

С. А. Алексеев

КОГНИТИВНЫЕ МОДЕЛИ КАК СРЕДСТВО СОПОСТАВЛЕНИЯ ОБРАЗНОСТИ В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ

Проблема художественной образности, применительно к переводу, рассматривалась неоднократно. На протяжении полувека, т.е. начиная с того времени, когда лингвистическая теория перевода обрела самостоятельный статус, ученые занимались лингвотеоретическими вопросами перевода отдельных образных единиц – метафор, фразеологизмов, слов с окказиональным переносным значением и т.д. Очевидно, что изучавшиеся единицы лежат в поле зрения разных лингвистических дисциплин (стилистика, фразеология, семантика и др.).

В традиционной лингвистике пока не намечилось *комплексного* подхода ко всем подобным явлениям, если не считать разработанной И. Р. Гальпериным теории текстовых категорий, в рамках которой отдельные проявления образности в тексте, связанные ассоциативно или же по смыслу, ученый объединил в текстовые категории *ассоциативной* и *образной когезии* [1. С.80]. В качестве примера автор приводит короткий рассказ И. Бунина “Un petit accident”, где в описание автомобильной аварии на парижской улице, непонятно откуда, «вплетается» ощущение бала, торжественного вечера. Ученый приходит к выводу, что эта ассоциация рождается благодаря вплетенной в текст цепочке образов – фонари-канделябры, с иголочки одетый водитель и т. п. [1. С.36].

Мы считаем, что как раз такие ассоциативно-образные цепочки, а не единичные образные фигуры, и являют собой одну из важнейших переводческих проблем.

Интересный пример потери образной нити в переводе, приведшей, ни много ни мало, к потере значимого смысла, содержится в работе Н.В. Галеевой «Параметры художественного текста и перевод» [2. С.50]:

<i>В горнице над кроватью протянута веревочка. На веревочку нанизаны белые и черные порошки, без ниток, катушки. Висят для красоты. На них ночлежничают мухи, от них же, к потолку – пряжа паутины. Григорий лежит на голой</i>	<i>Over the bed in the Astakhov's bedroom ran a string threaded with decorative empty white and black cotton reels. The flies spent their nights on the reels, and spider's webs stretched from</i>
--	--

прохладной Аксиныиной руке и смотрит в потолок на цепку катушек. Аксинья другой рукой – огрубелыми от работы пальцами – перебирает на запрокинутой голове Григория жесткие, как конский волос, завитки. Аксиныиные пальцы пахнут парным коровьим молоком; когда поворачивает Григорий голову, носом втыкаясь Аксинье в подмышку, – хмелем невыбродившим бьет в ноздри острый сладковатый бабий пот.

Михаил Шолохов, «Тихий дон».

them to the ceiling. Grigori was lying on Aksinjya's bare cold arm and gazing up at the chain of reels. Aksinjya's other hand was playing with the thick strands of hair on his head. Her fingers smelt of warm milk; when Grigori turned his head, pressing his nose into Aksinjya's armpit, the pungent, sweetish scent of woman's sweat flooded his nostrils.

(Translated by S. Garry)

Вердикт исследовательницы однозначен: перевод не удался. *Empty white and black cotton reels*, вынесенные в начало описательного отрывка, вызывают ощущение его несвязности и противоестественности повествования, чего у русского читателя не возникает. По мнению Н. В. Галеевой, у Шолохова текст сознательно построен так, чтобы «поверх» семантики слов проявился гиперсмысл, выводимый, конечно же, из всего текста «Тихого Дона»: Григорий и Аксинья ждут прихода Аксиныина мужа, и описанный момент для них – это момент тревожного ожидания. Н. В. Галеева отмечает, что этот гиперсмысл доходит до реципиента в виде картины, «где рядоположены «веревочка», «катушки», «мухи», «паутина», «Григорий и Аксинья». При этом, естественно, реализуются метафоры «Григорий и Аксинья, как мухи, попавшие в паутину», «веревочка уже приготовлена». Повтор-подхват уменьшительно-ласкательного «веревочка» особенно зловещ в данной ситуации... [2. С.51]» «Зловещая атмосфера», «ловушка», «западня» – так, по словам исследовательницы, можно описать тот невербальный смысл, который должен остаться в голове читателя по прочтении данного отрывка.

