

**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

(Н И У « Б е л Г У »)

**ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ**

**КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

**ЛЕКСИКО-СЕМАНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
МИСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ
ЯЗЫКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.А. ПО)**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки 45.03.01 Филология

очной формы обучения, группы 04001503

Сергеевой Анастасии Евгеньвны

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Белозёрова М.С.

БЕЛГОРОД 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. ГЛАВА I ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МИСТИЧЕСКОГО В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	8
1.1 Текст как способ экспликации прозаической картины мира.....	8
1.2 Вербализация категории мистического в англоязычной художественной прозе.....	11
1.3 Способы передачи мистического в англоязычных текстах.....	13
Выводы по главе I.....	17
2. ГЛАВА II ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ МИСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗАХ Э.А.ПО.....	19
2.1 Специфика авторского мировосприятия Э.А.По.....	19
2.1.1 Жанрово-стилистические особенности мистических произведений Э.А.По.....	19
2.1.2 Семантика мистического пространства в произведениях Э.А.По.....	21
2.2 Передача языковых средств, выражающих мистицизм в произведениях Э.А. По.....	23
2.2.1 Вариативность передачи концепта СТРАХ при переводе с английского на русский язык.....	23
2.2.2 Реализация концептов ТАЙНА в переводе.....	32
2.2.3 Воссоздание концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ..	37
2.3 Лексико-семантическое поле мистического в произведениях Э.А.По.....	44
Выводы по главе II	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	57

Приложение А.....	63
Приложение Б.....	64
Приложение В.....	64
Приложение Г.....	65

ВВЕДЕНИЕ

Исследование проблемы рецепции и адаптации готической традиции в литературном переводе является перспективной для российского литературоведения и переводоведения учитывая популярность самого жанра и его постмодернистскую модификацию современными авторами. В этом аспекте наше исследование, посвящённое способам передачи мистического пространства в готической парадигме на сегодняшний день является актуальным вопросом. Объем накопленного на сегодня фактического материала по данной теме требует обобщения и системно-целостного анализа многогранных связей американского писателя с российской литературной полисистемой. Их изучение углубляет понимание художественного стиля Эдгара По, способствует преодолению проблем, связанных с воспроизведением его художественного наследия на русском языке.

Объектом исследования выступает мистическое пространство анализируемых англоязычных произведений, требующее адекватного перевода на русский язык.

Предметом исследования является стилистические особенности перевода мистического пространства произведений Эдгара По на русский язык.

Материалом исследования послужили особенности перевода семантики мистического пространства были английские готические рассказы Эдгара Аллана По в российских переводах Р.М. Гальпериной, В.В. Роговой, В.А. Неделиной, а также К.Д. Бальмонта.

Цель исследования заключается в выявлении языковых средств выражения мистического и моделировании функционально-семантического поля данной категории в языке английской готической прозы.

Достижение поставленной цели предусматривает решение таких задач:

1. Уточнить определение мистического в терминологической системе современной лингвистики, реконструировав культурологическую и философскую составляющую понятия мистика и смежных с ней понятий.

2. Установить категориальный статус мистического и раскрыть главную характеристику жанрообразующих элементов в текстах английской готической прозы.

3. Определить ключевые концепты категории мистическое и выявить языковые средства их воспроизведения на языке перевода (на материале мистических текстов Эдгара Аллана По).

4. Выделить пути воссоздания концептов СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в прозаических произведениях Эдгара По.

5. Разработать и проанализировать полевую структуру концептов СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ.

6. Определить и описать оптимальные приемы, средства и контекстуальные возможности для преодоления трудностей при переводе с английского на русский язык.

Методика исследования имеет комплексный характер, который заключается в использовании различных методов и приемов, что обусловлено целью и конкретными задачами данного исследования. Общенаучные методы анализа и синтеза были использованы для обработки имеющихся знаний по творческой проблематике в переводоведении и смежных отраслях. Индуктивный метод позволял делать необходимые обобщения и выводы на основе имеющегося эмпирического материала. Классификационный и типологический анализ использовались для упорядочения и целостного представления проработанного материала в виде классификаций. Сопоставительно-переводческий анализ как ведущий метод был задействован в течение всего исследования для сопоставления между собой текстов оригиналов и текстов их переводов на уровне семантических ступеней языковой иерархии.

Научная новизна полученных результатов состоит в систематизации описания особенностей семантики мистического пространства, определение языковых средств ее выражения, исследовании приемов и способов

воспроизведения семантики концепта мистическое с английского языка на русский.

Теоретическое значение исследования заключается в том, что его результаты представляют вклад в развитие теоретических аспектов переводоведения, в частности, анализ семантических особенностей перевода с английского языка на русский открывает перспективу дальнейшего исследования проблем перевода концепта мистическое готических произведений.

Практическое значение работы заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы при разработке теоретических и практических курсов по общему языкознанию, зарубежной литературы, переводоведения. Основные положения бакалаврской работы могут быть применены в написании научных работ по проблеме интерпретации художественного текста.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и 4 приложений.. Список использованных источников насчитывает 60 позиций, из них 50 научных работ, 2 – фактические источники исследования, 8 – справочная литература.

Глава I. Теоретические основы исследования мистического в англоязычном произведении

1.1. Текст как способ экспликации прозаической картины мира

Понятие текста относится к наиболее широко трактуемым понятиям современной гуманитарной науки. Как отмечает Ж. Деррида, ничего не существует вне рамок текста, поскольку текст является объединяющим компонентом любого акта коммуникации. При этом понятие «текст» выходит за узкие феноменологические границы и приобретает экзистенциальные измерения, превращаясь в понятие «текст жизни», которое непосредственно связано с понятием «существование» [8].

К такому многогранному и разноплановому явлению, как текст, в науке сложились два доминирующих подхода: системный (статический) и коммуникативный (динамический). При системном подходе на первый план выходят правила грамматики, а текст рассматривается как последовательность некоторых (или многих) предложений, построенных соответственно с нормой языка. В таком понимании текст абстрагируется от конкретных условий коммуникации и определяется как неразграниченная единица во времени. При коммуникативном подходе текст рассматривается как языковой феномен, который превращается в принципиально новое целое в результате объединения отдельных частей языковой структуры; это определенная система коммуникативных элементов (связная и полная последовательность знаков или образов), функционально объединенных в единую замкнутую иерархичную семантико-смысловую структуру общей концепцией или задумкой [6, с.138].

Теория прозаического текста находится в пределах трёх основных аспектов изучения знака и знаковой системы- семантики, синтактики и

прагматики, что в целом и предопределяет антропоцентрическое направление исследования прозаической картины мира. Текст интегрирует и максимально концентрирует системную структурность языка, интенционно обусловленные признаки автора, его концептуальную сферу, которая воплощается в гносеолого-онтологической сущности текста, стратегиях автора по отношению к адресату [41, с. 115]. Дискуссионным является само понимание прозаического текста в научной литературе : определения варьируются в зависимости от понимания исследователями связей текста как структурного языкового произведения и как коммуникативно-познавательной ситуации прозаической картины мира. И.Р. Гальперин под прозаическим текстом понимает «произведение речевого процесса» [6, с.138].

Л.М.Лосева считает , что прозаический текст – это сообщение в письменной форме, которое характеризуется смысловой завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому» [17]. О.И. Москальская относит прозаический текст к основной единице говорения, которая выражает завершенное высказывание [22, с. 9]. По мнению Н.Д.Зарубиной «текст - это письменное по форме речевое произведение, которое принадлежит одному участнику коммуникации , завершенное и правильно оформленное» [12, с. 11]. Собственный подход к определению текста предлагает когнитология: репрезентативная структура текста моделируется в виде определенных сценариев , их совокупности как концептуальной базы текста, ментальных моделей, макроструктур. На первый план тут выходит проблема понимания текста как явления мироорганизующего. Решая это, известный европейский ученый Т.А. Ван Дейк исходил из тезиса о том, что мы понимаем прозаический текст только тогда, когда понимаем саму ситуацию, про которую идёт речь. Поэтому « прозаическая картина мира « (личностные знания носителей языка, которые аккумулируют их предыдущий индивидуальный опыт, намерения, чувства и эмоции) необходима нам как основная интерпретация текста. Использование моделей объясняет, почему слушатели прекрасно

понимают имплицитные и неясные фрагменты текстов – в этом случае они активизируют соответственные фрагменты ситуационной модели. Только на основании моделей можно определить истинность или ложность тех или иных фрагментов текста, установить кореферентность (референциональное тождество) и выявить связь на локальном и глобальном уровнях [3, с. 9].

Среди аспектов текста, имеющих особо важное значение для формирования прозаической картины мира, является его структура и категориальные признаки. Анализ лингвистических исследований, посвященных структуре текста, показал, что под структурой текста следует понимать составные части текста и их взаимосвязи. К таким частям относятся, во-первых, зачин, основная часть, концовка; во-вторых – группы предложений, объединенных смыслом и содержанием и которым присуща определенная композиционная форма (надфразовое единство, линейно-синтаксические последовательности, текстовые ансамбли или коммуникативные блоки,); в-третьих, это коммуникативно сильные автосемантические предложения [28, с. 34].

Другим аспектом проявления категории прозаического произведения является соотношение эксплицированной и имплицированной информации (в терминологии И. Г. Гальперина «содержательно-фактуальной» и «содержательно-концептуальной» информации) [6, с. 78], и здесь перед лингвистом открывается широкий диапазон возможных действий.

Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих в реальном или вымышленном мире и является эксплицированной по своей природе, а следовательно такой, что мало поддается творческой обработке со стороны переводчика. Воспроизведение такой информации в переводе скорее корректируется действием объективных факторов, таких как нормативные требования языка перевода и наличие/отсутствие в ней соответствующих средств/ресурсов для их воспроизведения. Содержательно-концептуальная информация, напротив,

сообщает читателю о «индивидуально-авторском понимании отношений между явлениями» и из-за своей невыраженности «предоставляет возможность и даже настойчиво требует различных толкований» [5, с. 28]. Это означает, что как объем такой информации в переведенном тексте, так и способ ее представления будут определяться действием субъективного фактора – выбранной переводчиком стратегии, что неизбежно приведет к трансформации категории информативности [24, с. 95]. В нашей работе мы рассмотрим содержательно-фактуальный аспект информации прозаических произведений Эдгара По с ориентацией на категорию мистического.

1.2 Вербализация категории мистического в англоязычной художественной прозе.

Изучение категории мистического неоднократно осуществлялось отечественными и зарубежными лингвистическими студиями; понятие фантастики было предметом анализа в философии и культурологии (А.Ф. Лосев, М. И. Шахнович) [18]; понятия мистики и мистицизма анализировались в пределах культурологии (А. В. Малиенко) [19]; психологии (А. Кемпинский) и эстетики (Е. Берк) [1]. Но современные языковедческие студии не уделяют достаточного внимания исследованию природы мистического во всем многообразии его конкретных семантических проявлений в англоязычной художественной прозе. Обращение к анализу языковых репрезентаций мистического способствует более глубокому пониманию особенностей его вербализации в ракурсе текстовой семантики в целом и переводоведения в частности.

Понятие мистического вслед за А. В. Бондарко мы определяем как понятийную категорию, как семантическое единство смысловых компонентов общего характера, выступают непосредственными выразителями норм

сознания и связывают языковой материал с организационными принципами процесса мышления, получая конкретно-речевую реализацию « [2, с. 130].

Проблемы изучения средств номинации, структуры языковых категорий, исследование взаимодействия разноуровневых языковых средств всегда привлекали внимание лингвистов [2, с. 145]. Одним из приоритетных направлений в функциональной лингвистике является выделение промежуточных семантических категорий как категорий понятийных, содержащиеся в морфологических, лексических, стилистических значениях данного языка и их речевых реализаций [4, с. 5].

Изучение вербализации семантических категорий мистического в готических романах и апелляция к имплицитным смыслам невербальных выступают средством доступа к тайнам мыслительных процессов и эмоциональных переживаний человека, которые в совокупности формируют рефлексию образности прозаических художественных текстов.

