокупность знаний о мире, запечатлённых в лексике, фразеологии, грамматике [Маслова 2005]. По определению И.А.Стернина, ЯКМ - это представление о действительности, отражённое в языковых знаках и значениях, заложенная в системных значениях слов информация о мире [Стернин 2004].

По мнению Т.А.Фесенко, перевод служит оптимальным способом выявления законов ЯКМ, языкового сознания и, в частности, семантической бесконечности языкового знака как одного из этих законов, поскольку в переводе наиболее ощутимо, что «мир значений разделён неодинаково для

каждого языка» [Фесенко 2004:112]. Переводчик всегда стоит перед проблемой восприятия и переработки чужого ментального содержания, поскольку в своем переводном тексте он не излагает собственные идеи, но лишь вербализует идеи, сформулированные автором оригинала. Т.А.Фесенко также подчеркивает, что воспринимаемый переводчиком исходный текст никогда не будет наполнен для него тем смыслом, который вкладывал в него автор, поскольку каждая культура имеет в своей основе собственную систему стереотипов, образов и когнитивных схем, а за каждым вербальным знаком стоит фрагмент образа мира данной конкретной культуры [Фесенко 2004:117].

Проецируя исходный текст (ИТ) в свое ментальное пространство, переводчик может обнаружить несоотнесенность структур модели мира, представленной в оригинале, и собственной когнитивной сферы, сформированной под влиянием той культуры, к которой принадлежит переводчик. Этой несоотнесенностью объясняется неактуализированность в переводе тех когнитивных структур, которые были реализованы автором при порождении ИТ, или же, напротив, обнаружение в переводе когнитивных структур, которые отсутствуют в подлиннике. Дополнительная сложность при переводе поэтических произведений обусловлена также тем, что в авторской программе художественная идея и смысловая схема зачастую выражаются особыми ментальными и вербальными способами: способом оформления синтаксических и семантических отношений, способом соединения концептов и т.д., что может являться источником трудностей различного рода и даже «непереводимости», то есть включать случаи спорных или невозможных программных соответствий «по духу» между текстовыми средствами разных языков [Фесенко 2004:118].

Подобные наблюдения являются чрезвычайно существенными для исследования специфики корреляций приращения и потери концептуальной информации, заложенной в символе, поскольку расширение или сужение исходного объема концептуальной информации, сигнализируемые данными

коррелятами, большей частью мотивируются различиями в когнитивной системе двух народов.

Рассмотрим случаи приращения и потери символической информации на примере схемы активации когнитивного комплекса модели во взаимодействующих фреймах фактуальной и модальной концептуальной информации в стихотворении Э.А.По *"The Bells"* и его переводе «Колокольчики и колокола», выполненном К.Бальмонтом:

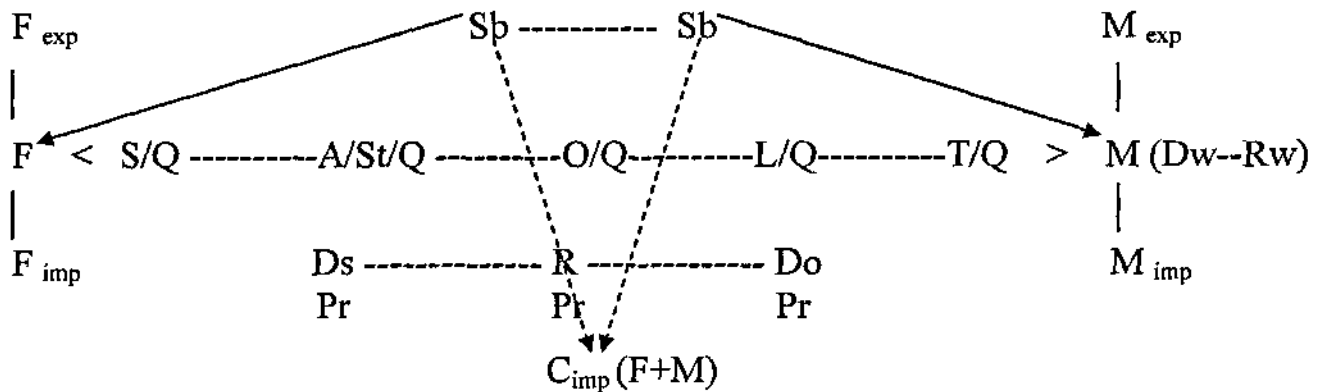
The Bells: Hear the sledges with the bells—/Silver bells!/What a world of merriment their melody foretells!/How they tinkle, tinkle, tinkle,/In the icy air of night!/While the stars that oversprinkle/All the Heavens, seem to twinkle/With a crystalline delight;/Keeping time, time, time/In a sort of Runic rhyme,/To the tintinabulation that so musically wells/From the bells, bells, bells, bells,/Bells, bells, bells—/From the jingling and the tinkling of the bells.

Отрывок представляет собой первую из четырех частей стихотворения *"The Bells"*. В каждой части изображается звон разных колокольчиков и колоколов: в первой — звон серебряных бубенчиков санной упряжки в ясную зимнюю ночь, во второй — венчальный звон золотых колоколов, в третьей медные колокола (в оригинале бронзовые) бьют тревожный набат, в четвертой звучит погребальный звон железных колоколов. Каждая следующая часть длиннее предыдущей и в каждой все больше повторений ключевого образа *bells*. Тема стихотворения — символическое изображение жизни человека: юность, счастье любви, тревоги и борьба зрелости, смерть.

Как известно, поэзия Э.По глубоко символична. Французские (Ш. Бодлер, С. Малларме) и русские (Д. Мережковский, К. Бальмонт, В. Брюсов) поэты-символисты единогласно признавали американского поэта предтечей символизма как литературного направления [Гроссман 1998]. Эдгар По завоевал символистскую аудиторию отношением к музыке и ритмике в поэзии, с помощью которых он создавал настроение, проникнутое грустью и загадочностью. Музыкальность, создаваемая особым ритмом, внутренними двойными и тройными рифмами и звуковыми эффектами, является самым

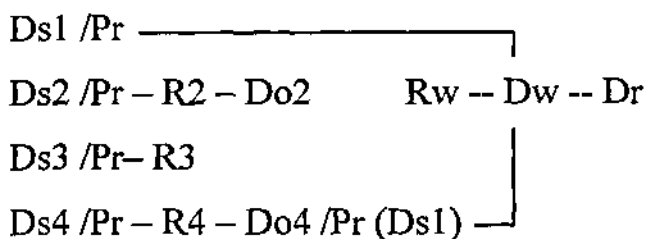
притягательным элементом в поэтических произведениях По. Тщательно разработанная система связанных между собой символов, с помощью которой поэт мог выразить свое отношение к жизни и искусству, также служит в поэзии По средством достижения музыкальности и основной теме его стихотворений – смерть и сопровождающие ее бесконечная печаль и таинственность. В поэзии Э.По символ почти всегда является элементом порождающим, он становится приемом, способным пробудить целый мир ассоциаций, чувств и идей посредством множества символических импликаций и ассоциаций. Это справедливо и в отношении стихотворения “*The Bells*” и, в частности, первой его части, где звон *серебристых колокольчиков* символизирует *начало жизни человека*. Когнитивная модель символического развертывания может быть представлена в следующей схеме (схема 24):

Схема 24



Референциальная структура текста стихотворения, состоящая из фактуальной и модальной референциальных основ, такова (схема 25):

Схема 25



Ds1: *bells*

Ds4: *stars*

Pr: *silver*

Ds2: *melody*

Pr: *their*

R2: *fortells*

Do2: *a world of merriment*

Ds3: *they*

R3: *tinkle*

Do3: *in the air*

Pr: *icy, of night*

Pr: *that oversprinkle all the Heavens*

R4: *seem to twinkle*

Pr: *With a crystalline delight;/Keeping
time, time, time/In a sort of Runic rhyme*

Do4: *the tintinabulation*

Pr (Ds1): *that so musically wells/From
the bells, bells, bells, bells,/Bells, bells,
bells—/From the jingling and the tinkling
of the bells.*

Символическое содержание заголовка данного стихотворения раскрывается в полном объеме по ходу стихотворения, т.е. проспективно, и является выражением основной темы стихотворения. На основе референциальной основы текста стихотворения в процессе анализа выявлены фреймы идентифицирующих и характеризующих единиц.

Фрейм идентификации включает:

Ds1: *bells*

Ds2: *melody*

Ds3: *they (bells)*

Ds4: *stars*

Do2: *a world of merriment*

Do3: *in the air*

Do4: *the tintinabulation*

Do5 (Ds1): *From the bells, bells, bells,
bells,/Bells, bells, bells—/From the
jingling and the tinkling of the bells*

Фрейм характеристики объединяет:

1) признаки субъектных и объектных денотатов:

Pr Ds1: *silver*

Pr Ds2: *their*

Pr Do3: *icy, of night*

Pr Ds4: *that oversprinkle all the Heavens*

Pr Do4: *that so musically wells*

2) действия и отношения субъектных и объектных денотатов:

R2: *fortells*

R3: *tinkle*

R4: *seem to twinkle*

3) признаки, характеризующие действия субъектов, отношения между субъектами и объектами:

Pr R3: *in the icy air of night*

Pr R4: *With a crystalline delight;/Keeping time, time, time/In a sort of Runic rhyme*

Модальная референциальная основа текста включает денотат читателя (Dr), что выражено в первой строке стихотворения: *Hear the sledges with the bells—*, объемный объектный денотат (Dow) — фактуальную референциальную основу — и отношение автора (Rw) к объектному денотату. Объектный денотат (Dow) представлен языковыми единицами, репрезентирующими фактуальную референциальную основу. Об отношении автора к объектному денотату мы можем судить по:

- 1) специальным интонационным средствам — восклицательным знакам;
- 2) эмфатической конструкции *What a world of merriment their melody foretells!*
- 3) повторам на уровне слов;
- 4) семантике языковых единиц, составляющих фреймы характеристики.

Все стихотворение построено на звукописи, для чего использованы повторы, аллитерации, ассонанс, рифмы. В ткань звукописи входят как звукоподражания — *tinkle (to make light ringing sounds)*, *jingle (to shake metal things together so that they make a sound like small bells)*, *tintinnabulation (the sound of bells)*, так и слова, не обозначающие звука, но подходящие по фонемному составу для создания звуковой картины. Образ звучания в стихотворении сближается со зрительным образом мерцания звезд (*twinkle/мерцать*). В значениях слов *tinkle*, *twinkle (to shine in the dark, quickly changing from bright to faint)*, *oversprinkle (to scatter small pieces of something)*, выявляются не только различные, но и сходные признаки. Все эти слова обозначают многократное повторение какого-то изменчивого явления: падение брызг, переливы звука, мерцание света, в

результате чего создается синестетический образ, в котором сливаются образы и света, и звука; соединительным звеном между ними служит *серебро/silver*. *Серебряные колокольчики/silver bells* звенят серебряным звоном и мерцают серебристым блеском. Выражение *ледяной воздух/icy air of night* позволяет вообразить себе искрящийся серебристый снег или иней. Все эти образы проникнуты впечатлением *хрустальной радости/a crystalline delight*. Подбор звуков в этом метафорическом эпитете включает его в звуковую картину: в этом образе и прозрачные переливы блеска, и хрустальный звон [Пелевина 1980].