В отличие от литературоведения, лингвистика, аппарат которой использует и лингвистическая теория перевода, изначально ориентирована на языковой, вербальный пласт. В одном лишь приведенном выше примере мы находим целых три пласта:

- **вербальный** (нити, катушки, мухи, паутина...);
- **визуальный (иконический)** (тот самый «видеоряд», который, по замыслу автора, должен предстать перед глазами читателя; говоря

языком кинематографа, имеет место плавный переход-«микшер» между незамысловатым украшением под потолком деревенской избы и паутиной);

– **понятийный** (смысл «*тревожное ожидание*», «*западня*», который актуализируется в сознании реципиента).

Все три пласта, как мы уже убедились выше, состоят в тесной связи друг с другом; наличие *элементов, связей и уровней* однозначно указывает нам на наличие *структуры* – структуры смешанной, мыслительно-языковой, потому труднодоступной для традиционной лингвистики. Разрешить проблему может, на наш взгляд, когнитивный подход.

Когнитивная лингвистика (от лат. *cogito* «мыслю») рассматривает язык в комплексе с такими процессами, как восприятие, мышление и память. Структурность – важный принцип, который данный подход унаследовал от американского структурализма: точно так же, как для Ю. Найды и Дж. Кэтфорда [3. С.29], для когнитивистов характерно дробление смыслового пространства текста на определенные логические составляющие. Компоненты и отношения между ними можно изобразить в виде схемы.

Такая схема иллюстрировала бы структуру отношений вербального, визуального и понятийного уровней художественного текста. Для каждого текста структура была бы уникальной, а главное – сопоставление структур оригинала и перевода позволило бы судить, насколько перевод удачен.

Эту гипотетическую структуру, в основе которой – представления, образы, связанные с вербальным уровнем при помощи ассоциаций, мы назовем **ассоциативно-образной структурой (АОС)**. Не исключено, что лингвистическое и литературоведческое понятие *образности*, столь трудно определяемое (и, может быть, именно поэтому, с точки зрения некоторых ученых, непродуктивное [2. С.17]), можно наглядно представить как совокупность всех АОС текста.

Когнитивная наука за 40 лет своего существования¹ накопила немалый опыт рассмотрения подобных многомерных явлений. Возможно ли выбрать из всех предложенных моделей одну, которая как нельзя лучше бы иллюстрировала механизм художественной

¹ В. З. Демьянков, один из видных представителей коммуникативно-когнитивного подхода в СССР, говорит о временном отрезке с 1956 по 1972 год как о периоде становления когнитивного подхода вообще и когнитивной лингвистики в частности [4].

образности? Рассмотрим несколько работ, в каждой из которых предложены разные подходы к проблеме.

В том, что касается перевода, моделирование начинается именно с коммуникативной сферы: схема «Автор □ Переводчик □ Реципиент» – одна из первых, предложенных в рамках переводоведения. Антону Поповичу, чтобы перенести эту линейную модель на художественный текст, пришлось «развертывать» ее еще и по вертикали [5. С.4354]:

EMBED Word.Picture.8

По А. Поповичу, процесс интерпретации художественного текста лежит в двумерном пространстве, обозначенном осями: *оперативно-прагматической* (горизонтальной), вдоль которой выстраивается знакомая нам коммуникативная цепь; *иконической* (вертикальной), иллюстрирующей связь с реальностью и литературной традицией.

Для построения схемы художественной образности текста Е. В. Скугаревская [6] в качестве основы выбирает ту же систему координат: вдоль оперативно-прагматической оси исследовательница предлагает разместить множество *микрообразных элементов*, так называемую элементную базу оригинала, представленную «лингвистическими единицами (семантический подуровень)». Порядок их следования на схеме определяется «общей структурой произведения на синсемантическом или формообразующем уровне» [6. С.301]. Ось иконичности у Е.В.Скугаревской отражает принадлежность микрообразных элементов к разным категориям, в соответствии с ассоциациями, которые они порождают, – например зрительные, слуховые, тактильные образы и т.д. Такую графическую модель исследовательница предлагает строить в три этапа: сперва целостный образ текста (оригинала и переводов) дробится на микрообразные элементы, затем «строятся графические модели динамики взаимодействия разных категориальных групп» [6. С.303]. Третий этап – наложение получившихся структурных схем образности оригинала и перевода.