Своеобразие вербализации мистического в английской художественной прозе следует из собственно английской национальной традиции-предромантического готического романа. Английская готическая литературная традиция предполагает два противоположных вектора развития жанра – рационалистическую и френетическую готику (Ст. М. Жирмунский), в основу которых положена категория мистического, которая основывается на триединстве **тайна – страх – состояние тревожного ожидания (mystery – fear – suspense)** [11, с. 75].

Таинственное, призрачное, ирреальное, что нельзя объяснить на рациональных началах, является ключевой темой готического романа, тем смысловым стержнем, вокруг которого построена композиция произведения.

Вторым источником мистического, рядом с таинственным, выступает связанный с ним страх. Потребность в этой эмоции возникает как необходимость отказа от «тривиальной» реальности, от логического и повседневного. Представление о возможной опасности и тревоги, вызванной

этим ожиданием, является определяющим аспектом в эстетике ужасного. Раскрытие тайны (mystery) определяется напряженностью развития драматического «готического» сюжета (suspense), где страх (fear) выступает его движущей силой.

Разнообразие средств выражения понятийных категорий в разных языках служит для воссоздания единого содержания известных понятий, которые являются продуктом исторического процесса развития человеческого общества (И.И. Мещанинов). Категория мистического представляет собой опосредованный универсальными законами мышления результат человеческого опыта и представлена в языке английского готического романа системой разноуровневых (лексических, словообразовательных, грамматических) языковых средств, которые воспроизводят ее значение. Понятийная категория «мистическое» относится к глубинному уровню семантики, в то время как ее конкретно-языковая реализация, выбор языковых средств, распределение семантической нагрузки между разноуровневыми языковыми единицами осуществляется на поверхностном уровне. Причем языковая референция направлена не непосредственно на явления реального мира, а на определенные идеальные сущности – мыслительные референты, которые вследствие креативности человеческого разума способны конструировать и структурировать ирреальные предметы и нереальные ситуации. Именно этот процесс обуславливает установление границ взаимного согласования индивидуальных концептуальных схем, которые могут рассматриваться как конструктивные системы ментальных репрезентаций, воспроизведенные разноуровневыми средствами языка [21, с. 8]. Итак, мистическое-это жанровый признак, связанный с мотивом тайны, верой в сверхъестественное, иррационализмом как определенным способом познания действительности, основанный на создании атмосферы нагнетания страха перед неизвестным. Наличие установленного признака следует рассматривать как смысловой инвариант, на основе которого происходит систематизация разноуровневых

языковых средств в текстах готической прозы с целью моделирования целостного функционально-семантического поля понятийной категории «мистическое».

1.2. Способы передачи мистического в англоязычных текстах.

Перевод художественного произведения всегда считался самым сложным видом перевода, ведь он предполагает не только передачу денотативных значений, как, например, в случае со специальными текстами, а и адекватную и полную передачу всех коннотаций и подтекстов, которые имел в виду автор. Художественный перевод произведения требует отражения видения мира глазами писателя, что в свою очередь требует полноценного понимания переводчиком всех скрытых смыслов автора. Таким образом, можно сказать, что понимание и передача содержания художественного произведения – это фактически процесс взаимодействия концептосфер автора и переводчика [44, с. 119].

Именно сложность объекта перевода предполагает постоянное внимание перекладоведческих исследований к проблеме перевода художественных текстов. Особенно остро этот вопрос стал в последние десятилетия, когда начались активные научные поиски в сфере лингвокогнитивистики, исследовательские находки которой бесспорно меняют взгляд на процесс понимания и перевода художественного произведения. Так, основные проблемы перевода художественных текстов рассматривались такими ведущими исследователями, как В.Н. Комиссаров, А.В. Федоров, И.С. Алексеева и др. Они подчеркивали необходимость передачи идейно-образной структуры подлинника, национальную окраску, черты литературного направления, сглаживание исторической дистанции и др. [24, с. 25]. Недостаточно исследованной, однако, все же остается проблема воспроизведения мистического при переводе художественного произведения.

Прежде чем начать работу над переводом художественного текста, переводчик должен исследовать общую идею произведения, изучить, какими концептами она отражена в нарративной структуре текста и определить ряд стратегий для воспроизведения этих концептов при переводе. Концепт как единица сознания вмещает вербально закрепленное психологическое суждение, что предполагает сильное эмоциональное воздействие на читателя. Итак, анализ концепта соответственно дает возможность открыть особенности языковой картины мира, в которой воплощается восприятие человеком явлений реальной действительности и которая является фактически базой общей картины мира. Концепт «мистическое» каждой отдельной нации, языкового сообщества является отличным, хотя несколько похожим в эмоциональном наполнении, что затрудняет проблему его воспроизведения на других языках [47, с. 98].

В общем, авторская художественная картина мира пропускается через сознание переводчика, которому не удастся полностью нивелировать речевые проявления собственной личности, сформированные и развитые в процессе социализации согласно устоявшимся в обществе норм, а это может повлечь вербализации его восприятие концепта мистическое и проявления разного рода неточностей и новых оттенков. Вследствие этого перевод может содержать другую эмоционально-смысловую доминанту, отличную от оригинальной и присущую более личностному восприятию текста переводчиком, чем автором. В соответствии с этим уместно выяснить, какую роль играет концепт мистическое в структуре языковой личности автора и толкователя, и его важность в процессе создания и воспроизведения текстов.

В современной методологии исследования концептов готических произведений традиционно выделяют два этапа: изучение средств реализации концепта в языке на материале дефиниций и словарных статей и исследование особенностей словесного воплощения концепта в речи на материале определенного типа текстов.

Основными методами переводческого анализа концепта *мистическое*, остаются функциональный (контекстуальный) и концептуальный методы. По мнению С. Запольских, контекстуальная методика переводческого анализа облегчает задачу идентификации элементов концепта и способствует адекватному воспроизведению концепта в определенном дискурсе [14, с. 43]. Применение методики концептуального анализа позволяет исследовать текстовые структуры, проникая в глубинную семантику произведения для обнаружения и распознавания семантического мистического пространства художественного произведения, который автор создал в первичном тексте, и адекватного его воспроизведения при переводе средствами другого языка, предоставляет более широкие возможности для анализа природы концепта *мистическое*, его понимание как внутреннеорганической субстанции произведения [27, с. 59].

Релевантными целями нашего исследования усматриваются предложенные М. Лукьянченко принципы концептуального подхода к переводу, критерии выделения и переводческого анализа концепта в художественном тексте, которые характеризуются четкой структурированностью, логическую основу которых полностью соответствует магистральным вопросам и задачей лингвистической составляющей теории и практики перевода. Благодаря разработанным критериям мы можем проанализировать правильность воспроизведения переводчиком концепта *мистическое* во время работы с художественным текстом, а также проследить логику переводчика при выборе переводческих тактик, выбранных для адекватного воспроизведения ключевого замысла автора [49, с. 244].

Основными принципами концептуального подхода к переводу по М. Лукьянченко, являются:

- 1) выявление в исходном тексте концептов и единств, которые ложатся в их основу;

2) учет при переводе авторской концепции подлинника, которая определяет его содержание и стиль; воспроизведение в переводе стилистических особенностей оригинала с привлечением различных трансформаций, вызванных различиями между языковыми и концептуальными картинами мира;

3) максимально точное воспроизведение эмотивного напряжения текста оригинала; учет языковой и концептуальной картин получателя перевода;

4) обязательное сопоставление концептуальной информации, содержащей оригинал, с той, на которую будет переведено произведение, что является важной предпосылкой достижения адекватности [14].

В работе с готическим текстом ключевыми трудностями остаются: адекватное/неадекватное воспроизведение переводчиком прагматического потенциала исходного сообщения; идентификация семантики мистического пространства, определение способов его вербальной реализации. Переводчик должен стараться передать сущность концепции мистическое сохраняя эмоциональное напряжение ткани готического произведения, от которого зависит, будет ли значение ключевых речевых актов сохранено, полностью или частично нивелировано.

Отсюда, важным остается вопрос, который ставит П. Рикер: «Чем руководствуется переводчик?». И сам дает ответ – «желанием перевода». Чистое желание как эстетико-психологическая категория, однако, имеет вполне материальные культурные последствия, ведь переводчики, кроме эстетического удовольствия, «формирование себя» и «самовоспитание», «также заново открывали для себя свой родной язык и ее еще не использованные ресурсы» [25, с. 298]. Итак, перевод мистического пространства не только выступает источником тщательного поиска эквивалентов или приближенных синонимов, а и образует прочную основу для сохранения эмотивного замысла автора [24, с. 74].

Выводы по главе I

Изучив теоретический аспект данного исследования, нами были сделаны определённые выводы:

1. Мистическое в английском прозаическом произведении определено нами как жанровый признак, связанный с мотивом тайны, верой в сверхъестественное, иррационализмом как определенным способом познания действительности, основанной на создании атмосферы нагнетания страха перед неизвестным. Наличие установленных признаков следует рассматривать как смысловой инвариант, на основе которого происходит систематизация разноуровневых языковых средств в текстах готической прозы с целью моделирования целостного функционально-семантического поля понятийной категории «мистическое».

2. Категория мистического в русле семантического аспекта в готике предстает на почве рефлексии размывания границы между реальным и невероятным, между вещами, соответствующими привычной здоровой логике материального мира, и спорными ей. При разнообразии способов решения проблем, возникающих в ситуации такого размывания, сохраняется главное – сомнения в адекватности восприятия действительности и интерпретация её результатов. Такое сомнение обуславливает жанрообразующий регистр, элементы которого объединяются в концептуальные группы.

Глава II Переводческая рецепция мистического простарнсва в рассказах Э.А. По

2.1 Специфика авторского мировосприятия Э.А. По

2.1.1 Жанрово-стилистические особенности мистических произведений Э. По

Говоря о специфике мировосприятия любого писателя, которое находит свое отражение в продуктах его творчества – художественных текстах, мы обращаемся к текстовой концептосфере, составляющими которой являются иерархически упорядоченные в ней концепты. Языковое объяснение концептов осуществляется через ключевые слова и мотивы, которые могут рассматриваться и в рамках отдельного произведения, и в контексте всего творчества писателя. В цикле так называемых готических рассказов Эдгара По [31 с. 187] ярче всего представлены концепты, сформированные на основе собственного тяжелого опыта писателя. Ранняя смерть его родителей, молодой жены и приемной матери наложила значительный отпечаток на творчество Эдгара По, получила в его глазах весьма отвратительный образ и стала едва ли не самым большим его страхом. Стилистика слова «Fear»/»Страх» также является отражением пережитых Эдгаром По потрясений и выражением его личных страхов, которые чаще всего связаны со смертью. Под конец жизни автор страдает от алкоголизма, и сцены попойки присутствуют в большинстве рассказов этого периода. Это позволяет выделить концепт «Drunkenness» / «пьянство» как имеющий для автора большое личное значение. С детства неровный, порывистый и эксцентричный характер Эдгара По, нашел свое отражение в концепте «Cruelty»/»Жестокость», ярко представленного в произведениях «The Black Cat» и «The Pit and the Pendulum».

Рациональность Е.По не альтернативна чуду, а подчинена ему, она трансформируется после непосредственного контакта со сверхъестественным. Его готические новеллы являются органическим сочетанием техник создания фантастического, характерных для готики страха и готики ужаса. С одной стороны, он использует разработанные А. Радклифом приемы нагнетания испуганного ожидания, преднамеренных задержек действия, аккумуляции намеков, с другой, – уже следуя традиции М.Г. Льюиса, – позволяет кошмарному и иррациональному в полной мере проявить себя, стать настолько реальным, чтобы встроиться в рациональность повседневной жизни и сделаться научным или криминалистическим фактом [40, с. 30]. Контакты с духами умерших, с мистическими существами-стражниками, которых колдуны приставили к богатству или информации, контакты с ирреальными злонамеренными существами, которые обитают в археологических находках и предметах домашней обстановки, содержащие мизерные, но довольно впечатляющие детали, становятся достоянием газетных репортажей, полицейских отчетов, судебных протоколов: «On passing the little gate of the watch-tower, she observed letters, engraved on the stone postern, which she paused to examine, and thought he appeared to have been rudely cut with apen-knife, the characters were familiar to her; at length, recognizing the hand-writing of Valan court, she read, with trembling anxiety the following lines» [38, с. 67]. Такая деталь appeared to have been rudely cut with apen-knife не остается незамеченной-письма были открыты в спешке.