Окказиональные сближения значений звуковых и зрительных образов стихотворения способствуют актуализации основного сложного авторского концепта стихотворения – «*беззаботная радость детства и ранней юности*», выявляемого с помощью ряда символов в стихотворении. Так, символическое значение основного образа стихотворения – *bells* – угадывается из значения лексических единиц, входящих во фрейм его характеристики и составляющих символический контекст развертывания этого значения, а также из сопутствующих образов – *melody, tintinabulation* – , входящих во фрейм идентифицирующих единиц и также являющихся символами в силу того, что эти образы имплицируют ассоциации с ведущим символом стихотворения и его конечным значением (данные символы можно рассматривать как средства повторной идентифицирующей номинации символа *bells*). К примеру, символическая импликация эпитета *silver* развивается следующим образом: согласно словарям символов серебро является символическим металлом Луны; Луна, в свою очередь, несет в себе символику женского начала, олицетворяющее *зарождение жизни* [Бауэр 1998; Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998]. Семантика языковых единиц, описывающих действия субъектных и объектных денотатов и их характеристику (*with a crystalline(very clear and transparent) delight (feelings of great pleasure and satisfaction)*), содержит в себе скрытое указание на погруженный концепт «*начало жизни, юность*»: некоторые компоненты значения этих единиц несут ассоциацию с ранним

периодом жизни человека, полном радостей, простых удовольствий и неясных, но приятных предвкушений, которые часто свойственны человеку в юности (эти компоненты подчеркнуты).

Еще одним значимым образом стихотворения, поднимающегося до уровня символа, является *zvezda/stars*. Звезда символизирует во многих культурах такую ценность как надежда, которая умирает последней. Пламенеющая звезда означает существование невидимого света, который представляет собой источник неизвестных сил и энергии [Энциклопедия символов, знаков и эмблем 1998:182-186]. Таким образом, в контексте данного стихотворения образ мерцающих звезд (*the stars...seem to twinkle*) символизирует *надежду*, сопровождающую человека на раннем этапе жизни. Данный концепт, следовательно, является одной из составляющих погруженного концепта *юность*.

Отношение поэта, как было отмечено выше, вычленяется из фактуальной референциальной основы текста и выражено в стихотворении большей частью имплицитно.

В стихотворении "*The Bells*" выявляются наиболее характерные особенности и параметры поэтики символизма, в общем, и Э.По, в частности: неопределенность, недосказанность, необычайная музыкальность. В искусстве Эдгара По каждое отдельное слово не имеет точного, логически дифференцированного смысла; нередко отдельные слова теряют свой реальный смысл, который связывает их с определенной вещью. В словах, фразах, образах содержится намек на невысказанное, возможность ассоциации. Выбором слов управляет не тонкая смысловая дифференциация их вещественно-логического значения, а стремление создать словесное построение, подчиненное одинаковой эмоциональной выразительности; целая группа слов воспринимается неразделимо и слитно и окрашена некоторым общим и смутным эмоционально-лирическим тоном и создает в воспринимающем лишь общее настроение, нерасчлененное в деталях и независимое от вещественно-логического смысла отдельного слова, часто неопределенного и

колеблющегося. Ю.В.Ковалев отмечал, что Э.По «владеет только ощущением, для передачи которого нет слов» [Ковалев 1984:302]. Слова в его стихотворениях, обладающие большим символическим потенциалом, производят на слушателя огромное эмоциональное впечатление, поэтому выбор и соединение слов определяется господством звуковой стихии (ритма, рифмы, словесной инструментовки), лирическими повторениями, сгущающими эмоциональную напряженность впечатления и особенностями метрики и синтаксиса. Все это, в свою очередь, должно найти адекватное воспроизведение в переводе. Рассмотрим перевод стихотворения *“The Bells”*, выполненный К. Бальмонтом, известным поэтом-символистом серебряного века русской поэзии.

Колокольчики и колокола: Слышишь, сани мчатся в ряд,/Мчатся в ряд!/Колокольчики звенят,/Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят,/Этим пеньем и гуденьем о забвеньи говорят./О, как звонко, звонко, звонко/Точно звучный смех ребенка,/В ясном воздухе ночном/Говорят они о том,/Что за днями заблужденья/Наступает возрожденье,/Что волшебное наслажденье — наслажденье нежным сном./Сани мчатся, мчатся в ряд,/Колокольчики звенят,/Звезды слушают, как сани, убегая, говорят,/И, внимая им, горят,/И мечтая, и блистая, в небе духами парят;/И изменчивым сияньем/Молчаливым обаяньем,/Вместе с звоном, вместе с пеньем, о забвеньи говорят.

Как отмечают исследователи, вопрос о творчестве К.Бальмонта – поэта и переводчика – довольно сложен: понятие «бальмонтовщина» заслонило самого поэта [Нестерова 2003:376]. Тем не менее, именно с появлением переводов Э. По, сделанные Бальмонтом, связывают начало популярности По как поэта в России.

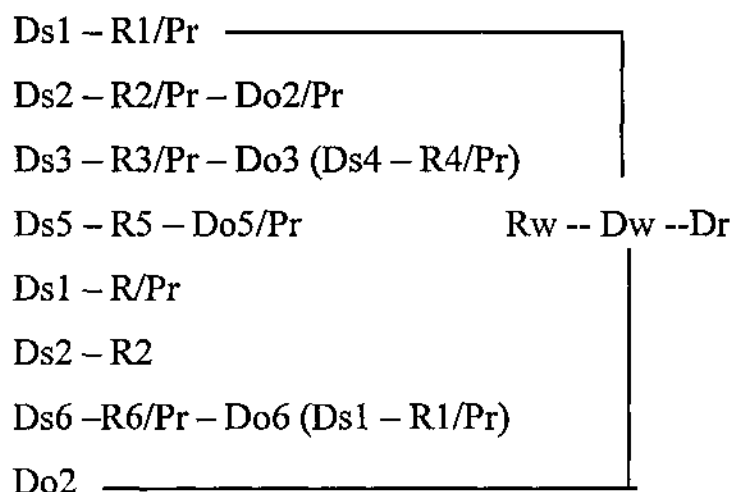
К.Бальмонт – переводчик рубежа веков, и в его переводах отчетливо видна тенденция, свойственная переводчикам прошлого столетия: дать свое переложение оригинала, предложить вариацию на тему [Федоров 1983]. Более того, Бальмонт был настолько ярок и самобытен, что его личность неминуемо накладывала отпечаток на многие его переводы. В его переводах как бы

борются два направления: стремление сохранить своеобразие подлинника (основное требование к переводу в XX веке) и желание как можно ярче передать «дух» оригинала (преобладающая тенденция у переводчиков XIX века).

Приступая к анализу бальмонтского перевода *“The Bells”*, начнем с того, что текст перевода содержит двадцать поэтических строк, на шесть больше, чем оригинал. Перевод *«Колокольчики и колокола»* по сравнению с названием оригинала несколько длинен и громоздок, что не безразлично для его символического толкования (гипонимическая трансформация – корреляция приращения).

Референциальная основа текста перевода такова (схема 26):

Схема 26



Ds1: сани

R1: мчатся, говорят

Pr: в ряд, убегая

Ds4: возрождение

R4: наступает

Pr: за днями заблужденья

Ds2: колокольчики

R2: звенят, томят, говорят

Pr: серебристым легким звоном, этим
пеньем и гуденьем

Do2: слух, о забвеньи

Pr: наши

Ds5: наслаждение

R5: волшебное

Do5: сном

Pr: нежным

Ds6: звезды

Ds3: они

R3: говорят

Pr: звонко, точно звучный смех
ребенка, в ясном воздухе ночном

Do3: о том

R6: слушают, горят, парят, говорят

Pr: внимая им, мечтая, блистая, в
молчаливым обаяньем, вместе с

звоном, вместе с пеньем.

Фрейм идентификации включает:

Ds1: сани

Ds2: колокольчики

Ds3: они

Ds4: возрождение

Ds5: наслаждение

Ds6: звезды

Do2: слух, о забвеньи

Do3: о том

Do5: сном

Do6: сани, убегая, говорят

Фрейм характеристики включает:

1) действия и отношения субъектов и объектов:

R1: мчатся, говорят

R2: звенят, томят, говорят

R3: говорят

R4: наступает

R5: волшебнo

R6: слушают, горят, (духами) парят, говорят

2) характеристика субъектных и объектных денотатов, действий и отношений между ними:

Pr/R1: в ряд, убегая

Pr/R2: серебристым легким звоном, этим пеньем и гуденьем

Pr/Do2: наши

Pr/R3: звонко, точно звучный смех ребенка, в ясном воздухе ночном

Pr/R4: за днями заблужденья

Pr/Do5: нежным

Pr/R6: *внимая им, мечтая, блистая, в небе духами, изменчивым сияньем, молчаливым обаяньем, вместе с звоном, вместе с пенем*

Примечание. Подчеркнутые единицы рассматриваются нами далее как избыточные.

Модальная референциальная основа текста перевода включает денотат читателя (**Dr**), что выражено в первой строке стихотворения - *Слышишь, сани мчатся в ряд*, объемный объектный денотат (**Dow**) – фактуальную референциальную основу и отношение автора (**Rw**) к объектному денотату. Объектный денотат (**Dow**) представлен языковыми единицами, репрезентирующими фактуальную референциальную основу.

Сопоставительный анализ английских и русских фреймов развертывания концептуальной информации, реализуемой при участии символов, показывает корреляцию приращения и потери.

Во-первых, увеличив объем стихотворения, переводчик несколько изменил символическое содержание стихотворения, добавив лишние, отсутствующие в тексте оригинала, элементы и, тем самым, лишив его первоначального своеобразия.

Во-вторых, введя в текст стихотворения некоторые избыточные элементы, русский переводчик предвосхитил кульминацию символического развертывания некоторых образов, чем придал своему переводу некую конкретность, которая отнюдь не свойственна поэзии Э.По, в целом, и данному стихотворению, в частности.

Так, в русском фрейме

Слышишь, сани мчатся в ряд,/Мчатся в ряд! Колокольчики звенят,/Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят, /Этим пенем и гуденьем о забвеньи говорят

мы обнаруживаем избыточный элемент, «забвенье», которого нет в подлиннике. Указание на данный концепт содержится и в последней строке оригинала: *Вместе с звоном, вместе с пенем, о забвеньи говорят.*

Фрейм *О, как звонко, звонко, звонко /Точно звучный смех ребенка, /В ясном воздухе ночном/ Говорят они о том, /Что за днями заблужденья /Наступает возрождение, /Что волшебное наслаждение —наслаждение нежным сном.* содержит неоправданное сравнение – *точно звучный смех ребенка*, - в котором подчеркнутый элемент лишает читателя возможности уловить ассоциации, развиваемые системой символов в стихотворении. То же касается лексики *возрождение*. Лексическая единица *заблужденья* введена, на наш взгляд, в ткань стихотворения ради рифмы и также является неуместной в переводе. Последняя строка приведенного фрейма также противоречит содержанию оригинала.

Последний фрейм текста стихотворения

Сани мчатся, мчатся в ряд,/Колокольчики звенят, /Звезды слушают, как сани, убегают, говорят,/И, внимая им, горят,/И мечтая, и блистая, в небе духами парят;/И изменчивым сияньем/Молчаливым обаяньем,/Вместе с звоном, вместе с пеньем, о забвеньи говорят.

содержит ряд слов, введенных, как было отмечено ранее, скорее, ради рифмы (*мечтая-блистая; горят – парят; сияньем - обаяньем*). Если в оригинале в многообразных, богатых рифмах сближаются значения и имплицитно различны символические оттенки, то рифмы, фигурирующие в переводе, данной функции не выполняют, а являются лишь источником ложной концептуальной информации. Лексические единицы *духами, забвенья* придают переводу ощущение мистичности, загадочности происходящего, в то время как в оригинале, опять-таки, это угадывается имплицитно.

Оригинальное стихотворение содержит ряд повторов на уровне слов – перевод также содержит повторы, но на уровне словосочетаний и предложений, что усложняет восприятие стихотворения в целом (*структурная трансформация – корреляция приращения*).