Рассмотрение структуры в таком ракурсе сводится к анализу отношений двух видов: а) между микрообразными элементами в тексте; б) между текстом и категориями образов различного свойства (зрительных, слуховых и т.д.). Первая группа отношений непосредственно участвует в образовании надлинейного смысла; что же до второй, – не совсем ясно, насколько «физические свойства»

образов являются при передаче такого смысла релевантными. Из переводческой практики мы знаем, что порой передать образ буквально – значит нарушить его смыслопорождающий механизм.

В своей книге «Кротовые норы» Джон Фаулз рассуждает о том, почему выбрал такое необычное название: оно бы напоминало о саде, за которым он любит ухаживать, и о том, что сам он, как крот, обожает зарыться в книгу, и о теории относительности (прорехи в пространстве-времени, физическом и творческом); помимо всего прочего, название должно вызывать улыбку. Русскому читателю доводы Фаулза кажутся ясными и осмысленными: действительно, словосочетание «Кротовые норы» очень хорошо обыграно; остается только добавить, что в английском варианте оно звучит как «Wormholes»! Образ крота все же отличается от образа червя, и если буквально следовать положениям Е. В. Скугаревской, то АОС перевода и оригинала графически придется отображать по-разному там, где структура образов в целом сохранена.

Приведем еще один пример. Герой телевизионного сюжета National Geographic вспоминает: *There was very, very little activity and my parents never did anything. My father used to refer his work as a **grind** and I used to, as a little boy, imagine everyday he went off to this unknown place and got **ground down** a little bit shorter, you know.* В русском переводе элемент *grind*, имеющий значение «однообразная работа» и сохраняющий при этом образ терки или мельничного жернова, заменяется другим, также образным: Вокруг ничего не происходило, да и родители никак не пытались это изменить. Отец про свою работу говорил: «**тягомотина**». Маленьким я много раз представлял себе, как папа каждый день куда-то ходит, и там его **тянут** и **тянут**... (Пер. автора – С.А.). И здесь замена образа не разрушает структуру, а, напротив, оказывается единственным способом ее сохранить.

Работы Дж. Лакоффа, М. Джонсона [7] и М. Тернера [8] в числе первых затронули проблему образности в собственно когнитивном аспекте. Метафора, прежде определяемая лишь как фигура речи, теперь рассматривалась как особый механизм мыследеятельности. В языке, по мнению ученых, имеет место набор базовых метафор, каждую из которых можно представить как логическую пару, например:

ПСИХИКА есть ХРУПКИЙ ПРЕДМЕТ
(THE MIND IS A BRITTLE OBJECT)

По этой схеме [7. С.28] строится поистине бесконечное число метафор: her ego is very *fragile*, you have to *handle him with care* since his wife's death, he *broke* under cross-examination, she is *easily crushed*, the experience *shattered* him, I'm *going to pieces*, his mind *snapped* и т.д. Все метафоры ученые делят на две больших группы – конвенциональные и образные (image-schemas), понимая под последними все авторские метафоры, которые активизируют слоты конвенциональных.

Другой американский исследователь, Жиль Фоконье [8. С.10], понимает метафоры как один из видов «когнитивных структур... соотносящихся с различными областями реального и вымышленного мира». Главное отличие от концепции Лакоффа–Джонсона в том, что эти структуры спонтанны, не присущи языку в целом, а рождаются с каждым новым текстом в результате синтеза ментальных концептов («пространств»). Графически этот процесс изображен на рис. 3. В вербальном плане метафоры *death the grim reaper* заданы только концепты *reaper* и *death*; к ним «подключается» имеющийся в сознании реципиента концепт *killer*, а также понятие о причинности (*causal tautology*), и в результате образуется «интегрированное пространство» (*blend*) «*Death the Grim Reaper*».