Однако подобная мифологическая аутентификация странных явлений, укоренившаяся в квазисредневековом характере исторического фона и общего духа готики, не выходит за рамки констатации. Даже «достоверные» чудеса и сверхъестественные ужасы не растолковываются, механизмы остаются загадочными, и в такой способ неопределенность мира, где существуют сверхъестественные феномены, усиливается.

Итак, можно с уверенностью сказать, что жанрово-стилистические особенности произведений автора выражаются через концепты среди которых выделим «Fear»/»Страх», который очень тщательно описан в произведениях «*King Pest*», «*The Masque of the Red Death*» и «*Morella*» и является одним из ключевых концептов воображаемого мира персонажей произведений писателя. Для создания адекватного перевода, который был бы равноправным заменителем оригинала и полностью воспроизводил бы концептосферу произведения, необходимо понять и выделить авторскую интенцию и основные мотивы, увидеть мир глазами писателя (то есть тот фрагмент картины мира, который он нам демонстрирует через свои произведения). Другими словами, необходимо следовать тенденции сохранения говорящего в произведениях. Это касается всех жанров, где индивидуально-авторское видение мира может влиять на идеи, которые автор излагает, и на образы, которые он создает. Далее мы проанализируем семантику мистического пространства автора и продемонстрируем на примерах, а также прокомментируем средства перевода языковых единиц ключевых концептов «Страх», «Тайна», «Состояние тревожного ожидания» текстового пространства готических рассказов Эдгара

2.1.2. Семантика мистического пространства в произведениях Э.А.

По

Важным для исследования мистического пространства произведений Эдгара По являются вопросы семантики текста, его значение, которое эксплицируется говорящим из последовательности представленных текстовых единиц путем декодирования языковых знаков. Поскольку тезис о том, что любой текст является элементом процесса общения, уже приобрел статус научной аксиомы, то убедительным кажется тот факт, что коммуникативной основой содержания прозаического текста является его функционирование в процессе коммуникации, а гносеологическая сущность текста как продукта

рече-мыслительной деятельности связана с его информативной, а следовательно – смысловой структурой. Семантика языка является тем аспектом, который требует обращения не только к языковой форме, а и к объективному миру, что является составной частью когнитивного содержания мышления. Коммуникативная функция, информативность речи в целом является ее семантической функцией, а коммуникативная функция языковых знаков может рассматриваться как когнитивно-семантическая. Семантика единиц речевой деятельности формируется на основании их функции в процессе коммуникации и дифференцируется в зависимости от их способности охватывать и обобщать отображаемую действительность [28, с. 121].

Стоит заметить, что на уровне лексической номинации языковые единицы не несут непосредственной коммуникативной нагрузки, не имеют коммуникативной завершенности, однако участвуют в процессе коммуникации опосредованно, в составе сложных номинативных единиц. Их семантическое содержание трактуется как «значение». Второй уровень номинации представлен предложением, или высказыванием. Последний термин применяется для обозначения любого предложения и характеризуется большей универсальностью, поскольку ключевой для него является прежде всего структурно-смысловой признак, а не признак наличия «подлежащего-сказуемого» как маркера предложения. Высказывание является целостной структурной единицей, выражающей определенное мнение о действительности, минимальным самостоятельным смыслом, образующим относительно завершенный коммуникативный акт. Семантика высказывания и текста может определяться в коммуникативном плане как информация, а смысл – как структурированная семантика высказывания и текста.

Вербализация категории мистического обусловлена реализацией концепта «Страх». При установлении семантических типов лексических единиц определяющим является процесс расщепления целостного категориального значения на более мелкие значимые компоненты содержания. Основная

функция языковых средств реализации концепта «Страх» – создание атмосферы загадочности, неопределенности, призрачности.

Наиболее употребляемыми именованными лексемами для обозначения «страха» в языке персонажей готического романа Эдгара По являются: *fear*, *affright*, *alarm*, *anxiety*, *apprehension*, *awe*, *care*, *consternation*, *dread*, *dismay*, *fright*, *horror*, *reverence*, *scare*, *suspense*, *terror*, *worry* [37]. Абсолютной доминантой выступает лексема *fear*, вокруг которой на основании общего инвариантного значения объединяются разноуровневые языковые средства, образуя три семантические сферы: СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ.

Реализация понятийной категории мистическое с помощью грамматических средств обусловлена специфическим строением предложений, а также доминирующей ролью средств стилистического синтаксиса (вставная фраза, инверсия, риторический вопрос) и синтаксиса текста (сложное синтаксическое целое), которые влияют на эмоциональную семантику лексических единиц, эксплицируют признак концепта «страх» в пределах исследуемой категории. Наиболее распространенными являются грамматические средства, воспроизводящие значение «нагнетания страха» и «переживания страха» («отрицательные доли, предложения с однородными членами»). Это объясняется функционированием в их составе семантического компонента каузации действия и служит дополнительным доказательством жанровой особенности готического романа, когда все его разновидности объединены общей суггестивной функцией.

2.2. Передача языковых средств, выражающих мистицизм в произведениях Э.А. По

2.2.1. Вариативность передачи концепта СТРАХ при переводе с английского на русский язык

Страх – это эмоция огромной силы, которая оказывает заметное влияние на восприятие, мышление и поведение индивида. Страх в зависимости от своей интенсивности переживается как предчувствие, неуверенность, полная незащищенность. Появляется чувство недостаточной надежности, надвигающейся опасности и несчастья. Интенсивный страх – это самая опасная эмоция из всех. Именно в готических произведениях авторы наделяют своих героев пекучим ощущением страха, хотя сами авторы часто модифицируют страх в такие эмоции как переживание, волнение, тревожность, предчувствие, тревога, боязнь, испуг или ужас [24, с. 130].

Для анализа мы выбрали мистическое произведение Эдгара По «Падение дома Ашеров» - сравнительно короткое готическое произведение, которое отличается обманчивой простотой и ясностью, за которыми скрываются глубина и сложность. С одной стороны, главным предметом изображения в нем служит болезненное состояние человеческой психики, сознание на грани безумия, с другой – здесь показана душа, трепещущая от страха перед грядущим и неизбежным ужасом. Уже в самом названии произведения «The Fall of the House of Usher» содержится метафорическое значение. Здесь подразумевается не только падение здания, но и дома как семьи Ашеров. Как видим при переводе «Падение дома Ашеров» эта метафоричность сохраняется. С самого начала произведения автор вводит нас в атмосферу готического и мистического. Он вводит читателя в гнетущую атмосферу произведения и знакомит читателя с причудливым образом дома. Здесь в актуализации концепта страха автору помогают эпитеты: «...*dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country*» [52, с. 57]; - «*Весь этот нескончаемый пасмурный день, в глухой осенней тишине, под низко нависшим хмурым небом, я одиноко ехал верхом по безотрадным, неприветливым местам*» [51]. Для передачи атрибутивных характеристик переводчиком используется прием опущения (ср. *dull, dark, and soundless day* –

нескончаемый пасмурный день), однако с помощью удачно подобранных эпитетов удастся сохранить смысловую и эмоциональную нагрузку предложения первичного текста. С этой же целью используются приемы конкретизации и генерализации значения.

Фреймовый образ дома Ашеров-это определенный указатель-ориентир как для читателя, так и для рассказчика . Своеобразие здесь заключается именно в том, что через архитектурное пространство готического топоса автор разрабатывает основной философский мотив жанра – отсутствие у героя каких-либо возможностей противостоять метафизическому заключению , отделяющего его от сообщества – тюрьме его судьбы. То есть, в готическом произведении происходит своеобразное сворачивание пространства от экспозиционного «открытого» пейзажа к замкнутому топосу, где оно разворачивается в глубину.

Его содержательное наполнение и собственно вид, состояние дома (и, соответственно, семьи) в начале и в конце произведения существенно различаются. Еще цельный изначально (хотя уже с признаками разрушения), дом буквально рассыпается на фрагменты. Рассказчик не просто описывает обстановку и ситуацию, но одновременно выражает собственную эмоциональную реакцию, в которой преобладают чувства страха и безнадежно мрачного отчаяния. Все эти элементы сохраняются при переводе: *«I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping off of the veil»* [52, с. 212];

« Возможно, раздумывал я, стоит лишь под иным углом взглянуть на те же черты окружающего ландшафта, на подробности той же картины – и гнетущее впечатление смягчится или даже исчезнет совсем; а потому я

направил коня к обрывистому берегу черного и мрачного озера, чья недвижная гладь едва поблескивала возле самого дома, и поглядел вниз, – но опрокинутые, отраженные в воде серые камыши, и ужасные остовы деревьев, и холодно, безучастно глядящие окна только заставили меня вновь содрогнуться от чувства еще более тягостного, чем прежде» [51].

В переводе данного отрывка следует отметить использование и случаев конкретизации и генерализации, которые помогают удачно передать идею автора.

В примере подробного описания дома героев отмечается символический характер использования языковых единиц: «*excessive antiquity*», «*the discoloration of ages*», «*a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts and crumbling condition of individual stones*», «*indication of extensive decay*» [52, с. 212]; - «давность», «... за века слиняли и выцвели краски», «прекрасная соразмерность всех частей здания странно не соответствовала видимой ветхости каждого отдельного камня», «если не считать покрова лишайников и плесени ...» [51]. Переводчик использует приемы конкретизации, однако, по нашему мнению, одиночное изъятие усилительных слов («*excessive antiquity*» – «давность») не формирует у русскоязычного читателя полноценной картины, связанной с категорией «мистического», следовательно, цели перевода достигнуты не в полной мере.

Потбор удачных стилистических соответствий переводчиком для воспроизведения жанрового регистра изображения физической слабости мы можем увидеть в нижеприведенном отрывке: «*He lives. You say he was mad. Terrified seems more the case*» [52, с. 274]. – «Он жив. А Вы говорите, что он сошел с ума. Мне кажется, что он просто напуган» [51].

Нагнетание страха изображается с помощью уточнения автором ощущений героя. Лексемы, обозначающие внутреннее физическое и духовное состояние, усиливают ощущение ужаса в текстовой ткани подлинника. Эдгар По прибегает к возвышению страха даже над безумием, что обусловлено

желанием представить страх как доминирующую эмоцию в романе. Жанровый регистр **mad** и **terrified** мастерски воссозданный стилистическими соответствиями **безумный, напуган**, что свидетельствует о высоком профессионализме переводчика.

Иногда рассказчик не может выразить, насколько страшными и странными являются события, которые происходят и это делает произведение еще более загадочным и мистическим: «...*an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be restated...*» [52, с.215]; – «он определял ее в выражениях столь туманных, что бесполезно их здесь повторять». [51]. Здесь стилистическую функцию усиления играет повтор: «*I should fail in any attempt to convey an idea of the exact character of the studies, or of the occupations, in which he involved me*» [52, с. 225]; – «Однако напрасно было бы пытаться описать подробнее занятия и раздумья, в которые я погружался, следуя за ним» [51].

И далее снова встречаем: «*I would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words*» [52, с. 227]; – «но напрасно я старался бы хоть в какой-то мере их пересказать - слова здесь бессильны» [51]. – «*I lack words to express the full extent, or the earnest abandon of his persuasion*» [52, с. 218]; – «**Не нахожу слов, чтобы вполне передать пыл искреннего самозабвения, с каким доказывал он свою правоту**» [51].