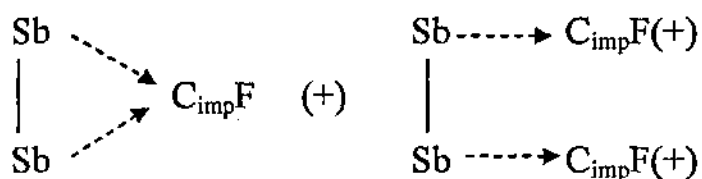
Анализ лексических единиц, составляющих фрейм характеристики, обнаруживает использование нейтральной лексики – *говорят, слушают*, в то время как в оригинале многочисленно использование звукоподражаний;

единицы *пеньем* (*пенье, петь* – издавать голосом музыкальные звуки), *гуденьем* (*гуденье, гудеть* – издавать длительный однотонный звук) [Ожегов 1985], составляющие фрейм квалификации основного субъекта стихотворения – колокольчиков, – не совпадают по значению с единицами, представляющими фрейм характеристики в оригинале – в последнем семантика глагольных и номинативных единиц отражает ощущение легкости, ненавязчивости, тогда как в переводе – монотонность.

Вариативность представления объема концептуальной информации во фреймах фактуального и модального блоков сигнализируется через корреляции приращения и потери.

Приращение во фреймах – увеличение исходного объема информации, что обусловлено расширением содержания некоторых концептов (схема 27):

Схема 27



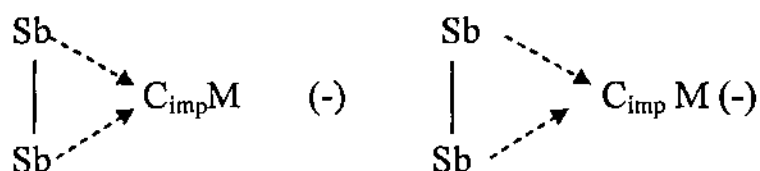
Приращение концептуальной информации, реализуемой при участии символов, происходит за счет перераспределения когнитивной нагрузки во фреймах, мотивирующееся: избирательностью языка к факторам внеязыковой действительности, социокультурным контекстом и стилем переводчика. Приращение концептуальной информации происходит в тексте анализируемого стихотворения в основном за счет лексических добавлений, гипонимической и структурных трансформаций (подчеркнуты выше).

Потери во фреймах – уменьшение исходного объема информации, что обусловлено уменьшением содержания коррелируемых концептов. Это верно в данном случае относительно фрейма модальной информации. Как известно, блок фактуальной информации представляет собой объемный объектный денотат. Изменения во фреймах, составляющих данный блок, влекут изменения во фреймах, составляющих модальный блок информации, включающий, в свою очередь, информацию об отношении автора к объектному

денотату. Так, индексал «наш» (... слух наш сладостно томят...) сигнализирует об эксплицитном представлении автора в произведении, тогда как в оригинале образ автора имеет имплицитные средства представления. Языковые единицы, рассматриваемые как лексические добавления, сигнализирующие о корреляте приращения в фактуальной основе текста, сигнализируют о корреляте потери в модальном блоке – они способствуют изменению общего тона стихотворения, придавая ему излишнюю конкретность и некоторую громоздкость, чего нельзя сказать о подлиннике.

Корреляция потери схематично изображена ниже (схема 28):

Схема 28



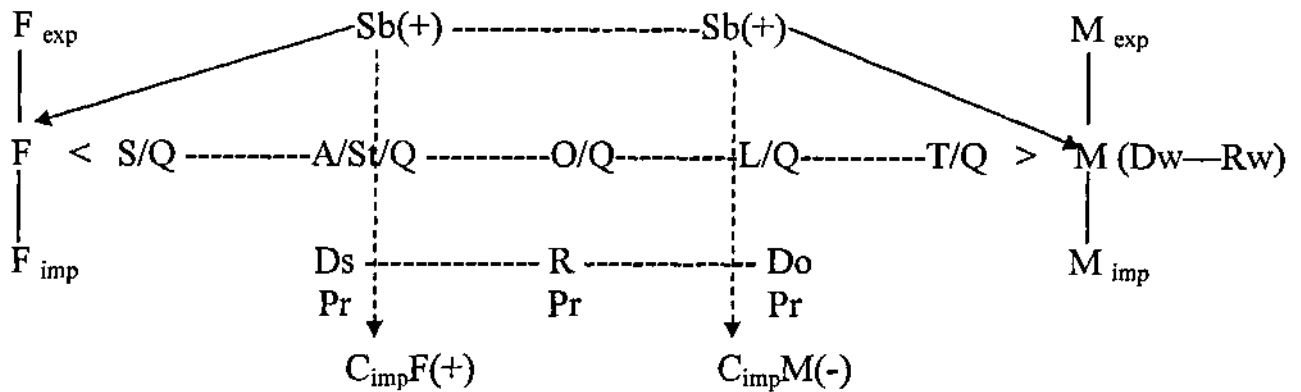
Таким образом, в результате фреймового анализа, а также анализа референциальной основы текста стихотворения, можно сделать вывод о том, что

1) в переводе значение символов, способствующих реализации погруженного концепта «*юность, начало жизни*» не выводится имплицитно и ассоциативно из единиц фреймов характеристики и идентификации, но называется конкретно, предвосхищая его развитие (*ребенка, возрождение* и т.д.). Символическое толкование концептов *bells, stars* осложняется введением избыточных лексических элементов, не имеющих аналогов в оригинале, которые изменяют общий тон стихотворения, способствуя актуализации концептов, не имеющих место в оригинале – *мистичность, забвение, заблуждение*.

2) изменение фактуальной основы (посредством *корреляции приращения*) неизбежно влечет за собой изменение модального компонента текста – отсутствует чувство легкости, неопределенности, свойственное оригиналу как образцу символистской поэзии (посредством *корреляции потери*).

Таким образом, схема когнитивной модели концептуального комплекса текста перевода такова (схема 29):

Схема 29



Рассмотрим некоторые примеры корреляций приращения и потери, градуированные по расширению/сужению объема концептуальной информации в тексте-источнике и тексте-переводе.

Корреляция приращения. Приращение концептуальной символической информации происходит за счет лексических, грамматических и лексико-грамматических трансформаций в языковых фреймах.

Следует отметить, что корреляция приращения затрагивает чаще всего не всю структуру символа: так, случаи изменения означающего символа, которые могли бы повлечь расширение объема концептуальной информации, очень редки. Они сопровождаются в большинстве случаев **гипонимическими трансформациями**, и происходит это чаще всего из-за различий в национально-культурных контекстах использования символики.

а) Например, в стихотворении Роберта Фроста *"A tuft of flowers"* цветы, которые косарь, плененный их красотой и беззащитностью и очарованный свежестью раннего утра, не тронул во время утреннего покоса, символизируют красоту и гармонию, способные духовно объединить совершенно разных людей. Этот символ является субъективно-авторским, однако для полного его толкования необходимо знание его культурно-стереотипного значения. Как известно, символы, произошедшие из растительного мира, являются весьма красноречивыми. Так, согласно английской символической традиции цветок подобно человеку вертикален: растет, стареет и гибнет. Идея цветка содержит

символическую идею временного характера существования и временности материи [Фоли 1996; Бауэр 1998]. Таким образом, в контексте данного стихотворения автор имплицитно указывает на временный, преходящий характер явления прекрасного.

But he turned first, and led my eye to look/ At a tall tuft of flowers beside a brook.

В переводе означающее данного символа меняется: переводчик предпочел интерпретировать его как голубые васильки (гипонимическая трансформация):

Я вслед ему взглянул – и у реки/Увидел голубые васильки. (пер. А. Казарновского).

В русской культурной традиции голубой, как цвет ясного неба и моря, представляет постоянство и совершенство. Можно предположить, что американский поэт имел в виду именно васильки, поскольку действие происходит на лугу, на котором растут полевые цветы. Тем не менее, если мы обратимся к толкованию символа цветка василек, то увидим, что в русскоязычной культуре он означает «ясность и простоту бытия, легкость и беззаботность человеческого существования». Таким образом, в переводе утрачивается философский смысл символа *a tuft of flowers/цветы* и стихотворение приобретает несколько сентиментальное и легкомысленное звучание.

б) *That is no country for old men. The young/ In one another's arms, birds in the trees,/Those dying generations - at their song,/ The salmon-falls, the mackerel-crowded seas, ... (W.B. Yeats).*^{*}

Тут старым нет пристанища. Юнцы/В объятиях, соловьи в самозабвенье,/Лососи в горлах рек, в морях тунцы - /Бессмертной цепи гибнущие звенья!... (пер. Г.Кружкова).

В приведенном отрывке одного из стихотворений Йейтса образ *birds/птицы* составляет один из значимых символов, способствующему реализации одного из концептов «начало, рождение». Обращаясь к символическому толкованию этого образа, следует напомнить, что птицу повсеместно использовали для выражения идеи свободы, обозначения души при ее отделении от тела или

отделении духовного начала от земного. Из-за их способности подниматься ввысь, а также видеть далеко, они часто становились символами божественности, власти, победы; по всему миру, в религиях птицы являются посланниками богов [Фоли 1996:22]. В словаре М.М.Маковского находим: «Птица в древности считалась символом божественного предзнаменования...Поскольку, однако, сакральное уравнивалось с фаллическим (творящее Божество), птица во многих языках, в том числе как в английском, так и в русском, соотносится со значениями «рожать», «детородные органы» [Маковский 1996:70-71]. Образ конкретной птицы подразумевает различные символические импликации и ассоциативные связи. Так, в русской поэзии образ соловья находим, как правило, в основном в произведениях любовной тематики. Формирование символического значения образа соловья осуществляется благодаря его включению в так называемую «природную» поэтическую парадигму (ночь, звезды, дубрава, ветерок, запах роз, забавы, игры, весенних лет мечты и т.д.). Образ соловья и его устойчивый пейзажный комплекс способствуют созданию особой идиллической атмосферы, некоего пасторального Рая и романтизации действительности. В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» Д.Холла читаем: «Аркадия. Пасторальный рай, которыми правит бог Пан, и который населен пастухами и пастушками, нимфами, сатирами и соловьями. Все они пребывают в атмосфере экзальтированной любви» [Холл 1996:83]. Соловей-символ в русской поэтической традиции, как правило, выражает несколько устойчивых мотивов, таких как радость любви, любовное томление, страсть, печаль в разлуке, мечту, романтический порыв. Именно такие ассоциации могут возникнуть в сознании русского читателя при чтении перевода стихотворения Йейтса. Таким образом, введение образа соловья в поэтический микроконтекст перевода может помешать декодировать подлинный смысл стихотворения.

Случаи приращения концептуальной символической информации наиболее вероятны в отношении означаемого символа, т.е. в отношении контекста, в

котором символ разыгрывается. В данном аспекте выделены следующие преобразования:

1) структурная трансформация.

Согласно Я.И.Гин «в лингвистической поэтике целесообразно представить грамматические категории в виде поля, где выделяется центр (ядро) и периферия; к центру относятся те категории и разряды, которые играют особенно важную роль в структуре художественного текста (лицо, время, наклонение) или регулярно подвергаются эстетическому преобразованию. Задача описания общих лингвопоэтических норм реально осуществима в настоящее время прежде всего для ядерных категорий» [Цит. по: Дармодехина 1999:162].

Структурная трансформация задеиствует, в основном, фреймы действий/состояний - глагол, который в устах поэта приобретает особое смысловое наполнение. Рассмотрение различных временных форм позволяет увидеть, что последние также служат символическим приемом в поэтике, заключая в себе подтекстовую импликацию и одновременно динамику происходящего [Дармодехина 1999:163]

а) *It rose in a sraight blue garment,/When owls began to call:/It had grown wise-tongued by thinking/Of a quiet and light footfall;... (W.B. Yeats).*

Душа в голубой одежде/Поднялась – кричали сычи,/Стала мудрой она при мысли/О легких шагах в ночи (пер. В.Рогова).