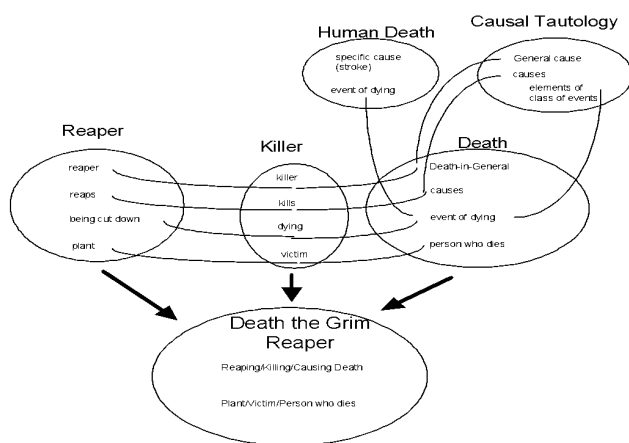


Рис.3: «интегрированное пространство» Ж. Фоконье и М. Тернера

На схеме Фоконье и Тернера [9] структура метафоры отображена в виде нескольких связанных друг с другом понятийных полей («ментальных пространств»). Слова и ментальные концепты выглядят на ней как равноправные единицы; не будем забывать, что нас интересует прежде всего многоплановость структуры. Очевидно, что теории Лакоффа, Фоконье и Тернера более применимы к единичным метафорам, чем к образности целого текста.

С традиционных позиций, процесс анализа такой образности, да еще применительно к переводу, оказывается весьма сложным. И. Н. Чоговадзе предлагает осуществлять его в несколько этапов: а) постижение текста ИЯ (лингвистический и литературоведческий анализ), б) интерпретация текста ИЯ (интерпретационный анализ), в) постижение текста ПЯ, г) интерпретация текста ПЯ, д) сравнительный анализ интерпретаций на уровне художественных образов и макрообраза текстов [10. С.11]. Из работы следует, что этап постижения текста основан на вычленении из текста образных элементов разных уровней – *первичные образы, представления, художественные образы и макрообраз* текста. Смущает в этой связи то, что образным единицам, относящимся друг к другу иерархически, автор ищет четкие соответствия и на вербальном уровне: *слова, предложения, композиционные элементы, текст*. Мы, однако, считаем, что, поскольку образность не имеет четких языковых границ, вряд ли можно говорить о точных вербальных соответствиях.

В когнитивной лингвистике принято различать целостный *образ* текста и *образ* как языковой компонент. По Дж. Миллеру, целостный визуальный образ («образ-в-памяти», *memory image*) мы создаем в процессе понимания с целью лучше запомнить содержание прочитанного [11. С.238]. Такое понимание заставляет Дж. Миллера не просто разграничить образ и метафору, но и в некотором роде противопоставить их друг другу: в пространстве *концепта*, который формируется в том числе при помощи образа, метафора сперва производит впечатление «инородного тела»: читатель понимает, что, например, словосочетание «вырывать недостатки с корнем» не может быть понято буквально, если только перед ним не фантастическая сказка, где недостатки росли бы в огороде, как чертополох. Это своеобразный сигнал, который в текстологии сопряжен с понятием о сильных позициях в тексте [12. С.83], а в более поздних лингвистических работах, учитывающих когнитивный подход, назван *надлинейным выдвигением* [13. С.99].

Для описания метафор Дж. Миллер выбирает модель, напоминающую алгебраическую функцию:

$SIM(x \text{ (недостатки)}, ВЫРЫВАТЬ(y))$,

где *SIM* – сравнение, скрытое уподобление. После реконструкции читателем, метафора обретает вид

$SIM(ИЗБАВЛЯТЬСЯ \text{ ОТ (недостатки)}, ВЫРЫВАТЬ(\text{сорняки}))$,

– реципиент как бы подставляет в функцию значения переменных.

Мы все же считаем, что подобная модель не отражает иерархическую многоплановость метафорического образа. Смысловые единицы «вырывать» и «избавляться», «недостатки» и «сорняки» выглядят как равноправные, хотя первые выражены эксплицитно, а вторые имплицитно. Анализ по данной схеме более сложных метафор представляется тем более затруднительным.