Во всех примерах переводчики передают неуверенность или неспособность автора передать глубину образа, неопределенность и сомнение относительно намерений героев, чего и добивается автор рассказа. Для актуализации концепта страха большое значение имеет физическое и эмоциональное состояние героев произведения. Анализируя образ Родерика Ашера, в сознание которого углубляется Эдгар По, следует отметить его портретную характеристику, которая несет в себе потусторонние черты, характерные для внешности всех персонажей Эдгар По в преддверии смерти:

«*A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid, but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten*» [52, с. 214]; – «**Восковая бледность; огромные, ясные, какие-то необыкновенно сияющие глаза; пожалуй, слишком тонкий и очень бледный, но поразительно красивого рисунка рот; изящный нос с еврейской горбинкой, но, что при этом встречается не часто, с широко вырезанными ноздрями; хорошо вылепленный подбородок, однако, недостаточно выдавался вперед, свидетельствуя о недостатке решимости; волосы на диво мягкие и тонкие; черты эти дополнял необычайно большой и широкий лоб, - право же, такое лицо нелегко забыть**» [51].

Переводчик использует прием конкретизации слова *liquid* существенно расширяя его, что ярко демонстрирует мистику цитаты оригинала. Однако, мы должны отметить, что перевод не передает того негатива к герою, который мы чувствуем читая оригинальный текст, а следовательно, концепт страх в переводе теряет свое первоначальное значение.

Мрачный пейзаж в свете кровавой Луны-классическая готическая сцена: «*...blood-red moon, which now shone through that once barely discernable fissure... while I gazed this fissure rapidly widened...as the deep and dank tarn at my feet closed suddenly and silently over the fragments of the House of Usher*» [52, с. 230]; – «**Но то сияла, заходя, багрово-красная полная луна, яркий свет ее лился сквозь трещину, о которой я упоминал раньше, что зигзагом пересекала фасад от самой крыши до основания, - когда я подъезжал сюда впервые, она была едва различима. Теперь, у меня на глазах, трещина эта быстро расширялась... налетел свирепый порыв урагана... и слепящий лик луны**

полностью явился предо мною... я увидел, как рушатся высокие древние стены, и в голове у меня помутилось... раздался дикий оглушительный грохот, словно рев тысячи водопадов... и глубокие воды зловещего озера у моих ног безмолвно и угрюмо сомкнулись над обломками дома Ашеров» [51].

При переводе данного отрывка наблюдаются случаи смыслового развития и лексического добавления, благодаря которым переводчик придаёт предложением законченный вид и образность, однако следует заметить, что такая существенная разница между оригиналом и вторичным текстом не может свидетельствовать об адекватности перевода.

Внимания также заслуживают примеры высказываний, которые при переводе приобрели, или, можно сказать, не утратили образности с помощью контекстуальной замены: «*mournful and terrible engine*» [52, с. 254]; – «*печальное и грозное орудие*» [36]; – «*in a new and handsome mahogany coffin*» [51, с. 254]; – «*в новеньком красивом гробу из красного дерева*» [51]; – «*a large and beautiful winding-sheet of the finest India lawn*» [52, с. 255]; – «*элегантнаяи прекрасная погребальная сорочка из тончайшего батиста*» [51].

Используя превосходные степени прилагательных и в тоже время уменьшительно-ласкательную форму, переводчик сумел передать интенцию автора – подчеркнуть красоту гроба и погребальной покрывала, что в контексте повествования создает сильное эмоциональное воздействие на читателя и вызывает чувство тревоги и внутреннего напряжения.

Немалое значение в нарративной канве имеют родственные отношения и их готически-мистический контекст. Дом-семья распадается на отдельные части: *Родерик и Мадлен Ашеры, физическое/телесное и моральное/духовное, больное и здоровое*. Присутствие в тексте таких бинарных оппозиций (принцип апокалиптического дуализма) и их динамическое взаимодействие, следствием которого должно стать единение в метафорически изображенном апокалиптическом браке, определяет сюжетное движение, дает возможность уточнить процесс развертывания фабульной схемы произведения.

Пунктуационно-интонационный прием – *повтор слов, длинные тире и восклицательные знаки* Эдгар По использует для усиления напряжения перед кульминацией. В «падении дома Ашеров» - финальный разговор сумасшедшего Ашера с самим собой, который раскрывает его ужасающую тайну. *Повторение слов рефреном* – средство создания ужасного в литературе, через которое актуализируется концепт страха, который передает неумолимость фатума. Напряжение момента еще больше усиливается речью сумасшедшего, его разговором с самим собой.

«Not hear it? – yes, I hear it, and have heard it. Long – long – long many minutes, many hours, many days, have I heard it – yet I dared not – oh, pity me, miserable wretch that I am! – I dared not – I dared not speak! <...> – ha! ha! <...> Madman!» – here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul – *«Madman! I tell you that she now stands without the door!»* [52, с. 229-230]; – *«Теперь слышишь?.. Да, слышу, давно уже слышу. Долго... долго... долго... сколько минут, сколько часов, сколько дней я это слышал... и все же не смел... о я несчастный, я трус и ничтожество!.. я не смел... не смел сказать! <...> ха, ха!.. <...>.Безумец! - Тут он вскочил на ноги и закричал отчаянно, будто сама жизнь покидала его с этим воплем: - Безумец! Говорю тебе, она здесь, за дверью!»* [51].

Рассмотрим также примеры генерализации, которая использовалась переводчиком не слишком часто и поэтому не повлияла на форму или содержание рассказа: *fearful scimitar* в переводе – «ужасающая саблицца». В этом случае вместе с генерализацией произошла элевация значения изречения, но была утрачена его яркость. Здесь переводчик использовал вместо прямого значения слова *scimitar* («кривая турецкая сабля») его более общий аналог – саблицца, к тому же, изменив форму слова, наделил его негативной коннотацией. Таким образом происходит пейорация значения слова, которое было переведено ответчиком с более отрицательным значением, что часто нивелировало категорию мистическое.

Оба перевода передают резонанс, созданный автором произведения. Верный принципу «единства эмоционального эффекта», автор ведет рассказ через рассказчика, функция которого в том, чтобы служить своеобразным фильтром, допуская к читателю сравнительно узкую часть спектра человеческих чувств и ощущений. Автор не просто описывает обстановку, ситуацию и события, но одновременно выражает собственную эмоциональную реакцию, в которой преобладают чувства тревоги и безнадежно мрачного отчаяния. Кроме того, Эдгар По все время переходит от общих описаний к отдельным, одиночным, от внешних черт к внутреннему состоянию героя [53, С. 165]. Художник словно сужает события и образы в комнату, в гроб и склеп, до полного уничтожения, до окончательной руины. Дом Ашеров, в его символическом значении, – своеобразный мир, пребывающий в состоянии глубокого расстройств, угасает, мертвеет, находится на пороге полного исчезновения. В образе Родерика Ашера воплощен страх перед жизнью, реальностью. Духовное начало в нем вытеснило материальное, что влечет за собой утрату желания жить, распад личности. Он предрекает себе потерю разума и самой жизни в борьбе с «мрачным фанатизмом – страхом». В финале рассказа все его предчувствия свершаются: он погибает, пораженный ужасом и безумием, и сам дом Ашеров рушится в мертвые воды Черного озера.

Чрезвычайный эффект повествования заключается в том, что внутренняя драма Ашеров, будто «проецируется» наружу. Душевному состоянию Родерика отвечает мрачная внутренняя обстановка дома, зигзагообразная трещина на фасаде, полумертвые деревья, черное и страшное озеро, в котором отражаются глухие стены и слепые окна. Автор показал распад личности, в которой интеллектуально-духовное начало получило однобокое, болезненное развитие. Автор мастерски использовал немало способов, актуализируя концепт СТРАХ через экспрессивные метафоры и эпитеты, сравнения и тому подобное. Стоит отметить, что Эдгар По использовал многочисленные повторы, градацию, и большое количество синонимов – лексических единиц для обозначения страха в

романе. Преимущественно они переданы в русском переводе с помощью эквивалентов или приближенных синонимов.

Транскрибирование / транслитерация преобладают при переводе имен собственных. Перевод В.В. Рогова можно считать достаточно точным и адекватным, ведь в полной мере удалось передать атмосферу ужаса и страха перед сверхъестественным абсолютным злом и особое психологическое состояние Родерика Ашера.

Следовательно, при переводе языковых средств, в определенной степени представляющих категорию страх, переводчиком было использовано большое количество способов перевода, которые помогли воссоздать эмоциональную и психологическую составляющие оригинального текста. Переводческие замены были, прежде всего, обусловлены разницей языков и направлены на сохранение в переводе силы ключевого концепта «Страх», что составляет основу мистического пространства готических рассказов Эдгар По. Среди наиболее употребительных переводческих трансформаций можно выделить конкретизацию (15 %), генерализацию (10 %), контекстуальную замену (12 %) и изъятия (25 %), а также добавление слова (38 %) (См. Приложение Б). Это свидетельствует о том, что переводчики иногда игнорировали авторскую интенцию в представлении концепта страх, что безусловно не может удостоверить адекватность перевода анализируемого концепта.

Следующий анализ языковых средств произведений Е. По проведем на основе концепта «Тайна», который охватывает значительное количество произведений писателя.

2.2.2. Реализация концепта ТАЙНА в переводе

Изучение репрезентаций семантической категории таинственного в готических романах Е. По выступают средством доступа к тайнам мыслительных процессов и эмоциональных переживаний человека, которые в

совокупности формируют рефлексию образности готических романов. Признание глубокой и необъятной тайны, которая порождает чувство удивления и благоговейного страха, является ключевым в процессе возникновения различных форм духовно-практического освоения мира.

Такое освоение таит опасность пространства и может обеспечить осуществление основного стремления героя – раскрыть тайну. Эту нарративную модель исследователи обозначают как «готический квест» (gothic quest) [45, с. 81]. В целом, в готике проблематизация действительности в ее столкновении с таинственным, вопрос об адекватности восприятия результата этого столкновения во всех случаях остаются базовыми для создания эффекта напряжения.

Категория таинственного очень ярко реализуется в рассказе Е. По «Преждевременное погребение». В романе говорится о случаях захоронения людей заживо. При этом автор стремится отделить вымышленные истории от реальных, замечая, что реальные истории, затрагивающие тему смерти, читаются «с дрожью мучительного наслаждения», а вымышленные внушают отвращение. Рассказчик-человек, страдающий каталепсией. Неоднократно он впадал в летаргический сон на несколько дней или недель. Болезнь развивалась постепенно, так что окружающие знали о его болезни. Из-за своей болезни рассказчик увлекся эзотерической литературой, пытается разгадать тайну загробной жизни и смерти и в результате надуманных истории встречается с мистическими существами – призраками: «... *Then from somewhere, out of that howling darkness, a cry came to my ears, capturing me back into the present and banishing all tranquillity. I listened hard. Nothing. The tumult of the wind, like banshee, and the banging and rattling of the window in its old, ill-Fitting frame. Then yes, again, a cry, that familiar cry of desperation and anguish, a cry for help from a child somewhere out on the marsh. There was no child. I knew that. How could there be? Yet how could I lie here and ignore even the crying of some long-dead ghost? «Rest in peace,» I thought, but this poor one did not, could not»* [52, с.

286]; – «Затем *откуда-то из завывающей темноты до меня донесся крик, он тут же вернул меня в реальность и разрушил моё умиротворение. Я прислушался. Ничего. Только шум ветра, похожий на крик банши, и порывистый грохот оконных стекол в старых, разошедшихся рамах. А потом снова слышался крик, знакомый крик отчаяния и муки, крик о помощи. Кричал ребёнок, который находился где-то на болотах. Но не было никакого ребенка. Я знал это. Да и откуда ему взяться? И все же разве я мог спокойно лежать и не обращать внимания на крик, пусть и давно умершего призрака? «Покойся с миром», — подумал я, но этот бедный малыш не находил успокоения.» [51].*

Воссоздавая таинственную атмосферу, переводчик вводит читателя в готическую атмосферу произведения с помощью удачного словосочетания «завывающей темноты». Используя эпитет *завывающий* переводчик готовит русскоязычного читателя к нарастанию звуков *завывающий – порывистый грохот оконных стёкол– крик отчаяния и муки*. Таким образом здесь мы наблюдаем такое стилистическое средство как градация, а также создается звуковое оформление ситуации фрагмента рассказа «Преждевременные похороны», что делает возможной полноценную рефлексию образности романа. Особого внимания заслуживает сохранение транслитерированного варианта сравнения шума ветра, похожего на крик Банши. *Banshee/ Банши* – фигура ирландского фольклора, женщина, которая, согласно поверьям, появляется возле дома обреченного на смерть людей и своими характерными стонами и плачем оповещает об их смерти.