б) *The jester walked in the garden:/The garden had fallen still;/He bade his soul rise upward/And stand on her window-sill (W.B. Yeats).*

По саду шут метался,/Стояла кругом тишина;/Душе он велел подняться/К королеве на выступ окна. (пер. В.Рогова).

в) *It had become a glimmering girl/With apple blossom in her hair/Who called me by my name and ran/And faded through the brightening air. (W.B. Yeats).*

Мерцала девушка впотьмах,/Бела, как яблонеый цвет,/Окликнула – и скрылась прочь,/В прозрачный канула рассвет (пер. Г. Кружкова).

В данных примерах фреймы действия активируют видовременные глагольные формы. Обращает на себя степень семантизации глагольных структур в английском языке: значение начала, конца или продолжительности действия в них градуировано и в огромной степени зависит от способа представления знания: акцентирует ли автор внимание читателя на самом действии или его последствиях. На линейном уровне языка это отражается тематической организацией высказывания: в позиции ремы информация считывается как смыслообразующая, а в позиции темы - скорее как вспомогательная [Мухтаруллина 2001:111]. В русском языке, как видно из примеров, дифференциация знания не зависит от актуального членения предложения. В русских стихотворных текстах широко употребляются синтетические формы несовершенного вида, употребление которых сближает читателя с происходящим, они несут функцию передачи сиюминутности.

2) гипонимическая трансформация:

а) *But he spoke to re-assure me,/And he kissed my pallid brow,/While a reverie came o'er me,/And to church-yard bore me,/And I sighed to him before me,/(Thinking him dead D'Elormie,)/"Oh, I am happy now!" (E.A. Poe).*

Муж ласков был со мной,/Но сердцем унеслась я/К могиле дорогой/И, воскресив мечтой/Тебя, Делорми мой,/Шепнула вдруг: «Постой!/Вновь обрела я счастье!» (пер. Ю. Корнеева).

б) *I dwelt alone/In a world of moan,/ And my soul was a stagnant tide,/Till the fair and gentle Eulalie became my blushing bride - / Till the yellow-haired young Eulalie became my smiling bride. (E.A.Poe).*

Дарил мне свет/Немало бед,/И чахла душа в тишине,/ Но Евлалия, нежная, юная, стала супругою мне - /Но Евлалия светлокудрая стала супругою мне. (пер. В. Рогова).

в) *The skies they were ashen and sober;/The leaves they were crisped and sere - / The leaves they were withering and sere: ... (E.A. Poe).*

- Небеса были хмуро бесстрастны,/листья дрогли на ветке сухой,/листья вяли на ветке сухой, ... (пер. А. Курсинского).

- На деревьях листья облетали,/ и осенний темнел небосвод,/безотрадный темнел небосвод: ... (пер. М. Трубецкого).

г) *Thank Heaven! the crisis - /The danger is past,/And the lingering illness/Is over at last – And the fever called “Living”/Is conquered at last.* (E.A. Poe).

Закончена с жизнью /Опасная схватка,/Болезнь разрешилась,/Прошла лихорадка,/Зовут ее Жизнь,/ А она – лихорадка. (пер. А. Сергеева).

3) уточнение; описательный, дополняющий перевод.

Данный вид трансформации затрагивает, в частности, модальные фреймы текстов стихотворений. Так, несвойственная для первого лица единственного и множественного числа форма *will* активизирует помимо доминантного значения фрейма – будущего времени, дополнительный признак желания, волеизъявления.

а) *I will arise and go now, and go to Innisfree,/And a small cabin build there, of clay and wattles made;/ Nine bean rows will I have there, a hive for the honey bee,/And live alone in the bee-loud glade./... I will arise and go now, for always night and day/I hear lake water lapping with low sounds by the shore;* (W.B. Yeats).

О, как хочу уйти я на Иннисфри скорей/И хижину построить из глины и ветвей,/Бобовых девять грядок и пчельник разведу/Я жить хочу скорее в пчелином том саду./...Хочу уйти скорее, и день и ночь, всегда,/Я слышу – плещет в берег озерная вода, ... (пер. С. Мар).

В стихотворении У. Йейтса “*The Lake Isle of Innisfree*” образ Иннисфри, островка нетронутой природы в родной поэту Ирландии, является символом прекрасного, спокойного и радостного мира (субъективно-авторский символ), но небольшого и замкнутого, по контрасту с ним образа всего остального мира – большого, шумного, беспокойного, лишенного гармонии. Все аспекты лингвистического выражения участвуют в создании этого символа, что верно и для глагола *will* в оригинале, реализующего свой модальный оттенок и его соответствующей интерпретации в переводе.

б) *Though I am old with wandering/Through hollow lands and hilly lands,/I will find out where she has gone,/And kiss her lips and take her hands;* (W.B. Yeats).

Пусть краток век и долог путь,/Я все равно ее найду,/Губами губ ее коснусь/И пальцы с пальцами сплету; (пер. Г. Кружкова).

4) прием лексических добавлений также характерен для передачи модального компонента текста оригинала. Лексические добавления могут отразиться как на функциональном соответствии перевода оригиналу, так и на концептуальном. В последнем случае большое значение приобретает национально-культурный фактор. Так, например, концепты «бог», «божиться», «уверять с божбою», «отпустить с богом» и т.д. присущи, в основном, русской этнокультуре и более четко репрезентированы в сознании славян, нежели в сознании представителей англоязычной культуры. В русском языке эти концепты приобретают мощный модальный потенциал.

Men left her a ship to sink:/They can leave her a hut as well;/And be but more free to think/For the one more cast-off shell. (R. Frost.)

Он морю пожертвует шлюпку/И даже лачугу, бог с ней./Чем меньше у сердца скорлуп,/Тем жить человеку вольней. (пер. Б. Хлебникова).

В данном стихотворении *sea wave/морская волна* (в этом переводе *sea wave / море – гиперонимическая трансформация*) символизирует злой рок по аналогии с огромной разрушительной силой, которой обладает любая природная стихия. Однако человек способен противостоять ударам судьбы и оставаться духовно сильным, несмотря на возможные материальные потери. Если, согласно англоязычной культурной традиции, человек рассчитывает только на себя в случае беды или опасности, то представитель славянской культуры нередко уповает на Бога как высшую силу, способную защитить его. Более того, лексическая репрезентация концепта «отпустить с богом» - *бог с ней* - свидетельствует о большей податливости русского человека обстоятельствам и, что также весьма важно, о «безболезненном» расставании с материальными вещами, готовности жертвовать чем-то ради чего-то (в данном случае, шлюпкой и лачугой во имя собственной независимости).

Использование лексических добавлений, способных исказить символический смысл, как правило, характерно также для так называемых

вольных переводов, создание которых может быть продиктовано стилем поэта-переводчика, его принадлежностью к определенному литературному направлению и культурной эпохе; другая причина, по которой переводчик может прибегнуть к приему лексических добавлений – попытка добиться функционального соответствия подлиннику, т.е. стремление воссоздать размер, фонетические особенности и рифмы оригинального произведения. Проиллюстрируем это на примере отрывков нескольких переводов стихотворения Э.По “*The Raven*”:

а) *For we cannot help agreeing that no living human being/Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door - / Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,/ With such a name as “Nevermore”*

...Тот не жди себе отрады,/ в чьем доме на бюст Паллады/Сядет Ворон над дверями,/ от несчастья никуда, -/Тот, кто Ворона увидел,/ не спасется никогда...(пер. Д. Мережковского).

Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore - / What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore/Meant in croaking “Nevermore”.

...Страшный Ворон, мой ужасный/гость, - подумал я тогда -/Страшный, древний Ворон, горе/возвещающий всегда...(пер. Д.Мережковского).

Произвольными вставками Д.Мережковский нарушает постепенность нагнетания настроения, к которой стремился Э.По. По замыслу поэта стихотворение должно достичь максимальной напряженности лишь к 15 строфе - только тогда слово *NEVERMORE* приобретает свой зловещий оттенок [Нестерова 1976]. Переводчик же уничтожил этот эффект, указав на символический характер птицы в восьмой строфе.

б) Перевод «Ворона», сделанный С.А.Андреевским в 1878 году, выполнен в привычной русскому читателю форме. Вводя добавления, переводчик обнажает свою интерпретационную позицию. Исследовательница творчества Э.По Е.К. Нестерова, анализируя перевод Андреевского, отмечает, что в переводе помимо просто неудачных мест:

... “Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore; ...

...Кого бы случай не принес,/Кто вы, скажите, я молю,/Просящий входа в
дверь мою...,

встречаются руссизмы:

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December...

То было в хмуром декабре,/Стояла стужа на дворе...

Tell me thy lordly name is on the Night's Plutonian shore?

...Скажи мне, храбрый молодец,/Как звать тебя...

то вдруг возникает условно – романтический пейзаж, которого нет у По:

This I whispered, and an echo, murmured back the word, "Lenore!"

...И эхо нелюдимых скал/В ответ шепнуло мне его,/Тот звук -...[Нестерова 1976].

Все это неминуемо влечет за собой изменения общей тональности стихотворения, которая у По во многом способствует созданию символического смысла.

в) Перевод К.Бальмонта, хотя и считается одним из наиболее удачных среди первых переводов поэзии Э.По, все же не свободен от недостатков. Вызваны они прежде всего творческой манерой самого К. Бальмонта - его пристрастием к звучным и ярким образам, чрезмерным употреблением эпитетов, метафор и сравнений. Иногда пестрота образов становится излишней, и перевод принимает патетический тон [Нестерова 2003].

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December

Ясно помню...Ожиданья...Поздней осени рыданья...

To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core

Взоры птицы жгли мне сердце, как огнистая звезда...

Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!

Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, чёрной...

Подобные добавления осложняют развертывание основного символа стихотворения - ворона - и существенно изменяют его символическое содержание.

Корреляция потери. Различия в когнитивной системе англо- и русскоязычных народов обуславливают специфику языкового узуса. Нередко языковые средства, активизирующие определённый фрейм в тексте-источнике, не имеют соответствующего эквивалента в тексте-переводе. В таком случае интерпретатор задействует переводческие трансформации с опорой на языковой фрейм, существующий в данной когнитивной системе [Хайруллин 1997; Мухтаруллина 2001]. Так, например, фрейм субъекта/объекта может активироваться количественно определённым фреймом в английском языке и интегративным фреймом в русском (что верно, скорее, в отношении означающего символа):

1) гиперонимическая трансформация:

Wanderers in that happy valley,/Through two luminous windows saw/Spirits moving musically,/To a lute's well-tuned law,... (E. Poe).

Вечерами видел путник,/Направляя к окнам взоры,/ Как под мерный рокот лютни/Мерно кружатся танцоры,... (пер. Н. Вольпина).

В данном стихотворении два светящихся окна символизируют глаза человека, в русском переводе опущение количественного числительного снимает некоторую определенность, подсказанную в оригинале.

Языковые единицы, ассоциированные с фреймом субъекта и его квалификатора могут активизировать разные типы фреймов, например, фрейм со значением принадлежности активируют в тексте-источнике партитивный фрейм; в тексте-переводе - интегративный фрейм (термин В.И.Хайруллина):

He is all pine and I am apple orchard./My apple trees will never get across/And eat the cones under his pines, I tell him (R.Frost).

Растут лишь сосны на его участке,/А на моем - лишь яблони. Не слышал,/Чтоб яблони у сосен шишки крали./Я это говорю,...(пер. А.Казарновского).