По-иному проблема решается в работе Д.В. Псурцевым [13]. Хотя в его диссертации не приводится наглядной схемы образности, автор не исключает возможности ее построения и определяет порядок анализа *образно-ассоциативной связности* (ОАС) художественного текста [13. С.97]. В качестве одного из примеров исследователем выбран отрывок из романа английской писательницы А. Байетт «Possession» (в русском переводе «Обладать»). Используя образные средства, А. Байетт создает сходство между описанием местности, в которой оказались герои, и отрывком из одной известной им викторианской поэмы:

<i>Inside the <u>cavern</u>, and on the sides of the boulders in its mouth, what appeared to be <u>flames</u> of white <u>light</u> appeared to be <u>striving and moving upwards</u>.</i>	On the grey walls and roof of the dank <u>cave</u> A <u>show</u> of <u>leaping flames</u> , of creeping spires Of tongues of <u>light</u> that licked the granite ledge...
--	--

Это сходство сохранено в переводе:

...под стеной-сводом «пещеры», да и вообще вокруг, <u>занимались</u> и <u>взмetyвались</u> <u>кверху</u> удивительные языки – языки белого <u>огня</u> !	Вода и <u>свет</u> совместно сотворили На серых стенах и на сводах влажных <u>Пещеры</u> сей – <u>вид</u> странного <u>огня</u> – <u>Ползущих</u> <u>светлых</u> <u>языков</u> , лизавших Гранитный каждый выступ...
--	--

Исследователь предлагает следующий алгоритм анализа образности. Сначала устанавливается линейная ОАС на «структурно-семантическом» уровне – имеется в виду семантическое сходство отдельных единиц, разбросанных по тексту. Далее рассматриваются те единицы текста, которые выделяются из общего его пространства «в первом приближении»

(«промежуточно-надлинейное выдвижение»). Таким образом устанавливается т. н. промежуточная надлинейная ОАС. Следующий уровень – «уровень собственно формирования смысла во всей его объемности, когда линейное и промежуточно-надлинейное прочтение текста в общем завершено, и происходит осознание промежуточно-надлинейных связей во всей их системности, взаимосвязи, с точки зрения текста как цельности...[...] здесь можно говорить о надлинейных образно-ассоциативных связях на уровне построения смысла текста, совокупной надлинейной ОАС на уровне смысла текста». [13. С.103]. Такой подход следует назвать не только текстоцентрическим, но и «перцептивным», поскольку анализ ассоциативно-образной структуры проводится в той же последовательности, в которой она воспринимается читателем.

Тот факт, что составляющие АОС элементы различаются качественно, заставляет предположить наличие качественно различных связей и отношений между ними. О. Л. Островский, исследуя в своей диссертации явление когнитивной референции в тексте, выделяет в частности такой тип текстовых отношений, как ситуативно-ассоциативные. Автор приходит к выводу, что даже в основе ассоциативных отношений лежит формально-логическая связь, «под которой мы подразумеваем пять основных типов формально-логических отношений: равнозначность, соподчинение, контрадикторность, подчинение и перекрещивание» [14. С.8].

Наша задача – построить научную модель образности, синтезирующую все изложенные выше концепции. Связи и отношения между элементами трех планов образного текста мы будем отображать при помощи соединительных линий, которые назовем коннекторами.

Разная ориентированность связей и отношений вынуждает нас ввести следующую типологию коннекторов:

линейные коннекторы, т.е. «элемент x текста a – элемент y текста a ». Иллюстрируют горизонтальные связи и отношения, которые могут иметь место на всех трех уровнях текста. В зависимости от уровня линейные коннекторы можно разделить на:

А) **внутритекстовые межвербальные** коннекторы, которыми соединены вербальные элементы текста (первый уровень);

Б) **межиконические** коннекторы, наблюдаемые между «картинками»-представлениями (второй уровень).

Линейные коннекторы располагаются вдоль той же оси, вдоль которой простирается текст. По вертикали располагаются коннекторы, иллюстрирующие связи между уровнями текста.