Апеллируя к чувствам читателя и побуждая его к рефлексии, переводчик удачно воспроизводит риторические вопросы (*rhetorical questions*): *Да и откуда ему взяться? И все же разве я мог спокойно лежать и не обращать внимания на крик, пусть и давно умершего призрака?* Также в данном отрывке был использован приём конкретизации: безличное местоимение *one* было

переведено как *мальчик*, что даёт более детальное представление о происходящей картине.

Поскольку главный герой рассказа страдает от постоянных ночных сновидений, так называемого, глубокого каталептического транса, он пытается раскрыть тайну странного голоса и все же отыскать ответ на вопрос о существовании потустороннего мира. Рассмотрим один из отрывков:

«And who, «I demanded, «art thou?»

«I have no name in the regions which I inhabit,» replied the voice, mournfully; «I was mortal, but am fiend. I was merciless, but am pitiful. Thou dost feel that I shudder. – My teeth chatter as I speak, yet it is not with the chilliness of the night – of the night without end. But this hideousness is insufferable. How canst thou tranquilly sleep? I cannot rest for the cry of these great agonies. These sights are more than I can bear. Get thee up! Come with me into the outer Night, and let me unfold to thee the graves. Is not this a spectacle of woe? – Behold!» [52, с. 129];

– Но кто ты? – спросил я.

– Там, где я обитаю, у меня нет имени, – печально отвечал голос. – Некогда я был смертным, ныне я дух. Некогда я был беспощаден, ныне я исполнен милосердия. Ты чувствуешь, я дрожу. Я взываю к тебе, а зубы мои стучат, но отнюдь не от хлада ночи – ночи, что пребудет во веки веков. Ибо мерзость сия мне противна. Как можешь ты безмятежно спать? Мне не дает покоя глас предсмертных мучений. Видеть это превыше моих сил. Восстань! Ступай за мной в бездну Ночи, и я разверзну пред тобой могилы. Это ли не юдоль скорби?.. Воззри! [51].

В этом примере автор открывает тайну голоса, который неоднократно слышался во сне главному герою. Автор придаёт фрагменту выразительности и таинственности с помощью использования устаревшей лексики (*Thou dost, thee up*), и слов вроде *demand*, однако в переводе они полностью нивелируются, что несомненно не может свидетельствовать об адекватности воспроизведения

концепта «Тревога». Вместо требовательного «*And who «I demanded, «art thou?»*» в переводе читаем нейтральное – «Но кто ты? – спросил я».

Кое-где наблюдаем приём конкретизации, а также грамматический приём перестановки в данном отрывке, к примеру, в оригинальном предложении имеем: «*My teeth chatter as I speak*», а в переводе видим «*Я взываю к тебе, а зубы мои стучат...*». Здесь переводчик умело перевел слово *speak* с прямым значением *говорить*, применив приём конкретизации для соблюдения возвышенного стиля повествования, а также им был использован приём перестановки для более привычного звучания текста для русскоязычного читателя. Удачным считаем перевод выражения «outer Night», как «бездна Ночи», что, собственно является устаревшим русским словосочетанием и частично перекрывает устаревшую лексику оригинальной цитаты.

Во фрагменте романа «Убийства на улице Морг» автор создает атмосферу тревожного приближение незнакомца: «*As I said this I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man*» [52, с. 69]; – «*В этот миг я увидел человека, приближавшегося ко мне с удивительной быстротой. Он перепрыгивал через трещины во льду, среди которых мне пришлось пробираться так осторожно; рост его вблизи оказался выше обычного человеческого роста*».

Автор достигает создания мистического с помощью номинативных единиц, которые не называют объект сразу, а «намекают», чем вызывают у читателя ощущение чего-то таинственного: *the figure of a man, his stature, seemed to exceed that of man*. Переводчик Р.М. Гальперина перевела эти особые номинативные единицы достаточно нейтрально, как, в первом случае – человек, а в другом предложении она использовала личное местоимение *his*, что опять же нивелирует первоначальный замысел автора.

Итак, категории фантастического, мистического и таинственного в русле семиотического аспекта в Готике предстают на почве рефлексии размывания границы между возможным и нереальным, между соответствующим привычной здоровой логике материальным миром, и миром несуществующим. При разнообразии способов решения проблем, возникающих в ситуации такого размывания, сохраняется главное – сомнения в адекватности восприятия действительности и интерпретация его результатов. Такое сомнение обуславливает главную характеристику психоэмоциональной атмосферы готического романа – страха, тайны и состояния тревожного ожидания, который мы проанализируем в следующем подразделе.

Относительно приемов и способов воспроизведения концепта «Тайна», в рассказе Е. По «Преждевременные похороны» и «Убийства на улице Морг» выделяем следующие: конкретизация (16 %), контекстуальная замена (8 %), изъятие (47 %) и добавления слова (29 %) (См. Приложение В). Это свидетельствует о том, что В.А. Неделина и Р.М. Гальперина несмотря на обильное использование «вкусной» лексики, пренебрегли воспроизведением многочисленных повторов, концептуальных и усилительных слов, что сделало невозможным полное воссоздание концепта «Тайна» в оригинальном тексте.

2.2.3. Воссоздание концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ

Эдгар По широко использовал в своих произведениях так называемую «фрустрационную стратегию», то есть стратегию, в основе которой лежит создание психологического напряжения, направленного на дезориентацию адресата коммуникации, выведение его из состояния эмоционального равновесия путем запугивания негативным прогнозом, детальной прорисовкой страшных последствий, связанных с событиями прошлого и настоящего, создание атмосферы напряжения. Для достижения цели автор использует

тактику «состояние тревожного ожидания», которая заключается в преднамеренном представлении ситуации как безвыходной и жуткой.

Автор играет на эмоциях читателей, то есть акцентирует внимание читателя на моментах, вызывающих бурный эмоциональный отклик. Для реализации тактики автор активизирует эмоции читателя путем передачи палитры чувств и эмоций, связанных с ожиданием дальнейшего развертывания событий. Применение этого приема, например, а соответственно и тактики «нагнетание тревожного состояния» наблюдаем во фрагменте рассказа:

*«On the Sunday following, the grounds of the cemetery were, as usual, much thronged with visitors, and about noon an **intense excitement** was created by the **declaration of a peasant** that, while sitting upon the grave of the officer, he had distinctly felt a **commotion of the earth, as if occasioned by some one struggling beneath**»* [52, с. 265]; – «В воскресенье на кладбище собралось много посетителей. Около полудня **один из них возбудил общее волнение**, заявив, что, когда он сидел на могиле офицера, **насыпь зашевелилась, как будто покойник бился в гробу**» [51].

Переводчик произведения вводит русскоязычного читателя в описанную ситуацию, усиливая эмоции путем использования выражения **один из них возбудил общее волнение**. Далее переводчик удачно использует ряд глаголов, конвергенция которых способствует раскрытию приема «тревожного ожидания». Погружая русскоязычного читателя в атмосферу готического романа, переводчик удачно «закрепляет» состояние тревожного ожидания, а затем сохраняет прием психологического напряжения оригинального произведения, через моделирование атмосферы мистики и ужаса. Также, в данном отрывке переводчик были использованы такие переводческие трансформации как опущение: «*On the Sunday following...*» было переведено просто как «В воскресенье», а выражение «*...the grounds of the cemetery were, as usual, much thronged with visitors*» переводчик передал как «...на кладбище собралось много посетителей».

В дальнейшем описываются переживания главного героя, он ждет пробуждения своего творения: «*I passed the night wretchedly. Sometimes my pulse beat so quickly hardly that I felt the palpitation of every artery; at others, I nearly sank to the ground through languor and extreme weakness. Mingled with this terror, I felt the bitterness of disappointment; dreams that had been my food and pleasant rest for so long a space were now become a hell to me; and the change was so rapid, the overthrow so complete!*» [52, с. 62]; –«Я провел ужасную ночь. Временами пульс мой бился так быстро и сильно, что я ощущал его в каждой артерии, а порой я готов был упасть от слабости. К моему ужасу примешивалась горечь разочарования; то, о чем я так долго мечтал, теперь превратилось в мучение; и как внезапна и непоправима была эта перемена!» [51].

Автор побуждает читателя почувствовать физические чувства главного героя, описывая состояние волнения и ожидания. Несмотря на то, что переводчику удалось передать ключевые моменты описания тревожного ожидания персонажа, как к примеру, *pulse beat so quickly hardly that I felt the palpitation of every artery* – пульс мой бился так быстро и сильно, что я ощущал его в каждой артерии или *bitterness of disappointment* – горечь разочарования, нельзя не заметить существенную разницу в цитате оригинала и перевода, где первый составляет 74 символа, а второй только – 52. Такое отличие, безусловно, вызвано различием в грамматической структуре русского и английского языков, однако нивелирование в переводе отдельных выражений, как к примеру *through languor and extreme weakness* (в переводе – *слабости*), снижают уникальность авторской формулировки цитаты.

В приведённом выше фрагменте описываются чувства тревоги героини перед переездом в имение Мендерли. Она переживает, что не сможет стать подходящей женой для Максима, в частности не будет знать как себя вести и о том, какое впечатление о ней сложится. Напряженность и тревога героини описывается словосочетаниями *forced a smile, a stab of panic, an uneasy sickness*.

Автор подчеркивает болезненность состояния тревоги и страха, заостряя свое внимание на номинативной единице *sickness*.

В рассказе Е. По «Маска красной смерти» абсолютно невероятные, устрашающе необычные симптомы болезни оборачиваются вполне характерными для совсем недавно описанной геморрагической лихорадки Эбола. Повествование начинается с ужасающего описания синдромов болезни и ее влияния на организм человека; такое детальное описание, вынесенный в начало книги, помогает хорошо понять читателю, который в состоянии дрожи и ожидания пропускали через себя персонажи произведения, к примеру: *«The «Red Death» had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal -the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour»* [52, с. 12]; – « «Красная Смерть» давно уже опустошала страну. Никакая чума никогда не была такой роковой и чудовищной. Ее воплощением и печатью была кровь — красный цвет и ужас крови. Болезнь начиналась острыми болями и внезапным головокружением; затем через поры просачивалась торопливыми каплями кровь, и наступала смерть. Ярко-красные пятна, распространявшиеся по телу, и в особенности по лицу жертвы, были проклятием, которым эта моровая язва мгновенно лишала больного помощи и сострадания его ближних; весь ход болезни, с ее развитием, возрастанием и концом, был делом получаса» [51].

Переводчику В.В. Роговой удалось усилить атмосферу мистичности номинативными единицами, создающими бриколаж готической реальности: *острые боли, внезапное головокружение, затем через поры просачивалась*

торопливыми каплями кровь, и наступала смерть, поэтому мы можем сказать, что первоначальный замысел автора был сохранен при переводе.

Также для перевода В.В. Роговой характерна элиминация состояния тревожного ожидания: «*I trembled violently, apprehending some dreadful misfortune. The inside of the cottage was dark, and I heard no motion; I cannot describe the agony of this suspense*» [52, с. 75]; – «*Я дрожал, опасаясь какого-нибудь ужасного несчастья. Внутри хижины было темно и не слышалось ни звука; не могу описать, как мучительна была эта неизвестность*» [51].

Автор изображает атмосферу ужаса, используя лексику, обозначающую переживания: *tremble, violently, agony, suspense, dreadful*. Для передачи этой лексики при переводе он использует различные приемы.

Недальновидным, по нашему мнению, является решение переводчика воссоздать словосочетание *trembled violently* как *дрожал*. Опускание наречия *violently*, которое является жанрообразующим и лексически реализует концепт СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ, в данном случае неуместно и свидетельствует о стилистическом ослаблении во вторичном тексте, что для исследуемого жанра является неприемлемым. Еще одним неудачным переводческим шагом считаем воспроизведение лексемы *agony* как *мучительная*. Мощное ощущение агонии как эмоции ярости переводчик воспроизвел стилистически ослабленным лексическим регистром, что не позволяет передать читателю ощущение тревожного ожидания, заложенное автором оригинала в текст-оригинал. Все остальные лексемы воспроизведены адекватно, приемом подбора стилистического соответствия.