Яблони символизируют одну породу людей, к которой принадлежит автор, сосны – другую, к которой принадлежит его сосед, не могущие прийти к

единому соглашению. Опускание притяжательных местоимений в данном случае не влияет на актуализацию символического значения.

2) синонимическая замена. Использование переводчиком синонимических замен, имеющих иную по сравнению с образом оригинала концептуальную направленность, может тотально или частично изменить концептуальное развертывание символа и, следовательно, концептуальное содержание подлинника. Например:

Sun of the sleepless! melancholy star!/Whose tearful beam glows tremulously far,/That stow'st the darkness thou canst not dispel,/How like art thou to Joy remember'd well! (G. Byron).

Неспящих солнце! Грустная звезда!/Как слезно луч мерцает твой всегда!/Как темнота при нем еще темней!/ Как он похож на радость прежних дней! (пер. А.К. Толстого).

И в подлиннике, и в переводе смысловая программа поэтического текста определяется таинственным и загадочным символом *Sun of the sleepless! melancholy star!*/Неспящих солнце! Грустная звезда! (субъективно-авторский символ). Анализ фреймов идентификации и характеристики, представляющих образ далекой звезды, позволяет предположить, что он является символом счастья, оставшегося в прошлом поэта. Структурируя свое конечное значение на протяжении всего текста, символ звезды во многом определяет эмоциональную тональность стихотворения. Ключевым в данном стихотворении является эпитет *melancholy*, составляющий фрейм характеристики и отражающий основное свойство ведущего субъекта стихотворения — *star*, - благодаря которому и происходит концептуальное развертывание символа. Как известно, в английской романтической эстетике концепт *melancholy*/меланхолия - состояние острой тоски, близкое к трагическому, - является одним из важнейших концептов. Именно традиции английского романтизма определяют концептуальное своеобразие символа далекой звезды в анализируемом тексте, что позволяет рассматривать этот

символ как постоянное стремление романтиков к недостижимому идеалу с одной стороны, и невозможность к нему приблизиться, с другой.

В целом, интерпретация символа солнца-звезды в переводе А.К.Толстого очень близка к тональности оригинала, тем не менее, передача эпитета *melancholy* словом *грустный* вызывает некоторое сомнение. Концепт *грусть* является одним из существенных аспектов русской национальной ментальности, однако по сравнению с английским концептом *melancholy* концепт *грусть*, *грустный* более нейтрален. Таким образом, в тексте-переводе эпитет *грустный* оказывается лишенным культурологических традиций английского концепта *melancholy*, что значительно сужает объем концептуальной информации, которую несет в себе символ *melancholy star* (ср.: в переводе С.Я.Маршака символ *melancholy star* интерпретирован как *скорбная звезда*, что, на наш взгляд, является более удачным переводческим решением).

3) **опущение** – достаточно часто встречающаяся трансформация в переводе поэзии. Как известно, английским стихотворным текстам присуща такая особенность как парные синонимы. Русскому языку это не свойственно: парные синонимы - «явление, чуждое для русского языка» [Маршак 1971:303].

...*What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore* (E. Poe)

...*Что ж пророчит веший, тощий, живший в старые года...* (пер.В. Брюсова)

Определения *grim, ungainly, ghastly, ominous* - парные синонимы. В 8 строфе стихотворения сочетание *ghastly grim* интерпретировано как *мрачный*. В 12 строфе перевода они опущены в целях компрессии и избежания повтора, эпитет же *тощий* уже содержит отрицательную коннотацию.

Другой случай использования приема опущения связан с необходимостью компрессии поэтического текста.

A night-beam Sorrow watcheth to behold,/Distinct, but distant – clear, but,oh, how cold! (G.G. Byron).

Полночный луч, ты в небе одинок,/Чист, но безжизнен, ясен, но далек! (пер. С. Маршака).

В строке перевода опущена единица *to behold*, поскольку *watcheth to behold* семантически избыточно и, вероятно, введено Байроном ради рифмы с *cold*.

4) реметафоризация. Как известно, реметафоризация представляет собой особый вид переосмысления образности, когда в тексте перевода осуществляется подмена основания. Это опять-таки может привести к утрате или нежелательному изменению символического значения конкретного образа/образов в стихотворении. Например:

I dwelt alone/In a world of moan,/ And my soul was a stagnant tide,/Till the fair and gentle Eulalie became my blushing bride - / Till the yellow-haired young Eulalie became my smiling bride. (E.A.Poe).

Я жил один/В стране кручин/(В душе был озерный покой)./Но нежная стала Юлэлей моей стыдливой женой,/Златокудрая стала Юлэлей моей счастливой женой! (пер. В. Брюсова).

В подлиннике *soul/душа* символизирует жизнь поэта до встречи с прекрасной Юлэлей (субъективно-авторский символ). Его концептуальное содержание определяется оксюморонным сочетанием *stagnant tide* (*stagnant* – неподвижный, застойный, *tide* – движение воды), вызывающее образ скованного движения, стремления к движению. Оппозиция *неподвижный – движение* является существенной для толкования символа и позволяет интерпретировать его как тоску, вызванную желанием и вместе с тем неспособностью уйти от действительности (один из ключевых концептов поэзии Э.По). Вербальными репрезентантами этого сложного концепта выступают лексемы *stagnant* и *tide*. В.Я.Брюсов интерпретирует состояние *stagnant tide* как *озерный покой*. Это безмятежное состояние души, не связанное с тоской по переменам и движению, нет в нем и признаков гнили, образа атмосферы стоячих вод, который несет в себе эпитет *stagnant*. Таким образом, введя новый образ в ткань текста стихотворения переводчик изменил концептуальное содержание символа *soul/душа*.

Выводы по главе III:

1) Специфика воссоздания символов в тексте-перевode определяется рядом лингвистических и экстралингвистических факторов:

- система и норма двух языков;
- система и нормы стихосложения, принятые в рассматриваемых языках;
- норма перевода;
- две культуры;
- принадлежность оригинального произведения к конкретной литературной эпохе и направлению;
- роль и функция символа в творчестве конкретного поэта;
- характер означаемого символа;
- характер актуализируемого символом/символами концепта/концептов;
- индивидуальность переводчика;

2) Воссоздание в переводе образно-символического смысла влечет за собой изменения внутренней структуры символа, которые в данной работе классифицируются в следующих аспектах:

1) изменения основного компонента символа – его означающего (vehicle), т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах идентифицирующих единиц референциальной основы текста стихотворения;

2) изменения в означаемом символа (tenor), влекущие за собой изменения концептуальной развернутости символа, т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах характеризующих единиц референциальной основы текста стихотворения;

3) Построение когнитивных моделей и анализ их языкового оформления через фреймы идентификации и характеристики в сопоставляемых текстах позволяет установить степень эквивалентности воспроизведенной в переводе концептуальной информации, реализуемой символом/символами, посредством таких корреляций, как: эквивалентность (=), приращение (+) и потери (-) как по отношению к означающему, так и означаемому символа и его концептуальной развернутости, выявляемых в языке через определенные переводческие

трансформации в соответствующих фреймах. В анализируемых текстах были обнаружены все перечисленные типы корреляций представления символа с преобладанием корреляций приращения и потери. Корреляция эквивалентности обнаруживается приблизительно в 200 комплексах, корреляция приращения – в 180 комплексах, корреляция потери – в 120 комплексах;

4) Каждая корреляция характеризуется набором типичных для неё трансформаций в соответствующих фреймах. Для сохранения исходного объёма концептуальной информации в тексте-переводе в корреляции эквивалентности используются лексические (метонимические, метафорические, синонимические замены, гипонимические, гиперонимические), грамматические и лексико-грамматические (антонимический перевод, перемещение лексических единиц) трансформации. Вариативность языкового оформления фреймов активации символа, задействованных в корреляции эквивалентности, определяется, в основном, спецификой языкового узуса англо- и русскоязычного народов, а также различиями в системах стихосложения русского и английского языков.

Приращение или потери «символической информации» в поэтическом тексте происходит вследствие расширения или сужения содержания и объема концепта/концептов, актуализируемых символом/символами в текстах оригинала и перевода, что в большей степени объясняется различиями вызываемых данным концептом/концептами культурных ассоциаций, а также спецификой восприятия и толкования конкретных символов. Приращение концептуальной информации происходит за счёт перераспределения когнитивной нагрузки во фреймах и таких трансформаций, как: гипонимические, лексические добавления, уточнение, описательный перевод, структурные преобразования. Наиболее типичные преобразования для коррелята потери: гипоронимические, различного рода опущения, синонимические замены, реметафоризация.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной диссертационной работы была предпринята попытка описать и проанализировать специфику представления и развертывания символа в параллельных английских и русских поэтических текстах в когнитивном аспекте. Проведенное исследование позволяет сделать некоторые выводы относительно рассматриваемой проблемы.

Обзор теоретической литературы по вопросам, связанным с проблемой символа, показывает, что в гуманитарной традиции предметом изучения служили такие свойства символа как знаковость, образность, комплексность содержания символа и равноправие значений в нем, «имманентная» многозначность и расплывчатость границ значений в символе, мотивированность, архетипичность символа, встроенность символа в структуру таких семиотических систем как мифология, литература, искусство и культура; изучалось также отношение символа к языковой и речевой реальности. Существует огромное количество определений понятия «символ», в основу которых ложится то или иное его свойство. В современной лингвистической науке наиболее релевантным считается определение, предложенное Е.В.Шелестюк, которое и принимается в качестве основного в настоящем исследовании. Согласно этому определению символ – это многосмысловой конвенциональный мотивированный знак, репрезентирующий помимо собственного денотата связанный с денотатом, но качественно иной, большей частью отвлеченный или абстрактный референт, причем прямое и переносное значения объединяются под общим означающим. Переносное значение символа, в свою очередь, может носить первично-архетипический, культурно-стереотипный и субъективно-авторский характер [Шелестюк 2001]. В связи с этим в данной работе были выделены традиционные (первично-архетипические и культурно-стереотипные) символы, имеющие большей частью устойчивое словарное толкование, и авторские символы, которые в поэзии преобладают и во многом определяют своеобразие авторской концептосферы.

В лингвистике существует достаточно большое количество работ, посвященных изучению символа и его функционированию в поэтическом тексте, и, тем не менее, большинство лингвистических подходов к исследованию специфики представления символа в тексте осуществляются как без учета когнитивной обусловленности символа, так и когнитивных характеристик текста. Большие объяснительные возможности в изучении механизмов и средств формирования, представления и развертывания символа в поэтическом тексте открывает *функционально-когнитивный подход*, который предопределяет исследования языковых единиц через процессы категоризации и концептуализации мира и позволяет выявить взаимодействие языковой семантики и знаний о мире. Исследование феномена символического в рамках когнитивной парадигмы позволило связать проблему реализации символа в поэтическом тексте и, соответственно, его корреляции в переводе с реализацией познавательной деятельности человека и языкового отражения объективной реальности.

В настоящей работе в качестве базовых посылок в исследовании символа в поэтическом тексте определены принципы антропоцентризма, когнитивного структурирования знаний и информации, а также механизмы когнитивной метафоризации и метонимизации.

Когнитивный ракурс исследования позволил исследовать семантику языковых единиц, представляющих символ и раскрывающих его значение в контексте, в качестве аналогов концептуально - информационных структур, в которых закрепляются опыт и знания о действительности носителей языка и представителей того или иного культурного сообщества. В ходе исследования было установлено, что в основе символического процесса лежит принцип метафорического/метонимического моделирования действительности, что позволило рассматривать структуру символа в качестве метафорической, метонимической или метафтонимической модели. Прямое денотативное значение в структуре символа имеет привязку к физическому миру и обозначает явление живой или неживой природы. Переносное значение

имплицитует концепты абстрактного порядка. Последние соотносятся с концептами мира физического на основе общих когнитивно-ассоциативных или когнитивно-имплицитивных признаков, в связи с чем были выделены метафорические, метонимические и метафтонимические символы.