Межуровневые коннекторы. Строятся по схеме «элемент уровня n – элемент уровня m ». Как и в случае с линейными связями, здесь прослеживается деление на две подкатегории:

А) **вербально-иконические** коннекторы – соединяют элементы на двух первых уровнях, т.е. вербальный элемент текста с «картинкой»;

Б) **концептуально-иконические** коннекторы – соединяют элементы на понятийном уровне с элементами на уровне картинок-представлений, т.е. идею, воплощенную «картинкой» и саму «картинку».

Интертекстуальные коннекторы строятся по схеме «элемент текста a – элемент текста b ». Интертекстуальные ассоциативно-образные связи и отношения могут иметь место при наличии в тексте аллюзий, яркой библейской или античной символики и т.д. Однако моделирование интертекстуальных связей и отношений в едином масштабе с остальными с практической точки зрения трудновыполнимо, поэтому мы обойдемся без коннекторов данного типа.

Линейные коннекторы, как мы уже сказали, параллельны оси ОХ, вдоль которой простирается текст. Ось ОХ – это вектор, обладающий а) направленностью (от начала текста к концу) и б) длиной; под последней можно понимать, скажем, количество в тексте элементов того или иного уровня.

Вдоль оси ОУ выстраиваются межуровневые отношения; еще раз заметим, что ось ОУ не обладает свойственной векторам направленностью и не может пониматься как шкала. На этой оси мы лишь приблизительно отмечаем границу между *качественно* различными уровнями: вербальным, визуальным и понятийным.

С учетом только ассоциативно-образных отношений, такая схема АОС для уже приводившегося отрывка из «Тихого Дона» могла бы выглядеть так:



База, составленная из вербальных единиц, отображена в порядке следования их в тексте. Элементы объединены

ассоциативно-образным коннектором, и ассоциация составляет самостоятельный элемент более высокого уровня. Данный вариант схемы – черновой, он построен без учета механизма порождения ассоциаций: по нашему мнению, читатель не ассоциирует непосредственно *веревочку* с *катушками* и *паутиной* (что довольно трудно себе представить). Этот процесс скорее можно изобразить как выделение нескольких групп, в составе которых – вербальные единицы, актуализирующиеся в результате надлинейного выдвижения [11. С.99]. Эти единицы не всегда соотносятся через ассоциативный компонент. Так, *мухи* и *паутина* связаны не только через ассоциацию, но и через общее семантическое поле.

Вывод: понятие АОС подразумевает целый комплекс качественно различных связей и отношений, поэтому ассоциативно-образные коннекторы на схеме будут не единственными. В категории внутритекстовых межвербальных коннекторов выделяются следующие подтипы:

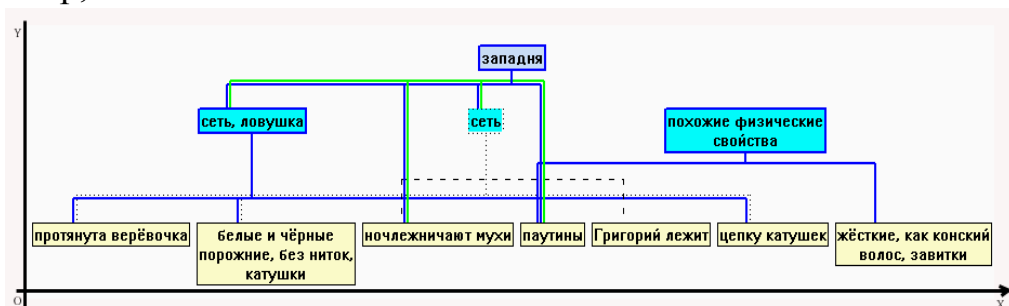
ассоциативно-образные коннекторы;

структурно-семантические коннекторы (смысловое сходство – синонимия, а также полное совпадение лексической единицы);

коннекторы формального сходства (схожесть звучания – омонимия, а также специфические литературные приемы, такие как аллитерация, ассонанс, звукопись, акростих и др.);

тезаурусные коннекторы (принадлежность к одному семантическому полю).