Воспроизводя речевую объективацию концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ переводчик В.В. Рогова также иногда пренебрегает метафоричными оборотами, что ослабляет текстовую ткань подлинника: «*I trembled, and my heart failed within me; when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement*» [51, с. 56]; –

«Я задрожал, охваченный смертельной тоской. И тут, подняв глаза, я увидел при свете луны демона, заглядывающего в окно»[52].

Испуг от увиденного в окне чудовища представлен автором посредством описания физической слабости организма героя. Жанрообразующая лексема *trembled* воспроизведена стилистическим соответствием *задрожал*, однако метафора *heart failed within me* переведена как *смертельная тоска*. Как видим, переводчик пренебрег стилистическими особенностями, однако сохранил экспрессивный заряд оригинала, что позволяет считать такой перевод адекватным.

Другой переводчик К. Бальмонт ослабляет жанрообразующий регистр захоронения, тем самым ослабляя жанровые признаки подлинника: «*I entered the room where the corpse lay and was led up to the coffin. How can I describe my sensations on beholding it? I feel yet parched with horror, nor can I reflect on that terrible moment without shuddering and agony*» [51, с. 81]; –«Я вошел в комнату, где лежал убитый, и меня подвели к гробу. Какими словами описать мои чувства при виде трупа? Еще сейчас у меня пересыхают губы от ужаса, и я не могу вспоминать тот страшный миг без содрогания» [52].

Лексемы жанрового регистра *corpse, coffin*, которые относятся к когнитивному значению *захоронение* и которые автор употребляет наряду с лексемами для обозначения физической слабости как выявления ужаса ради усиления языковой реализации концепта в целом, переведено как *убитый*, что свидетельствует о стилистическом ослаблении со стороны переводчика и пренебрежением жанрообразующими лексемами подлинника. Словосочетание *parched with horror, terrible moment*, указывающие на изменения в физическом состоянии героя, и лексемы *shuddering, agony*, указывающие на эмоции были воспроизведены как *пересыхают губы от ужаса, и я не могу вспоминать тот страшный миг без содрогания*. Переводчик прибегнул к стилистической замене жанрообразующего регистра оригинала для изображения внешних физических изменений и физической слабости. На наш взгляд считается

уместным сохранить жанрообразующий регистр в переводе, однако благодаря переводу с применением стилистической замены удалось сохранить жанрообразующий потенциал оригинала, поэтому перевод можно признать адекватным.

Очертив основные тенденции вербализации авторами концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ, приходим к выводу, что в произведениях Эдгара По среди базовых жанрообразующих лексем доминирует синонимический ряд *terrified/terrible/terribly* (в произведении «Преждевременное погребение» употреблено 111 раз, в произведении «Маска красной смерти» – 42 раза).

Итак, для жанра мистических произведений в процессе изображения состояния тревожного ожидания характерна такая общая тенденция – показать неразрывную связь стаха со смертью, погребением, загробной жизнью, воскресением.

Задача переводчика в воссоздании языковой объективации концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ заключается в максимальном сохранении жанрообразующей лексики и избежании стилистических потерь жанрового регистра, которые негативно влияют на качество перевода. Воспроизводя речевую объективацию когнитемы захоронения в романе «Преждевременные похороны» В.А. Неделина прибегает к приемам стилистического усиления и отбора стилистических соответствий, сохраняя атрибутику захоронения, однако ее перевод подвергается стилистической потере вследствие пренебрежения умышленными лексическими повторами, которые являются важным средством создания напряжения текстовой ткани. В.В. Рогова, работая над передачей языковой объективации когнитемы захоронения в романе «Маска красной смерти», пользуется стилистическим ослаблением в воспроизведении устрашающих элементов захоронения. В.Рогова также прибегает к стилистическому ослаблению, то к стилистическому усилению в процессе перевода лексем, обозначающих

ожидания, и руководствуется приемом отбора стилистического соответствия, воспроизводя соматическую лексику. В.А. Неделина создает качественный переводческий продукт, избегая стилистических ослаблений и потерь, вместо этого прибегая к стилистическому усилению стилистических соответствий при воспроизведении эмоций.

Результаты сравнительно-переводческого анализа языковой объективации концепта **СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ** свидетельствуют о доминировании у переводчиков приема конкретизации (16 %), что свидетельствует, опять же, о попытке приблизить текст оригинала к русскоязычному читателю, генерализации (9 %), контекстуальной замены (10 %), изъятие (20 %), что является следствием переводческой небрежности и, соответственно, лишения языковой канвы вторичного текста жанрообразующего регистра и, собственно, лексическое добавление (35 %)

(См. Приложение Г).

2.3. Лексико-семантическое поле мистического в произведениях

Э.По

Й.Трир ввел понятие семантического поля «для объяснения того факта, что значения лексических элементов определяются только на основе их сходства с одними релевантными единицами и отличия от других элементов». Лексико-семантическое поле как определенным образом организованная совокупность разноуровневых языковых единиц имеет собственную структуру, которая может состоять из отдельных микрополей как разновидностей инвариантного содержания определенной категории (Я. Е. Ахапкина, А. В. Бондарко, В. М. Павлов и др.). Анализ ключевых концептов **СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ**, которые выражают категорию мистического в произведениях американского писателя Эдгара По, его способность взаимодействовать со смежными синтаксическими,

функционально-семантическими, словообразующими и текстовыми категориями свидетельствует о принадлежности к полицентрическому типу с диффузной структурой.

Определение поля в терминах семантических компонентов способствует точному указанию на организацию определенных полей и отношения между их членами [23, с. 27]. Для нашего исследования важными будут такие свойства лексико-семантического поля:

1. Лексико-семантическое поле как вид лексической группировки обладает национальной спецификой, выраженной в сопоставлении с аналогичной группировкой при переводе на другой язык.

2. Возможность разработки модели описания национальной специфики лексической группировки, которая позволит комплексно выявить черты национальной специфики каждого из языков переводов.

3. Параметры, которые формируют теоретическую модель описания национальной специфики воспроизведения семантики лексической группировки, являются: степень эквивалентности структурной организации полей; семантические признаки, лежащие в основе семенной структуризации поля; коммуникативная активность ядра и периферии семантики лексических единиц.

Лексико-семантическая подсистема языка, являясь наиболее сложной по своей структурной организации, характеризуется такими особенностями, как открытость, незамкнутость, подвижность и семантическая неопределенность. Эти особенности объясняются разнообразием функций языка и непосредственным влиянием на лексику позаказной действительности.

В разных языках одно и то же лексико-семантическое поле может быть организовано по-разному, но основные типы корреляций внутри поля остаются неизменными, меняется лишь количество лексем, вступающих в те или иные типы отношений, при этом появляются определенные особенности отношений, характеризующих ту или иную речь.

Периферийная часть лексико-семантического поля, которая представлена двумя концептами ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в мистических произведениях Эдгара По, делится на два ключевых микрополя с общими дифференциальными семами:

1) микрополе мистические персонажи: «*Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then, but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived*» [52, с. 69]. –»*На него невозможно было смотреть без содрогания. Никакая мумия, возвращенная к жизни, не могла быть ужаснее этого чудовища. Я видел свое творение неоконченным; оно и тогда было уродливо; но когда его суставы и мускулы пришли в движение, получилось нечто более страшное, чем все вымыслы Данте*»[51].

Отгалкивающее тело чудовища изображено автором с помощью жанрообразующего регистра соматической лексики *muscles and joints*, которые адекватно отражены в переводе стилистическими соответствиями *суставы, мышцы*. Лексемы *horror, hideous, ugly*, обозначающие отвращение, переведено как *содрогание, ужасный, уродливый*, что свидетельствует о использовании переводчиком разнообразного лексического регистра. Лексема, обозначающая существо сверхъестественного мира, *mummy* – *мумия* также сохранена при переводе, что свидетельствует о квалифицированном переводе фрагмента с учетом жанрообразующих особенностей.

2) микрополе состояние напряжения: «*Inured as I was to sick beds and death, this suspense grew and grew upon me. I could almost hear the beating of my own heart, and the blood surging through my temples sounded like blows from a hammer*» [52, с. 187]. – «*Как я ни привык к виду болезней и смерти, это ожидание все больше и больше действовало мне на нервы. Я почти слышал биение своего собственного сердца; а кровь, приливавшая к вискам, стучала в мозг, как удары молота*»[51].

Прежде всего стоит отметить номинацию состояния эмоционального напряжения с помощью повтора *this suspense grew and grew upon me*. Переводчик, не пренебрегая замыслом автора, отражает стилистически-маркированное средство в переводе подбором стилистических соответствий. Сравнение *the blood surging through my temples sounded like blows from a hammer* – а кровь, приливавшая к вискам, стучала в мозгу, как удары молота изображает страшную боль и нервную напряженность героя. Видим стилистическое усиление со стороны переводчика *стучала в мозгу*, которое передает в тексте перевода эмоциональное состояние героя и является удачной находкой, которая позволяет стилистически маркировано воспроизвести в переводе замысел автора подлинника.

Отсюда, в данном микрополе важным является соблюдение эмоциональной составляющей авторской интенции посредством использования сравнения и усиления.

Доминантным выступает наиболее частотный концепт «Страх», который выражает микрополе загадочных мест готических замков, где атмосфера мистичности и таинственности поглощает читателя путем демонстрации «темных мест»: «*From the windows I could see that the suite of rooms lay along to the south of the castle, the windows of the end room looking out both west and south. On the latter side, as well as to the former, there was a great precipice. The castle was built on the corner of a great rock, so that on three sides it was quite impregnable, and great windows were placed here where sling, or bow, or culverin could not reach, and consequently light and comfort, impossible to a position which had to be guarded, were secured. To the west was a great valley, and then, rising far away, great jagged mountain fastnesses, rising peak on peak, the sheer rock studded with mountain ash and thorn, whose roots clung in cracks and crevices and crannies of the stone*» [52, с. 184]; –»По расположению окон я понял, что анфилада комнат находится на южной стороне замка, а окна замыкающей комнаты выходят на запад и юг. С той и с другой стороны

была большая пропасть. Замок был построен на краю большого утеса, так что с трех сторон он был совершенно недоступен, и поэтому здесь, куда было не достать ни из лука, ни из пращи, ни из кулеврины, имелись большие окна и, соответственно, было светлей и удобней. На западе виднелась большая долина, а за ней, вдали, возвышались большие зубчатые утесы, расположенные один за другим; крутые утесы были покрыты горными цветами и терновником, корни которого цеплялись за трещины и расселины в камне» [51].

Устрашающий пейзаж вокруг замка описан автором *the sheer rock studded with mountain ash and thorn, whose roots clung in cracks and crevices and crannies of the stone*, что в переводе воспроизведено как *зубчатые утесы, расположенные один за другим; крутые утесы были покрыты горными цветами и терновником, корни которого цеплялись за трещины и расселины в камне*. После прочтения этого фрагмента читатель понимает, что за территорией, на которой, собственно, стоял замок, никто особо не ухаживал, она просто охранялась и была отделена от реального мира. Описывая окружающий пейзаж, автор оригинала прибегает к аллитерации, чтобы нагромождением резкого звука **cr** передать всю полноту неприятной атмосферы, которая окружала замок, которую переводчик стремится как можно точнее воссоздать, тоже подбирая лексеммы со звуком **p**.

В рамках доминантного поля также наблюдаем использование лексем *fearful, terrible, horrible, dreadful, horror, disbelief awful, frightening*. К примеру: «*I saw him sometimes **shudder with horror**; at others a lively surprise, unmingled with **disbelief**, was painted on his countenance*» [51, с. 56]; – «*Я заметил, что он **вздрагивал от ужаса**, а иногда его лицо выражало живейшее удивление с примесью сомнения*»[52].