Символ, являясь средством реализации двупланового сообщения, содержит три вида информации: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную, содержательно-подтекстовую. Содержательно-фактуальная информация связана с реализацией прямого денотативного значения символа; концептуальный аспект информации, заложенный в переносном значении символа, находит свое воплощение в содержательно-подтекстовой информации, в связи с чем символ, являясь источником неявно выраженной информации, обогащает поэтический текст новыми смыслами. Для представления и описания концептуального аспекта информации, актуализируемой символом, в работе был использован термин «погруженный концепт».

Базой для исследования концептуальной информации, реализуемой символом, послужили информационно-смысловая и референциальная структуры поэтического текста, посредством анализа которых в данной работе было осуществлено когнитивное моделирование процессов символизации в языковых фреймах их идентификации и характеристики. Последние рассматриваются как корпус языковых средств представления и развертывания символа в тексте и актуализируемых им погруженных концептов. Фрейм идентификации включает, главным образом, языковые единицы, представляющие символ (означающее символа); фрейм характеристики - языковые единицы, составляющие символический контекст, т.е. контекст развертывания символических значений. Анализ языковых единиц, составляющих фреймы идентификации и характеристики, был осуществлен с опорой на когнитивно-ассоциативные и когнитивно-имплицитивные признаки их значений, что позволило выявить соответствующий погруженный концепт или ряд концептов, актуализируемых символом/символами. Наиболее

частотными сигналами объективации погруженных концептов являются лексические единицы, реже – грамматические единицы и приемы художественного использования синтаксических форм: различные виды повторов, синтаксический параллелизм, инверсия, перенос - несовпадение метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической (предложением).

Результаты исследования позволяют предположить, что символ, точнее его абстрактное переносное значение, актуализирует концепты, выражающие как универсальные законы мироустройства (универсальные концепты), так и авторское видение мира (индивидуально-авторские концепты). Последние рассматриваются относительно базового концепта "Нравственные и духовные начала" и включают четыре группы микроконцептов, а именно: нравственный мир человека, нравственные ориентиры, нравственные начала общественной и природной жизни, нравственная жизнь общества. В результате проведенного когнитивного анализа 500 когнитивных комплексов, выделенных из 98 английских поэтических текстов, было установлено, что наиболее часто актуализируемыми символом/символами концептами являются концепты, входящие в группу «нравственный мир человека» и «нравственные ориентиры», которые составляют около 60% использования. 40% приходится на употребление концептов групп «нравственные начала общественной и природной жизни» и «нравственная жизнь общества». Актуализируемые символом/символами универсальные концепты составляют 40% использования. Их содержание в поэтических текстах, как правило, преломляется под влиянием индивидуально-авторского восприятия мира и авторской интенции.

Анализ языковых фреймов активации символа в поэтическом тексте позволил выявить четыре когнитивные модели процесса символизации:

Модель 1. Единичный символ > единичный погруженный концепт (18 текстов);

Модель 2. Единичный символ > ряд погруженных концептов (28 текстов);

Модель 3. Ряд символов > единичный погруженный концепт (20 текстов);

Модель 4. Ряд символов > ряд погруженных концептов (32 текста).

Особый интерес представляет описание когнитивных моделей представления и развертывания символа в переводе.

Сложная система символов в поэтическом тексте - единичные символы и символы-пласты - приобретает особую концептуальную направленность, уравнивая в тексте стихотворения универсальность и индивидуальность их интерпретации и обуславливая специфику их перевода. Проблема интерпретации и способов представления символов в поэтическом тексте-переводе определяется, во-первых, общей интерпретацией поэтического текста, во-вторых, системой и нормой двух языков, системой и нормами стихосложения, принятых в сопоставляемых языках, в-третьих, степенью активности, характером представленности и спецификой интерпретации символов в двух культурах, а также ролью и функцией в том или ином литературном направлении и творчестве конкретного поэта. Невозможно при этом игнорировать индивидуальность переводчика, его принадлежность к иной национальности и литературе.

Воссоздание «символичности» в поэтическом переводе в силу лингвистических и экстралингвистических факторов, влечет за собой изменения внутренней структуры символа, которые в работе классифицированы в следующих аспектах:

1) изменения основного компонента символа – его означающего (vehicle), т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах идентифицирующих единиц референциальной основы текста стихотворения;

2) изменения в означаемом символа (tenor), влекущие за собой изменения концептуальной развернутости символа, т.е. изменения, отражающиеся, большей частью, во фреймах характеризующих единиц референциальной основы текста стихотворения.

Построение когнитивных моделей и анализ их языкового оформления через фреймы в параллельных текстах на основе разработанной методики сопоставления когнитивных моделей символизации позволили установить степень эквивалентности воспроизведенной в переводе концептуальной

информации, реализуемой символом/символами, посредством таких корреляций, как: эквивалентность (=), приращение (+) и потери (-) как по отношению к означающему, так и означаемому символа и его концептуальной развернутости, выявляемых в языке через определенные переводческие трансформации в соответствующих фреймах. В анализируемых текстах были обнаружены все перечисленные типы корреляций с преобладанием корреляций приращения и потери. Корреляция эквивалентности обнаруживается приблизительно в 200 комплексах, корреляция приращения – в 180 комплексах, корреляция потери – в 120 комплексах.

Каждая корреляция характеризуется набором типичных для неё трансформаций в соответствующих фреймах. Для сохранения исходного объёма концептуальной информации в тексте-перевode в корреляции эквивалентности используются лексические (метонимические, метафорические, синонимические замены, гипонимические, гиперонимические), грамматические и лексико-грамматические (антонимический перевод, перемещение лексических единиц) трансформации. Вариативность языкового оформления фреймов активации символа, задействованных в корреляции эквивалентности, определяется, в основном, спецификой языкового узуса англо- и русскоязычного народов, а также различиями в системах стихосложения русского и английского языков.

Приращение или потери «символической информации» в поэтическом тексте происходит вследствие расширения или сужения содержания и объема концепта/концептов, актуализируемых символом/символами в текстах оригинала и перевода, что в большей степени объясняется различиями вызываемых данным/данными концептом/концептами культурных ассоциаций, а также спецификой восприятия и толкования конкретных символов. Приращение концептуальной информации происходит за счёт таких трансформаций, как: гипонимические, лексические добавления, уточнение, описательный перевод, структурные преобразования. Наиболее типичные

преобразования для коррелята потери: гипоронимические, различного рода опущения, синонимические замены, реметафоризация.

В качестве исследовательской перспективы интересным представляется использование методики построения когнитивных моделей представления и развертывания символа применительно к творчеству отдельных поэтов или конкретного литературного направления; перспективным представляется когнитивно-сопоставительное описание аспектов и средств реализации символа в различных языках как на материале поэзии, так и прозы с целью выявления специфики интерпретации символики в национальных концептосферах; значимым представляется когнитивное исследование в поэтическом тексте средств и способов представления символики, изучаемых в рамках поэтической фонетики и поэтического синтаксиса, а также более детальная разработка когнитивных метафорических, метонимических и метафтонимических моделей реализации символа в поэтических и прозаических текстах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Символ // БСЭ. - М., 1978. – Т. 30. – С. 385-386.
2. Азнаурова Э.С. Стилистическая номинация словом как единицей речи // Языковая номинация: Виды наименований. Кн.2. - М.: Наука, 1977. – 358 с.
3. Алякринский О.А. Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика. - М., 1982. - Вып. 19. - С. 20 – 33
4. Амирова Т.А. Из истории лингвистики XX века. – М.: Изд-во МГЛУ, 2000. – 108 с.
5. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
6. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. - М.: Наука, 1976. – 383 с.
7. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. - М.: Наука, 1988. – 338 с.
8. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
9. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.
10. Базылев В.Н., Сорокин Ю.А. Интерпретативное переводоведение: пропедевтический курс: Учеб. пособие. - Ульяновск: Изд-во Ульян. ун-та, 2000.-134 с.
11. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. - Ростов-на-Дону, 1993. – 182 с.
12. Бархударов Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе // Тетради переводчика. - М., 1964. – Вып. 2. - С. 41 – 60.
13. Бархударов Л.С. Уровни языковой иерархии и перевод // Тетради переводчика. – М., 1969. – Вып. 6. – С. 3-12.
14. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории переводов. - М.: Междунар. отношения, 1975. – 239 с.

15. Бархударов Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика. - М., 1984. – Вып. 21. - С. 38 – 48.
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика/Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
17. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. – М.: Мысль, 1973. – 216с.
18. Басин Е.Я. Теория искусства в «новом ключе» // Буржуазная эстетика сегодня. – М., 1970. – С. 160-191.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. – 423с.
20. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. - 258с.
21. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. №1. – С. 18-36.
22. Болотнова Н.С. Ассоциативное поле слова и текста // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте. - Томск, 2000. - С. 7-22.
23. Брандес М. П. Стиль и перевод // Тетради переводчика. - М., 1968. – Вып. 5. - С. 75 – 91.
24. Быдина И.В. Движение эмотивной семантики поэтического слова (на материале А.Вознесенского, Е.Евтушенко, Н.Матвеевой): Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1994. – 186 с.
25. Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. - М.: Прогресс, 2000. – 528 с.
26. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: «Логос». - 279 с.
27. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. - М.: Русские словари, 1997. – 416 с.
28. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 256 с.
29. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 448 с.

30. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. - М.: Иностр. лит-ра, 1958. – 133 с.
31. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. - М.: Высшая школа, 1974. – 175 с.
32. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981. – 140 с.
33. Гафарова Г.В., Кильдибекова Т.А. Теоретические основы и принципы составления функционально-когнитивного словаря. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. – 302 с.
34. Гачечиладзе Г.Р. Вопросы теории художественного перевода. – Тбилиси: «Литература да хеловнеба», 1964. – 268 с.
35. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: Сов. писатель, 1980. – 255 с.
36. Гачечиладзе Г.Р. Стихосложение и поэтический перевод // Поэтика перевода: Сб. статей / сост. С.Ф. Гончаренко. – М.: Радуга, 1988. - С. 91 – 113.
37. Гинзбург Е.Л. Конструкция полисемии в русском языке. Таксономия и метонимия. - М.: Наука, 1985. – 223 с.
38. Гончаренко С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе // Тетради переводчика. - М., 1972. - Вып. 9. - С. 81-90.
39. Гончаренко С.Ф. О моделировании в процессе перевода поэтических образов // Тетради переводчика. - М., 1975. - Вып. 12. - С. 39 – 49.
40. Гроссман Дж. Эдгар По в России: Легенда и литературное влияние/Пер. с англ. – М.: Академический проект, 1998. – 198с.
41. Дармодехина А.Н. Поэтический язык символизма: система, интерпретация, перевод. - Краснодар: Изд-во КубГУ, 1999. – 258 с.
42. Дейк Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация: Сборник работ / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989. – 310 с.
43. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 172 с.

44. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. – 1994. №4. – С. 17-33.
45. Дмитренко В.А. Максимальность в переводе // тетради переводчика. – М., 1974. – Вып. 11. – С. 22-30.
46. Добронравов И. Пирс, Чарльз // Философская энциклопедия в 5 томах. М., 1967. – Т. 4. – С. 255-257.
47. Долгополов Л.К., Калмыков В.А. Символизм // БСЭ. – М., 1976. – Т. 23. – С. 386.
48. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. – М.: Наука, 1984. – 268 с.
49. Егер Г. Коммуникативная и функциональная эквивалентность // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Междунар. отношения, 1978. – С. 137-156.
50. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 174 с.
51. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.
52. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов.пис., 1975. – 664 с.
53. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
54. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высшая школа, 1984. – 152 с.
55. Залевская А.А. Некоторые проблемы теории понимания текста // Вопросы языкознания. – 2002. № 5. – С. 62 – 73.
56. Золотова Г.А. Говорящее лицо и структура текста // Язык-система. Язык-текст. Язык-способность: Сб. статей ИРЯ РАН. – М., 1995. – 286 с.
57. Иванова И.А. Функция символа в прозе Евгения Замятина // Филологические науки. – 2002. №1. – С. 46-53.
58. Иванова С.В. Лингвокультурология и лингвокогнитология: сопряжение парадигм. – Уфа: РИО БашГУ, 2004. – 152с.

59. Каде О. К вопросу о предмете лингвистической теории перевода // Тетради переводчика. - М., 1979. – Вып. 16. - С. 3 – 10.
60. Калимуллина В.М. Роль глагольных единиц в реализации номинативной функции языка в тексте. - Уфа: Изд-во БашГУ, 1996. – 196 с.
61. Калимуллина В.М. Роль глагольных лексических и фразеологических единиц в реализации функций языка в тексте: Автореф. дис. ...доктора филол. наук. Краснодар, 1996б. – 47 с.
62. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. - М.: ИРЯ РАН, 1999. - 180 с.
63. Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. – С. 33-43.
64. Кашкин И.А. Для читателя – современника: Статьи и исследования. – М.: Сов.пис., 1977. – 558 с.
65. Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. – 1994. №5. – С. 126 – 139.
66. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление: У истоков человеческого интеллекта /Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1983. – 302 с.
67. Клюканов И.Э. Перевод и межкультурное взаимодействие: к построению нового концептуального аппарата. // Психолингвистические исследования слова и текста. - Тверь, 1997. - С. 170-176.
68. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. – Л.: Худ.лит., 1984. – 286 с.
69. Когур Г. Стихотворный размер и перевод // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Том 1. - М.: Изд-во МГУ, 1967. - С. 145-154.
70. Колесов В.В. Концепт культуры: образ - понятие – символ // Вестник Ленинградского университета. - Сер. 2. - История, языкознание, литературоведение. - Л., 1992. - Вып. 3. - С. 30-40.
71. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 103 с.

72. Колючкин Д.В. Ценностные аспекты поэтической метафоры: Автореф. дис. ... канд. Филол. Наук. Челябинск, 2005. – 19 с.
73. Комиссаров В.Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов // Тетради переводчика. – М., 1970. – Вып. 7. – С. 35-45.
74. Комиссаров В.Н. Перевод и интерпретация // Тетради переводчика. – М., 1982. – Вып. 19. – С. 3-29.
75. Комиссаров В.Н. Теория перевода. – М.: Высшая школа, 1990. – 257 с.
76. Коптилов В.В. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе // Теория и критика перевода. – Л.: ЛГУ, 1962. – С. 34-41.
77. Коржан В.В. Символика в поэзии Есенина // Филологические науки. – 1977. №2. – С. 13 – 20.
78. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон//Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора/ Составление, общая редакция, вступительная статья Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5-62.
79. Кравченко А. Кассирер об искусстве как символической форме // Буржуазная эстетика сегодня. – М., 1970. – С. 41-55.
80. Кубрякова Е.С. Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания. – 1993. №4. – С. 18-28.
81. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания. – 1994. №4. – С. 17 - 33.
82. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М.: ИЯ РАН, ТГУ, 1997. – 331 с.
83. Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1983. – 160 с.
84. Куркина Л.Я. Герменевтика и «теория интерпретации» художественного произведения // Герменевтика: теория и современность (критические очерки). – М., 1985. – С. 245-269.

85. Лагута О.Н. Логика и лингвистика. - Новосибирск, 2000. - 116 с.
86. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. - М.: Гнозис, 1995. - 101 с.
87. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 387-415.
88. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. - М.: Республика, 2000. - 287 с.
89. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: Педагогика - Пресс, 1999. - 608 с.
90. Леви-Стросс К. Структурная антропология/Пер. с франц. - М.: Наука, 1983. - 536с.
91. Левицкая Т.Л., Фитерман А.М. Почему нужны грамматические трансформации при переводе // Тетради переводчика. - М., 1971. - Вып. 8. - С. 12 - 22.
92. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Проблемы перевода: на материале современного английского языка. - М.: Международные отношения, 1976. - 205с.
93. Левый И. Искусство перевода. - М.: Прогресс, 1974. - 397 с.
94. Леонтьев А.А. Язык. Речь. Речевая деятельность. - М.: Просвещение, 1969. - 214 с.
95. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. - М.: Academia, 1997. - С. 280-287.
96. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. - 1955. №7. - С. 158-166.
97. Лосев А.Ф. Символ // Философская энциклопедия в 5 томах. М., 1970. - Т. 5. - С. 10.
98. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М., 1976. - 376 с.

99. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1982. – 480 с.
100. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат., 1991. – 524 с.
101. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Изд-во «Просвещение», 1972. – 272 с.
102. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Ученые записки Тартусского университета. Тр. по знаковым системам 21. – Выпуск 754. – Тарту, 1987. – С. 10-21.
103. Лотман Ю.М. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: Сборник. – М.: Гнозис, 1994. – 547 с.
104. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. – СПб: Искусство-СПб, 2001. – 848 с.
105. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб: академический проект, 2002. – 544 с.
106. Лузина Л.Г. Лингвостилистическая природа стихового переноса и его стилистические функции (на материале английской поэзии XIX века): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. – 164 с.
107. Мак Кормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 358-386.
108. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996а. – 416 с.
109. Маковский М.М. Язык – Миф – Культура. Символы жизни и жизнь символов. – М.: Русские словари, 1996б. – 330 с.
110. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафорические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 216 с.
111. Маршак С.Я. Статьи и заметки о мастерстве // Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4. – М.: Гослитиздат, 1960. – 823 с.

112. Маршак С.Я. Статьи, выступления, заметки // Собрание сочинений в 8-ми томах. Том 6. – М.: Худ.лит., 1971. – 671 с.
113. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие/В.А. Маслова. – 2-е изд. – Мн.: Тетрасистемс, 2005. – 256 с.
114. Мезенин С.М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. – 1983. №6. – С. 48-57.
115. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: Учеб. пособие. - М.: РГГУ, 2000. - 169 с.
116. Микушевич В.Л. Поэтический мотив при переводе художественного текста // Вопросы теории художественного перевода: Сб. статей. – М.: Худ. лит., 1971. - С. 10 – 32.
117. Минский М. Фреймы для представления знаний. - М.: Энергия, 1979. – 151 с.
118. Мкртчян Л. Поэзия в переводе // Мастерство перевода: Сб.статей. – М., 1969. - С. 5 – 47.
119. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие/Пер. с фр. – М.: Мир, 1966. - 352 с.
120. Мурясов Р.З. К проблеме актуальности контрастивных исследований в лингвистике // Актуальные проблемы сопоставительного языкознания. – Уфа, 1998. – С. 3-5.
121. Мухтаруллина А.Р. Базовые категории текста в переводе: когнитивный аспект представления модальности: Учебное пособие/ Изд-е БашГУ. – Уфа, 2001. – 132 с.
122. Мухтаруллина А.Р. Когнитивно-сопоставительное описание категории модальности в английских и башкирских текстах: Монография. – Уфа: РИО БашГУ, 2004. – 304 с.
123. Назаров В.Н., Сидоров Г.П. Разум сердца: Мир нравственности в высказываниях и афоризмах. - М.: Изд-во полит. литературы, 1989. – 606 с.
124. Нерознак В.П. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. - М.: Academia, 1997. - 320 с.

125. Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э.По «Ворон» // Тетради переводчика. - М., 1976. - Вып. 13. - С.27 – 33.
126. Нестерова Е.К. Эдгар По в России // По Э.А.: Стихотворения: Сборник/Сост.Е.К. Нестерова. – М.: Радуга, 2003. – С. 371-391.
127. Нестерова Н.М. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. – Пермь: Перм. гос. техн. ун-т, 2005. – 203 с.
128. Никитин М.В. Лексическое значение слова. Структура и комбинаторика. М.: Высшая школа, 1983.- 127 с.
129. Никитин М.В. Предел семиотики // Вопросы языкознания. – 1997. №1. – С. 3-14.
130. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. №1. – С. 53-64.
131. Новалис Фрагменты // Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов / Сост.: А.С. Дмитриев и др. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 57-73.
132. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. - М.: Наука, 1983. – 215 с.
133. Новиков Л.А. Семантика русского языка: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1982. – 272 с.
134. Новиков Л.А. Значение эстетического знака //Филологические науки. – 1999. №5. - С. 83-90.
135. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 68-81.
136. Паршин П.Б. Теоретические перевороты и методологический мятеж в лингвистике XX века // Вопросы языкознания. – 1996. №2. – С. 19-42.
137. Патюкова Р.В. Функциональные основы перевода поэтического текста (на материале английского и русского языков): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 1999. – 23 с.
138. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста. - Л.: Просвещение, 1980. – 272 с.

139. Пешкова Н.П. Типология научного текста: психолингвистический аспект. – Уфа: Б.и., 2002. – 262 с.
140. Пименова М.В. Типология структурных элементов концептов внутреннего мира (на примере эмоциональных концептов) // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. №1. – С. 82-90.
141. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов. писатель, 1978. – 448 с.
142. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высшая школа, 1980. – 199 с.
143. Постовалова В.И. Существует ли языковая картина мира? // Язык как коммуникативная деятельность человека: Сб. науч. тр. МГПИЯ. Вып. 284. – М., 1987. – С. 65-72.
144. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А./Слово и миф. – М.: Правда, 1989.- С.17-200.
145. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имён: семантика и сочетаемость: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. – 27с.
146. Резчикова И.В. Символика в романе А.Пушкина «Евгений Онегин» (Сон Татьяны) // Филологические науки. – 2001. № 2. - С. 23-30.
147. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 215 с.
148. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416-434.
149. Рикер П. Конфликт и интерпретация. Очерки о герменевтике. – М.: Моск. филос. фонд, 1995. – 411 с.
150. Рикер П. Гуссерль и Витгенштейн о языке // Логос. – 2004. №4. – С. 209-219.
151. Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. – Ереван: Изд-во Арм. ССР, 1980. – 226 с.
152. Семенова Н.В. Когнитивный аспект представления подтекстовой информации в переводе: Дис. ...канд. филол. наук. Уфа, 2000. – 131 с.

153. Скиба В.А., Чернец Л.В. Образ художественный // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 209-220.
154. Солодуб Ю.П. Textoобразующая функция символа в художественном произведении // Филологические науки. - 2002. № 2. - С. 46-55.
155. Сорокин Ю.А. Психоллингвистические аспекты изучения текста. – М.: Наука, 1979. – 327 с.
156. Сорокин Ю.А. Проблема перевода с психоллингвистической точки зрения // Тетради переводчика. – М., 1984. – Вып. 21. – С. 14-18.
157. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М.: Наука, 1982. – С. 19-31.
158. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
159. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.
160. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. – 160 с.
161. Стернин И.А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях // Вопросы когнитивной лингвистики. - 2004. №1. – С. 65-73.
162. Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. - М.: Ин-т языкознания РАН, 1996. - С. 7-20.
163. Тахо-Годи А.А. Солнце как символ в романе Шолохова «Тихий Дон» // Филологические науки. - 1977. №2. – С. 3-12.
164. Текст как явление культуры/Сост.: Г.А. Антипов, О.А. Донских, И.Ю. Марковина, Ю.А. Сорокин. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-е, 1989. – 114 с.
165. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический, культурологический аспекты. - М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1996. – 284 с.