Такая типология позволяет рассматривать АОС более детально, например, так:



Элемент *жесткие, как конский волос, завитки*, может быть проассоциирован с *паутиной* (реализуется представление чем-то *легком, но прочном*). Получается, что этот элемент не участвует в общем ассоциативном ряду, но через *паутину* подключается к АОС. Точно также вербальные единицы *мухи*, *Григорий* и *Аксинья*, не ассоциируясь между собой, присоединяются через неточный структурно-семантический повтор *ночлежничают – лежит*.

Элементы второго уровня АОС – представления – также вступают в отношения друг с другом, которые носят специфический характер. Эти отношения, по нашему мнению, могут регулироваться только законами формальной логики. Отсюда можно вывести еще два типа коннекторов:

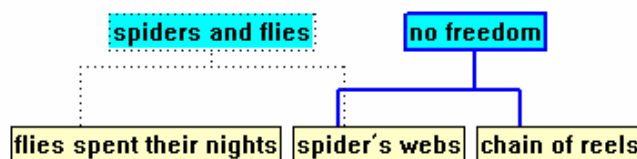
1. коннекторы аналогии (элементы отождествляются);
2. коннекторы контрадикторности (элементы противопоставлены).

Качественная типология вербально-иконических коннекторов, объединяющих элементы первого и второго уровней, будет совмещенной:

- коннекторы аналогии;
- коннекторы контрадикторности;
- ассоциативно-образные коннекторы;
- коннекторы формального сходства;
- тезаурусные коннекторы.

Третий уровень структуры – понятийный; предполагается, что взаимоотношения понятий, принадлежащих, говоря фигурально, к сфере «чистого мышления», не имеют прямого отношения к семантике текста. Все же эти элементы должны быть отражены: в них заключен гиперсмысл текста, реализуемый при помощи АОС. В нашем случае это – «ловушка», «западня», «безвыходное положение».

То, что эти смыслы не актуализируются при прочтении английского текста, также можно проиллюстрировать наглядно.



По сути, здесь можно вычленить только два элемента второго уровня: первый вытекает из тезаурусной связи между мухами и пауками; второй, хотя и основан на соотнесении паутины и цепки катушек, резко уводит нас в сторону, актуализируя вместо «западни» нечто другое, что-то вроде «ограничения свободы». Таким образом, сопоставив модели оригинала и перевода, мы сразу найдем несоответствие на невербальном уровне.

Какими средствами должен пользоваться переводчик художественного текста для достижения такого соответствия?

Интересные результаты дает сопоставление приведенного выше перевода С. Гэрри с другим переводом того же отрывка, выполненным Р. Даглишем:

Over the bed in the main room hung a string of empty black and white *cotton reels*. They were there for decoration. Flies spent the night on them and cobwebs joined them to the ceiling. Grigory was lying *with his head on Aksinya's bare cool arm, looking at the ceiling and the little chain of cotton reels*. *With the rough, work-hardened fingers of her free hand Aksinya was toying with Grigory's curls, which were as stiff as horsehair...*

По этому отрывку можно судить, что автор перевода обратил внимание на те слова и словосочетания, которые мы только что включили в АОС. Осознанно или интуитивно Р. Даглиш «обрабатывает» именно сильные позиции текста, «культивируя» надлинейный смысл различными способами:

- путем введения стилистических фигур, в данном случае – полного повтора (*cotton reels*). Можно предположить, что повтор целого словосочетания там, где законы языка позволяют ограничиться использованием артикля (*the reels*), создает некоторую странность, тем самым посылая читателю сигнал, подобный тому, о котором говорит Дж. Миллер;

- путем повышения степени детализации описания (участки текста, выделенные курсивом). Сохранение в переводе менее характерных для английского языка определительной конструкции с *which*, русской парцелляции «висят для красоты», с одной стороны, отдает буквализмом, с другой – может иметь целью привлечь внимание читателя;

- путем тщательного подбора лексики сообразно надлинейным смыслам. Так, у переводчика намечен еще один образный элемент – глагол *joined*, употребленный в отношении нитей паутины; возможно, он готовит читателя к тому, что паутина имеет отношение к ситуации, в которой оказались влюбленные (т.е. “two people joined together”), вызывая должную ассоциацию. На актуализацию смысла «безысходность», «бессилие в руках судьбы» работает изящное употребление глагола *to toy* вместо глагола *to play*. В переводоведении подобный прием носит название модуляции, или смыслового развития.