Концепт СТРАХ Эдгар По изображает с помощью лексем жанрообразующего регистра, воспроизводимых переводчиком подбором удачных переводческих приемов. Лексеммы *horror* и *disbelief* переведены с

помощью стилистических соответствий *ужас, сомнение*. До стилистического усиления следует отнести перевод лексемы *shuddered* – *вздрогнул*, в котором переводчик сохраняет стилистическую маркированность и эмоционально-экспрессивный заряд, тем самым адекватно воспроизводя языковую объективацию когнитемы. Сохранение во вторичном тексте лексем, обозначающих физическую слабость, является следствием тщательного изучения переводчиком смысловой программы автора, что делает возможным с помощью когнитивной компетенции воспроизведение языковой объективации концепта. Отсюда, семантика лексем концепта СТРАХ, имплицитно подразумевает могучую силу, способную подчинить себе эмоции и волю человека, преимущественно не вызывает трудностей и предполагает использование контекстуального соответствия.

Конституэнты грамматического уровня составляют преимущественно единицы стилистического синтаксиса (эллиптические предложения, риторические вопросы, вставные фразы, предложения с инверсионным порядком слов). Среди словообразовательных средств выделяем существительные и прилагательные-дериваты с суффиксальной и аффиксальной моделью словообразования, а также прилагательные-композиции (N + Adj . > ADJ.). Спорадически употребляются лексические единицы «переживания страха», которые эксплицитно ощущают эстетического наслаждения от встречи с жутким потусторонним, например: «*she felt a sensation of sublimity rising into terror – a suspension of astonishment*» [52, с. 49]; – «ощущение величества переплеталась с ощущением страха и одновременного восторга»[51]. Эти единицы дополняют конституэнты словообразовательного уровня: существительные-дериваты, образованные от глагольных основ при помощи суффиксов *-sion, -tion*, прилагательные-дериваты с суффиксом *-ible* и наречия образа действия с адвербиальным суффиксом *-ly* как особым маркером определенного поведения в состоянии психологического напряжения (*fearfully*). Грамматический уровень представлен сложноподчиненными предложениями с

подрядными результата и предикативными частями (предикаты состояния + as if, as though).

Таким образом, вербальное поле концепта мистическое имеет определённую структуру, которую можно представить в виде поля. Внеядерная часть поля содержит концепт ТАЙНА, а наименее частотное использование концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ выносим за периферию.

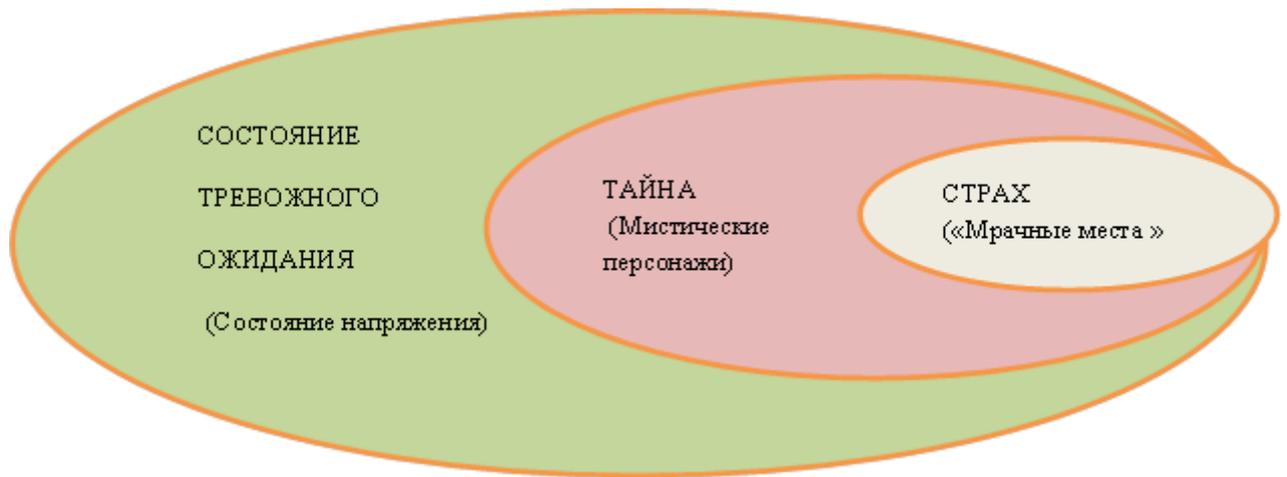


Рис. 2.1. Вербальное поле концепта мистическое в произведениях Эдгара По

Проанализировав экспликацию концептов на вербальном уровне текста мистического романа – на уровне плана выражения, – мы можем прийти к выводу, что разнообразные языковые средства являются неотъемлемой частью непосредственной и опосредованной экспликации эмоциональных концептов СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в готической литературной традиции. С помощью всего массива этих вербальных средств создается атмосфера ужаса и трепета.

Лексемы, входящие в ядро данных микрополей, входят в ближнюю периферию лексико-семантического поля отношений. К периферийной зоне относятся те лексемы, в значениях которых сема относительности входит в число второстепенных (периферийных), то есть она указывает на несущественный признак обозначенного объекта. Признаки, с которыми соотносятся

второстепенные семы, не имеют решающего значения для выделения и идентификации объекта.

Каждая из групп имеет свой набор сем. Специфические семы, свойственные отдельным группам слов, как правило, не выстраиваются в четкую вертикальную, постепенно-образную, звеньевую линию зависимости, а находятся между собой в отношениях равноправия и все вместе подчинены ядерной семе, на основе которой выделяется такая группа.

Семема имеет полевую структуру. К ядру семемы относятся основные, постоянные, эксплицитные, яркие семы, а к периферии наоборот-второстепенные, вероятностные, слабые. Подобная структурированность и сложность семантики дает основание сравнить значение слова с таблом, на котором вспыхнула лишь часть клеток, а другая осталась невключенной. Эти клетки –неактуализованные семы – могут быть использованы как пространство для дальнейшего семантического развития в переводе.

Ядерные семы (*мрачные места*) не являются сложными для перевода и составляют основу семемы, они дают возможность семемам вступать в системные отношения с другими семемами в лексической системе языка. За счет периферийных сем обеспечиваются номинативный потенциал семемы и экспрессивность словоупотребления. Ядерные семы лексических значений выявляются с помощью анализа словарных дефиниций, периферийные же семы (*мистические персонажи, состояние напряжения*) оказываются преимущественно анализом эмотивных контекстов употребления слов.

Ядерные семы в структуре лексического значения обусловлены, как правило, наиболее отраженной во внеязыковой действительности, в то время как периферийные семы, являясь также зависимыми от внеязыковой действительности, испытывают влияние и других факторов (культурная специфика). Результатом является возникновение слов ассоциаций, которые верно передают интенцию автора и, как результат, выступают периферийной семой.

Для описания значения и адекватного воспроизведения при переводе необходимо понятие актуального смысла слова-совокупности коммуникативно релевантных сем в конкретном акте речи персонажей мистических произведений. Следовательно, формирование определенного актуального смысла обусловлено включением слова в коммуникативный акт русскоязычных персонажей при переводе.

Выводы по главе II

На основании проведенного анализа употребления, а также перевода лексических единиц, выражающих категорию мистического в произведениях американского автора Эдгара Алана По во второй главе нашего исследования, было установлено что в роле языковых едениц, которые объективируются в произведениях исследуемого жанра, выступают концепты СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ. Каждый концепт реализуется в когнитемах – единицах авторской картины мира. Концепт СТРАХ реализуется с помощью когнитем *«месяца»* и *«полуночи»*, которые ассоциативно связаны с *темнотой и временем господства темных, потусторонних сил; образа маятника*, что символизирует *магическое таинство вечного движения* и олицетворяет *идею неотвратимости*, а также *трещин, расколов*, через которые просачивается лунный свет; концепт ТАЙНА объективируется в образах *неизвестных людей, мистических персонажей, голосов*; концепт СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ – когнитемой *состояние напряжения*. Концепты выражены в языке английского готического романа через систему определенных реляционных понятий, оперирующих комплексом разноуровневых языковых средств, воспроизводящих их значение, и относящихся к глубинному уровню семантики.

Также, нам удалось установить, что для воспроизведения ключевого концепта СТРАХ, которое составляет основу мистического пространства готических рассказов Эдгара По, различные переводчики использовали конкретизацию (15 %), генерализацию (10 %), контекстуальную замену (12 %), опущение (25 %) и добавление (38 %). Относительно приемов и способов воспроизведения концепта ТАЙНА, в рассказе Е. По «Преждевременное погребение» и «Убийство на улице Морг» выделяем следующие: конкретизация (16 %), контекстуальная замена (8 %), опущение (47 %) и добавление (29 %). Концепт СОСОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в рассказах Эдгара По «Преждевременные погребение « и «Маска красной смерти»

преимущественно воспроизводился с помощью конкретизации (16 %), генерализации (9 %), контекстуальной замены (10 %), опущения (20 %) и добавления (35 %).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате нашего исследования были выделены и проанализированы языковые средства выражения мистического в произведениях Эдгара По. Полученные результаты позволили сделать ряд выводов относительно специфики функционирования вербализованных репрезентаций мистического в английских прозаических текстах и выделить способы и приемы воссоздания категории мистическое переводчиками:

1. Мистическое в английском прозаическом произведении определено нами как жанровый признак, связанный с мотивом тайны, верой в сверхъестественное, иррационализмом как определенным способом познания действительности, основанной на создании атмосферы нагнетания страха перед неизвестным. Наличие установленных признаков следует рассматривать как смысловой инвариант, на основе которого происходит систематизация разноуровневых языковых средств в текстах готической прозы с целью моделирования целостного функционально-семантического поля понятийной категории «мистическое».

2. Категория мистического в русле семантического аспекта в готике предстает на почве рефлексии размывания границы между реальным и невероятным, между вещами, соответствующими привычной здоровой логике материального мира, и спорными ей. При разнообразии способов решения проблем, возникающих в ситуации такого размывания, сохраняется главное – сомнения в адекватности восприятия действительности и интерпретация её результатов. Такое сомнение обуславливает жанрообразующий регистр, элементы которого объединяются в концептуальные группы.

3. Тремя главными концептами, которые по средствам языковых единиц объективируются в произведениях жанра, выступают концепты СТРАХ, ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ. Каждый концепт реализуется в когнитемах – единицах авторской картины мира. Концепт СТРАХ реализуется с помощью когнитем «месяца» и «полночи», которые

ассоциативно связаны с *темнотой и временем господства темных, потусторонних сил; образа маятника*, что символизирует *магическое таинство вечного движения* и олицетворяет *идею неотвратимости*, а также *трещин, расколов*, через которые просачивается лунный свет; концепт ТАЙНА объективируется в образах *неизвестных людей, мистических персонажей, голосов*; концепт СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ – когнитивной *состояние напряжения*. Концепты выражены в языке английского готического романа через систему определенных реляционных понятий, оперирующих комплексом разноуровневых языковых средств, воспроизводящих их значение, и относящихся к глубинному уровню семантики.

4. Для воспроизведения ключевого концепта СТРАХ, которое составляет основу мистического пространства готических рассказов Эдгара По, переводчики использовали конкретизацию (15 %), генерализацию (10 %), контекстуальную замену (12 %), опущение (25 %) и добавление (38 %). Относительно приемов и способов воспроизведения концепта ТАЙНА, в рассказе Е. По «Преждевременное погребение» и «Убийство на улице Морг» выделяем следующие: конкретизация (16 %), контекстуальная замена (8 %), опущение (47 %) и добавление (29 %). Концепт СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в рассказах Эдгара По «Преждевременные похороны» и «Маска красной смерти» преимущественно воспроизводился с помощью конкретизации (16 %), генерализации (9 %), контекстуальной замены (10 %), опущения (20 %) и добавления (35 %).

5. Семемы мистических произведений имеют полевую структуру. К ядру семемы относятся основные, постоянные, эксплицитные, яркие семы, а к периферии наоборот-второстепенные, вероятностные, слабые. Учитывая такое распределение мы отнесли к ядерной семеме доминантный концепт СТРАХ, а к периферийным-менее частотные концепты ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ. Периферийная часть лексико-семантического поля, которая представлена двумя концептами ТАЙНА, СОСТОЯНИЕ

ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ в мистических произведениях Эдгара По, делится на два ключевых микрополя с общими дифференциальными семами: (1) микрополе мистические персонажи и (2) состояние напряжения, а доминантная часть, представлена концептом СТРАХ включает в себя такое микрополе как **темные места**.