166. Тодоров Цв. Теории символа/Пер. с фр. – М.: Дом Интеллектуальной Книги, 1998. – 384 с.
167. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. – Л.: Учпедгиз. Лен. отд-е, 1959. – 535 с.
168. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
169. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд-ая группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – 624 с.
170. Тростников М.В. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии // Семиотика. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 563-580.
171. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. - М.: Сов. писатель, 1965. – 301 с.
172. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. - М., 1990а. – С. 82-97.
173. Уилрайт Ф. Архетипический символ // Теория метафоры. - М., 1990б. – С. 98-109.
174. Уфимцева А.А. Знаковые теории языка // Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990. – С. 167-169.
175. Фадеева Т.М. Язык символов // Философский энциклопедический словарь. – М., 1999. - С. 424-425.
176. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1983. – 416 с.
177. Фесенко Т.А. Концептуальные основы перевода. Учебное пособие. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2001. – 124 с.
178. Фесенко Т.А. Концептуальный перевод в структуре взаимоотношения «действительность – мышление – сознание - язык» // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. №1. – С. 112-122.

179. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988. - С. 51-72.
180. Флоренский П.А. Имена: Сочинения. - М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. - 912 с.
181. Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений. - М.: Просвещение, 1990. - 447 с.
182. Фурсова И.Н. Зооморфная метафора в прозе Дж. Голсуорси // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: материалы международной научной конференции. - Челябинск, 2003. - С. 433-435.
183. Хазагеров Г.Г. "Об образах": Иоанн, Хировоск, Трифон // Известия РАН: Серия литературы и языка. - 1994. № 1. - С. 63-71.
184. Хайруллин В.И. Перевод и когнитология: Учебное пособие. - Уфа, 1997. - 80 с.
185. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: Высшая школа, 1999. - 437 с.
186. Цапкин В.Н. Семиотический подход к системе бессознательного//Бессознательное. Многовидения. - Тбилиси: Мецниереба, 1985. - С. 265-276.
187. Цветкова М.В. Поэтический перевод как проблема межкультурной коммуникации. - Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А.Добролюбова, 2003. - 54 с.
188. Цвиллинг Н.Я., Г.Я. Туровер О критериях оценки перевода // Тетради переводчика. - М., 1978. - Вып. 15. - С. 3 - 9.
189. Чанышева З.З. Перевод как вид межкультурной коммуникации // Университетская наука - республике Башкортостан: Том 2. Гуманитарные науки: Материалы научно-практической конференции, посвященной 95-летию основания БГУ. - Уфа: РИО БашГУ, 2004. - С. 85-87.
190. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // А. Ченки/Фундаментальные направления современной американской лингвистики: Сборник обзоров. - М.: МГУ, 1997. - С. 340-369.

191. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. - М.: Междунар. отношения, 1976. – 261 с.
192. Черняховская Л.А. Смысловая структура текста и ее единицы // Вопросы языкознания. – 1983. №6. - С. 117-126.
193. Чоговадзе И.Н. Лингвостилистические основания оценки качества поэтического перевода с позиции образной структуры текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. – 20 с.
194. Чуковский К.И. Искусство перевода. – М.-Л.: Сов.пис., 1936. – 233 с.
195. Чуковский К.И. Высокое искусство: О художественном переводе. – М.: Сов. пис., 1988. – 348 с.
196. Швейцер А.Д. К вопросу об анализе грамматических явлений при переводе // Тетради переводчика. - М., 1963. - Вып. 1. - С. 5 – 11.
197. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука. – 215с.
198. Шелестюк Е.В. Символ versus троп: сравнительный анализ семантики // Филологические науки. – 2001. № 6. - С. 50-57 .
199. Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. – 1997. №4. – С. 125 - 142.
200. Шелестюк Е.В. Семантика художественного образа и символа: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. – 25 с.
201. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов/Сост.: А.С. Дмитриев и др. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 46 – 48.
202. Шпар Е.В. Модель анализа когнитивного аспекта связности // Коммуникативно-функциональное описание языка: Сборник научных статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2003. - С. 211-218.
203. Щерба Л.В. Опыт лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 97-109.
204. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л.: Сов. пис. Лен. отд-е, 1969. – 552 с.

205. Эстетические взгляды английских романтиков // Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов/Сост.: А.С. Дмитриев и др. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 195-298.
206. Юнг К.Г. Психология бессознательного/Пер. с нем. – М.: Аст: Канон+, 2001. – 400 с.
207. Языковое сознание и образ мира: сборник статей /Сост. Н.В. Уфимцева. – М.: Институт языкознания РАН, 2000. – 318 с.
208. Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Междунар. отношения, 1978. – С. 16-25.
209. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. С.110-132.
210. Bassnett-McGuire S. Translation Studies. – London and New York: Taylor & Francis Books Ltd, 2002. – 192 p.
211. Baum P.F. The principles of English versification. – Cambridge: Harvard University Press, 1929. – 143 p.
212. Benveniste E. Problemes de linguistique generale. V.1. – Paris: Editions Gallimard, 1966. – 356 p.
213. Benveniste E. Problemes de linguistique generale. V.2. – Paris: Editions Gallimard, 1966. – 290 p.
214. Bever T.G. The cognitive basis for linguistic structures // J. Hayes ed. Cognition and the development of language. – N.Y.: Wiley, 1970. – P. 277-360.
215. Black M. More about metaphors // Metaphor and thought. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 19-41.
216. Catford J. A linguistic theory of translation. – Oxford: Oxford University Press, 1967. – 103 p.
217. Derrida J. L'écriture et la difference. – Paris: Editions du Seuil, 1967. – 457 p.
218. Dryden J. On Translation // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida/Ed. by R. Schulte and J. Biguenet. – Chicago and London, 1992. – P. 17-31.

219. Elist T.S. The music of poetry. – N.Y., 1965. – P. 334-348.
220. Eng J. The effectiveness of the aesthetic function // The structure of the literary process: Studies dedicated to the memory of Felix Vodicka. – Amsterdam: Benjamins, 1986. – P.137-159.
221. Fowler R. Prose rhythm and metre // Linguistics and literary style. – N.Y., 1970. – P. 347-365.
222. Friedrich H. On the Art of Translation // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida/Ed. by R. Schulte and J. Biguenet. – Chicago and London, 1992. – P. 11-16.
223. Fry N. Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications. – Chicago, 1963. – 208p.
224. Goossens L. By word of mouth: Metaphor, metonymy and linguistic action in a cognitive perspective. – Amsterdam: Benjamins, 1995. – P. 175-204.
225. Jacobson R. Linguistics and poetics // Style in Language. – Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960. – P. 350-377.
226. Johnson M. The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. – 233 p.
227. Lacan J. La metaphore du sujet // Ecrits. V. I. – Paris: Editions du Seuil, 1966. – P. 889-892.
228. Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things: What categories reveal about the mind. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. – 632 p.
229. Lakoff G., Turner M. More than Cool Reason: a field guide to poetic metaphor. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1989. – 237 p.
230. Lambert J. La traduction dans le développement des littératures. – Bern: H. Lang, 1989. – 247 p.
231. Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. – London: Routledge, 1992. – 241 p.
232. MacCormac E.R. A cognitive theory of metaphor. – Cambridge, MA: MIT Press, 1985. – P. 41-43

233. Mounin G. Linguistique et la traduction. – Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976. – 276 p.
234. Nida E.A., Taber Ch. The theory and practice of translation. – Leiden: Brill, 1969. - 220 p.
235. Nossack H.E. Translating and being translated// Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida/Ed. by R. Schulte and J. Biguenet. – Chicago and London, 1992. –P. 228-238.
236. Radden G. How metonymic are metaphors? // Metaphor and metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective. - Barselina, Berlin-New York, 2000. - P. 93-108.
237. Ricoeur P. La metaphore vive. – Paris: éd. du Seuil, 1975. – 419 p.
238. Riffaterre M. Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation// Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida/Ed. by R. Schulte and J. Biguenet. – Chicago and London, 1992. – P. 204-217.
239. Snell-Hornby M. Translation Studies: An Integrated Approach. – Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins, 1995.
240. Vermeer H.J. Translation today: Old and new problems//Translation Studies An Interdiscipline/Ed. by M. Snell-Hornby, F. Poehhacker, K. Kaendl. Amsterdam and Philadelphia, 1994. – P. 3-15.
241. Winter W. Impossibilities of Translation // The Craft and Context of Translation. – Austin, 1961. – P. 43-51.
242. Zemb J-M. Le meme et l'autre: les deux sources de la traduction // Langage. - Paris: Didiet – Larousse, 1972. - P. 85-101.

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

1. Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике/Сост.: А.Н. Баранов и др. – М.: УРСС, 2002. – 287 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. - М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.

3. Бауэр В. и др. Энциклопедия символов / Пер. с нем. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 512 с.
4. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энц-я, 1966. – 375 с.
5. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во ИЯЗ РАН, 1996. – 244 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь/Гл. ред. Ярцева В.Н. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
7. Литературный энциклопедический словарь/под ред. В.М. Кожевниковой, П.А.Николаевой. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.
8. Нелюбин Л.Л. Переводоведческий словарь. М.: Изд-во «Сигнал Ъ», 1999. – 137 с.
9. Новый англо-русский словарь/Сост.: В.К. Мюллер и др. – 2-е изд., стереот. – М.: Русский язык, 1995. – 880 с.
10. Ожегов С.И. Словарь русского языка/Под ред. Н.Ю. Шведовой. – Изд. 17-е, стереотип. – М.: Русский язык, 1985. – 797 с.
11. Современный философский словарь/Под общей редакцией В.Е.Кемерова. – 2-е изд-е. – Лондон, Москва и т.д., 1998. – 1064 с.
12. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, АСТ, 1996. – 432 с.
13. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1996. – 655 с.
14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем/Сост.: В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 1998. – 576 с.
15. Longman Dictionary of Contemporary English. – Longman Group Ltd., 1995. – 1680 p.
16. Longman Language Activator. – Longman Group Ltd., 1993. – 1590 p.
17. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases / P.M. Roget, J.L. Roget, S.R. Roget. – Chartwell Books, 1979. – 473 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Blake W. Selected Verse. – М.: Progress Publishers, 1982. – 558 p.
2. Byron G.G. Selections from Byron. – М.: Progress, 1979. – 520 p.

3. Coleridge S.T. Verse & Prose. - M.: Progress Publishers, 1981. – 447 p.
4. Wordsworth W. Selected Poems. – N.Y.: Penguin Books, 1996. – 252p.
5. Английская поэзия в русских переводах: XIV – XIX в.в.: Сборник. - М.: Прогресс, 1981. – 686 с.
6. Английская поэзия в русских переводах: XX век: Сборник, - М.: Радуга, 1984. – 848 с.
7. Антология новой английской поэзии: Сборник. - М.: Захаров, 2002. – 397с.
8. Йейтс У.Б. Избранное: Сборник./На англ.яз. с параллельным русским текстом. - М. Радуга 2001. - 448 с.
9. Китс Д. "Гиперион" и другие стихотворения (на русском и английском языках). – М.: Текст, 2004. – 319 с.
10. Оден У.Х. Собрание стихотворений/На англ.яз. с параллельным русским текстом. – СПб.: Евразия, 1997. – 190с.
11. По Э.А. Стихотворения: Сборник/На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2003. – 416 с.
12. Поэзия английского романтизма XIX века/Пер. с англ. – М.: Худ. лит., 1975. – 670 с.
13. Фрост Р. Стихи: Сборник/На англ. яз. с параллельным русским текстом - М.: Радуга, 1986. – 552 с.
14. Элиот Т.С. Избранная поэзия/На русском и английском языках параллельно. - СПб.: СЕВЕРО-ЗАПАД, 1994. - 446 с.