У Р. Даглиша АОС отрывка из «Тихого Дона» оказывается даже более разветвленной, чем в оригинале. Очевидно, что ее анализ – удел носителей языка. Конечно, наша схема, при всей ее

наглядности, не является универсальной, поскольку в данной работе при моделировании АОС мы ориентировались на свои индивидуальные ассоциации. И все же предположим, что «субъективность» текстовых ассоциаций можно преодолеть экспериментальным путем: результатом эксперимента-опроса могла бы стать усредненная модель восприятия текстовой образности. Степень «объективности» такой модели зависела бы от того, насколько большое число испытуемых удалось привлечь; учитывая уровень развития современных средств обработки данных, главным образом ЭВМ, – эта трудность вполне разрешима².

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сущность любой модели заключается в абстрагировании от части свойств объекта; очевидно, что когнитивная модель ассоциативно-образной структуры литературного текста способна отразить лишь некоторые, пусть и важные, аспекты такой структуры. Возможно, картина могла бы быть дополнена и объективирована в ходе литературоведческого анализа, подкрепленного обстоятельным лингвистическим и интерпретационным анализом. Но и у когнитивной репрезентации АОС, на наш взгляд, есть свои преимущества. Что особенно важно, когнитивную модель, отражающую восприятие текста читателем, может использовать и переводчик. В наибольшей степени это касается, вероятно, тех случаев, когда структура образов и ассоциаций в тексте оригинала слишком разветвлена, и память переводчика не в состоянии охватить ее целиком. Графически представленная АОС, таким образом, становится наглядным *знаком* для невербального образного смысла текста – знаком материальным, который можно успешно использовать при сопоставлении оригиналов и переводов.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: Наука, 1981. – 140 с.
2. Галеева Н. Л. Параметры художественного текста и перевод. – Тверь, 1999. – 155 с.

² В частности, опыт по формализации ассоциативной структуры (пусть не текста, а языка в целом) поставлен Ю.Н. Карауловым и описан в работе «Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть». – М.: ИРЯ РАН, 1999.

3. Джваршейвили Р.Г. Психологическая проблема художественного перевода. – Тбилиси: АН ГССР. Ин-т психологии им. Д.Н. Узнадзе, 1984. – 66 с.
4. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания – М., 1994. – №4. – с.17–33.
5. Попович А. Проблемы художественного перевода. – Благовещенск: БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 180 с.
6. Скугаревская Е.В. Графическое моделирование образных систем оригинала и перевода // Университетское переводоведение, вып. 2: материалы II Международной научной конференции по переводоведению «Федоровские чтения» 23–25 октября 2000 года. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2001. – С. 301 – 304.
7. Lakoff, George, Johnson, Mark. Metaphors we live by. – Chicago-London: The university of Chicago Press, 1980. – 242 p.
8. Fauconnier G. Mappings in thought and language. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1994. – 201 p.
9. Использованы материалы Интернет-сайта *markturner.org/icla.rtf*.
10. Чоговадзе И.Н. Лингвостилистические основания оценки качества поэтического перевода с позиции образной структуры текста (на материале сонетов Шекспира и их русских переводов): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 289 с.
11. Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры// Теория метафоры. – М: Прогресс, 1990. – С. 236–283.
12. Лукин В. А. Художественный текст, М.: «Ось», 1999 – 192 с.
13. Псурцев Д. В. Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на материале англоязычной художественной литературы). Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 187 с.
14. Островский О.Л. Когнитивная кореференция и ее структурно-организующая роль в тексте (на материале французских газетно-информационных статей). Автореф. дисс... канд. филол. наук. – М. 2002. – 20 с.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. Байетт. «Обладать». Пер. с англ. В. К. Ланчикова и Д. В. Псурцева. – М.: Изд-во «Торнтон и Сагден», 2002. – 656 с.

Sholokhov M. Quiet Flows the Don: a novel in two volumes: Transl. by Robert Daglish. – Moscow, Raduga Publishers, 1988.