Для сохранения упомянутых концептов в переводе важно соблюдение эмоциональной составляющей авторской интенции с помощью использования сравнения, усиления, описания и аллитерации.

6. Российским переводчикам мистической прозы Эдгара По удалось в совокупности перевести ключевые концепты произведений американского романтика. Однако, несмотря на богатство языковых ресурсов, переводчики прибегали к буквализму в разных его проявлениях – грамматический, лексический, а следовательно заметными в процессе сопоставительного анализа переводческих единиц стали невнимательность к эмотивной составляющей, а также неоправданное извлечения дополнительной смысловой информации.

Список использованных источников

1. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М. : Искусство, 2001. – 237 с.
2. Бондарко А. В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии / А. В. Бондарко.– М. : Эдиториал УРСС, 2007. – 208 с.
3. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Ван Дейк Т.А. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
4. Галич О. Б. Языковые средства воспроизведения мистического в английском готическом романе XVIII в. : автореф. дис. на получение канд. филол. наук : 10.02.04 / О. Б. Галич. – К., 2011. – 21с.
5. Галушко Т. Перевод как транскультурный и постмодернистский феномен / т. Галушко // социокультурные и этнолингвистические проблемы отраслевого перевода в парадигме евроинтеграции: III Междунар. науч.-практ. конф., 2-3 апреля 2010 г. : тезисы доп. / [за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. И. Сидоренко]. – К., 2010. – С. 80-83.
6. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
7. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М. : Моск. ун-т, 2007. – 544 с.
8. Готическое направление в искусстве нового времени // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://Blogwar.Ru/Готическое_В_Искусстве_Нового_Времени
9. Дащенко О.И. Художественный перевод: статус, проблемы, жанровое своеобразие / Черновицкий национальный ун-т им. Юрия Федьковича / О.И. Дащенко. – Черновцы : Рута, 2008. – 96с.
10. Женевский В. Ю. Страх в литературе немецкого романтизма [Электронный ресурс] / В. Ю. Женевский. – Режим доступа : <http://www.litsovet.ru>.

11. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение : курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. – 438 с.
12. Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методический аспекты / Н.Д. Зарубина. – М. : Рус. яз., 1981. – 112 с.
- 13.. Квит С. М. Основы герменевтики / С. М. Квит. – К. : Вид. дом «КМ Академия», 2003. – 192 с.
14. Кикоть В. М. Детективная проза Эдгара По и жанровые особенности ее перевода [Электронный ресурс] / В. М. Кикоть, С. С. Бондаренко. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/30_NIEK_2011/Philologia/6_96337.doc.htm
15. Кубрякова Е. С. Текст – проблемы понимания и интерпретации / Е. С. Кубрякова // Семантика целого текста: тезисы. – М. : Наука, 1987. – С. 93 – 94.
16. Кукушкина О. В. Речевые неудачи как продукт речемыслительной деятельности : автореф. на соиск. доктора филол. наук : 10.02.01 / О.В. Кукушкина. – М., 1998. – 44 с.
17. Лосева Л. М. Как строится текст / Л. М. Лосева. – М. : Просвещение, 1980. – 94 с.
18. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
19. Малиенко А. В. Спектр этических мотивов в английской литературной готике (романистика А. Рэдклиф) / А. В. Малиенко // XVIII век: искусство жить и жизнь искусства. – М. : Высшая школа, 2006. – С.25 – 26.
20. Матвиенко О. В. Традиции готики в английской литературе XIX века: авторефер. дис. на получение канд. филолог. наук : 10.01.04 / О. В. Матвиенко. – Д., 2000. – 32с.
21. Мещанинов И.И. Соотношение логических и грамматических категорий / И.И. Мещанинов // Язык и мышление. – М. : Наука, 1967. – С. 7-16.

22. Москальская О. И. Текст – два понимания и два подхода / О. И. Москальская // Русский язык. Функционирование грамматических категорий «текст» и «подтекст». – М. : Наука, 1984. – С. 154-162
23. Потебня А. А. Теоретическая семантика / А. А. Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
24. Рати А. О. Художественная специфика и переводоведческие особенности англоязычной литературы ужасов / а. О. Рати // гуманитарное образование в технических высших учебных заведениях: сб. науч. трудов. – К. : Университет «Украина», 2014. – Вып. 29. – С. 129-138.
25. Ребрий О. В. Современные концепции творчества в переводе / О. В. Ребрий. – Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. – 376 с.
26. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер ; [пер. с фр. и вступ И. Вдовиной]. – М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. – 624 с.
27. Рыльский М. Искусство перевода / М. Рыльский. – К. : Советский писатель, 1975. – 344 с.
28. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. - М : Междун. отношения , 1974 - 216 с.
29. Селиванова О.О. Актуальные направления современной лингвистики (аналитический обзор) / О.О. Селиванова. – Черкасский гос. ун-т им. Богдана Хмельницкого. – К. : Фитосоциумцентр, 1999. – 148 с.
30. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика / З.Я. Тураева. – Изд. 2-е, доп. – М. : Либроком , 2009. – 144 с.
31. Чередниченко О. И. Про язык и перевод: язык в социокультурном пространстве, перевод как межкультурная коммуникация / О. И. Чередниченко. – К., 2007 – 247 с.
32. Швейцер Я. И. Перевод и лингвистика (Газетно – информационный и военно – публицистический перевод) М., Воениздат, 1973 – 280с.

33. Hogle Jerrold E. Gothic Fiction / E. Jerrold Hogle. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 355p.
34. Morris D.B. Gothic Sublimity // Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / ed. by F. Botting and D. Townshend. – London, New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2004. – Vol. 2. – P. 50-68.
35. Pavel T.G. Fictional Worlds / Pavel T.G. – Cambridge : Harvard University Press, 1986. – 169 p.
36. Summers M. The Gothic Quest: A history of the Gothic novel / M.Summers. – New York : Russell-and Russell, 1964. – 202 p.
37. Sigmund Freud. The Uncanny. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / Freud Sigmund. Vol. XVII. – London: Hogarth, 1953. – P. 219 – 252.
- 38.Todorov T. The Fantastic: A Structural Approach To A Literary Genre / T. Todorov. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 1975. – 180 p.
39. Riffaterre M. Fictional Truth text / M. Riffaterre. – Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1990. – 137 p.
40. Rosch E. Principles of categorization // Cognition and Categorization / Ed. By E. Rosch, B. Lloyd – Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates, Publishers, 1978. – P. 27 – 48.
41. Ryan M.-L. Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory / M.-L.Ryan – Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1991. – 291 p.
42. Semino E. Language and world creation in poems and other texts / Semino E. – London : Longman, 1997. – 274 p.
43. Semino E. Discourse worlds and mental spaces / Joanna Gavins and Gerard Steen (eds.), Cognitive Poetics in Practice. – London: Routledge. – 2003. – P. 83 – 98.
44. Stockwell P. Cognitive Poetics. An introduction / P. Stockwell. – London and New York. – 2002. – 208 p.

45. Summers M. The Gothic Quest: A history of the Gothic novel / M.Summers. – New York: Russell-and Russell, 1964. – 202 p.
46. Tsur R. Aspects of Cognitive Poetics [Электронный ресурс]. – 2000. – 32 p. – Режим доступа: <http://www.2.bc.edu/richard/lcb/fea/tsur/cogpoetics.html>
47. Turner Mark. The Literary Mind: The Origins of Thought and Language/ Mark Turner. – Oxford : University Press, 1996. – 103 p.
48. Ungerer F., Schmid H. – J. An introduction to cognitive linguistics. – Edinburg Gate, Harlow. – 1996. – 293 p.
49. Werth P. Text Worlds : Representing Conceptual Space in Discourse / Werth P. – Harlow : Longman, 1999. – 363 p.
50. Wierzbicka A. Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction. – Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003. – 502 p.
51. По Э. Избранные произведения: В 2 т. - М.: Худож. лит., 1972. - т.1, с.177-195.
52. Poe E. A. Selected Tales / E. A. Poe. – Croydon : Penguin Books, 1994. – 406 p.
53. Матвеева Т. В. Учебный словарь: Русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т. В. Матвеева. – М. : Русский язык, 2003. – 245 с.
54. Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь / под редакцией В. К. Мюллера. – М. : Русский язык, 1998. – 455 с.
55. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
56. Стилистический энциклопедический словарь современного русского языка [под ред. М.Н. Кожинной]. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
57. Cambridge International Dictionary of English. – Cambridge University Press, 1995. – 1773 p.
58. Longman Dictionary of Contemporary English. – Nimrod : Letterpart, 2005. – 1949 p.

59. Longman Explanatory Dictionary. – Harlow, Essex : Pearson Education Limited, 2003. – 1360 p.

60. Shuttleworth Mark, Cowie Moira. Dictionary of Translation Studies. – London and New York : Routledge Taylor Francis Group, 2014. – 233 p.

Приложения

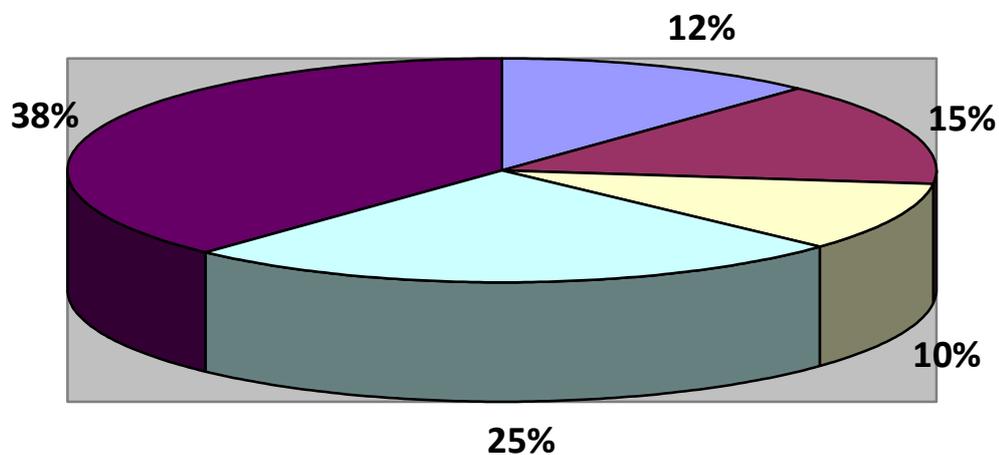
Приложение А

Схематическое поле мистического пространства прозаических произведений Эдгара По



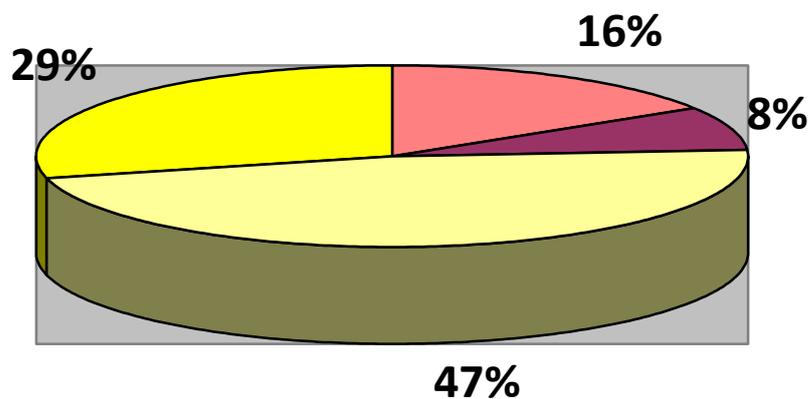
Приложение Б

Сводная картина способов воссоздания концепта СТРАХ русскоязычными переводчиками



Приложение В

Сводная картина способов воссоздания концепта ТАЙНА русскоязычными переводчиками



Приложение Г

Сводная картина способов воссоздания концепта СОСТОЯНИЕ ТРЕВОЖНОГО ОЖИДАНИЯ русскоязычными переводчиками

