

Раздел IV



ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

Н. А. Аксарина
г. Тюмень, ТюмГУ

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ДЕСКРИПЦИИ ОБРАЗОВ ПЕРЕВОДНОГО ТЕКСТА

(на примере анализа словообраза «солнце»
в «Языческой поэме» Ю. Шесталова)¹

Специфическим свойством художественных текстов, равно признаваемым как отечественными, так и зарубежными учеными, является их ограниченная переводимость. Долгое время было принято считать, что это свойство одинаково обуславливает и план выражения, и план содержания текста и потому делает невозможной какую бы то ни было семантическую дескрипцию образов переводного текста (ПТ). Исследователи при сопоставлении исходного (ИТ) и переводного текстов устанавливали и описывали факты лексического и грамматического несоответствия перевода отдельных единиц, в большей мере уделяя внимание этим различиям, чем сохраняющейся при переводе адекватности содержательных текстовых категорий. Эта адекватность, лежащая в основе всех современных переводческих тактик, до недавнего времени была предметом изучения исключительно транслатологии и смежных переводоведческих дисциплин. Семиология же и лингвистика текста, абсолютизируя тезис об ограниченной переводимости литературно-художественного знака, полагали адекватность перевода оригиналу не общей чертой всех ПТ, а индивидуальной, зависящей, в основном, от квалификации переводчика и «сложности» ИТ, упрощая тем самым представление о взаимодействии перевода и оригинала.

Современная транслатология, отечественная и зарубежная, при анализе сохранения в переводе текстовых функций оригинала отмечает примат коммуникативной функции как отдельного высказывания, так и целого текста. Эта же функция превагирует и при первичном восприятии ИТ, поскольку именно она обеспечивает установление культурного, понятийного, эстетического и т. д. контакта с адресатом. Текст способен выполнять другие свои функции: информативную, когнитивную, экспрессивную и пр. — только при реализации коммуникативных ожиданий адресата (читателя, интерпретатора), то есть при совпадении или значительной близости ценностных парадигм адресата и текста. Особенно значимо это в отношении художественного образа, который является частью высказывания и текста, понимаемого как сложное

¹ Публикуется при финансовой поддержке в форме гранта ТюмГУ.

высказывание (макрознак), и потому несет в себе существенную часть их коммуникативной нагрузки. Кроме того, художественный образ, будучи одной из основных текстовых категорий, обеспечивает презентативность текста, то есть наиболее точно, наглядно и красочно представляет текст адресату. В связи с этим важным представляется вопрос о возможностях лингвистической (семантической и семиологической) дескрипции образа переводного художественного текста.

Представления о непродуктивности семантического исследования образа ПТ опирались на то, что носителем образа в художественном тексте преимущественно является слово, а не сложные знаки. Поскольку разным языкам не свойственна полная лексическая (а тем более грамматическая) эквивалентность, узуальное семантическое несовпадение слова — носителя образа в исходном тексте и в переводе делало, как считалось, любую семантическую дескрипцию перевода невозможной [Аксарина 2005: 12]. В то же время наука признавала содержательную общность целых текстов и отдельных частей текстов, как бы ни были отличны друг от друга их отдельные единицы (на всех уровнях — от фонетики до синтаксиса). С точки зрения современной структурной лингвистики это утверждение справедливо и для микроконтекстов, в которых, собственно, и формируется образ. При таком подходе «дословность» перевода вовсе не является обязательным условием лингвистической интерпретации переводного образа (ПО), поскольку одна и та же часть содержания в ИТ и в ПТ может быть выражена единицами, которые не эквивалентны друг другу ни по структуре, ни по объему, ни по семантике своих отдельных составляющих, то есть «значение безразлично к используемому означающему» [Греймас 2004: 85]. Следовательно, в художественном тексте ограниченной переводимостью обладает, в основном, означающее (форма), а не содержание [Алексеева 2004: 248]. Низкая переводимость формы не позволяет получить полного представления об эстетической стороне текста-оригинала, но в ПТ это компенсируется эстетикой формы, избранной переводчиком. Форма, за исключением окказиональной, пассивной или ограниченной в употреблении, служит средством дополнительной, а не основной коммуникации и потому не имеет для дескрипции содержания единицы — носителя образа большого значения (если, безусловно, речь идет только об анализе семантики, а не поэтики). В основной же коммуникации означающее активно участвует тогда, когда носителем образа является производное слово, словообразовательное значение которого в художественном отношении важно для текста и не передается средствами языка перевода. Однако ключевые словообразы в художественном тексте чаще всего либо производны, либо отличаются от производящего только категориально-грамматической семой.

Обобщая сказанное выше, заметим, что ПТ, как бы он ни был близок исходному, все-таки «принципиально вторичен» [Алексеева 2004: 262], то есть закономерности его создания отличны от закономерностей ИТ уже потому, что он является продуктом сотворчества автора и переводчика и в нем выражены интенции обоих. Кроме того, если исходный текст замкнут на самом себе [Греймас 2004: 132], что приводит к отсутствию притока информации и ограниченному и стабильному составу дефиниций образа, то текст переводной, постоянно взаимодействуя с исходным и неся в себе элементы картины мира и автора, и переводчика, более открыт и более подвержен семантическому варьированию. Следовательно, для корректного семантического описания образа ПТ в освоенный наукой алгоритм анализа семантики художественного словообраза необходимо включить несколько дополнительных процедур и приемов дескрипции.

Уже при сборе материала, производимом традиционным методом извлечения, обнаруживается, что методика, освоенная для ИТ, при анализе перевода нуждается в некотором дополнении. Так, при определении подлежащих дескрипции образов в ИТ стартовым показателем является избыточность одной или нескольких лексем в контексте всего произведения или его отдельных фрагментов. Следует заметить, что избыточность такого рода может проявляться по-разному. Так, для исходного текста

значимыми являются рефрены собственно слова, то есть прямого носителя образа, и микроконтексты, в которые это слово включено. Однако в переводе лексема может быть по усмотрению интерпретатора заменена местоимением, лексическим или лексико-синтаксическим синонимом или дериватом (при этом часто нет возможности установить, использовалось ли в соответствующем фрагменте исходного текста имя или любой из его возможных заместителей). Поэтому при дескрипции образа ПТ целесообразным представляется вовлечь в анализ не только словообраз, но и все его косвенные именованья.

Необходимо заметить, что современная структурная семантика, безусловно, учитывает тот факт, что одна и та же семема в контексте может быть представлена множеством лексем, и потому при структурной дескрипции ИТ в поле внимания интерпретатора оказываются все лексические, фразеологические и прочие синонимы словообраза. Однако при работе с ПТ установление не дублирующей, а именно заместительной роли такой синонимии возможно только в том случае, если в микроконтексте есть грамматические показатели замещения. В расширенном контексте более корректно было бы говорить не о косвенной номинации образа, а о его контекстуальном дублировании на основе наличия общих, близких или противоположных с исследуемым словообразом сем. Это представляется важным еще и потому, что в художественном тексте одна семема может быть представлена рядом лексем в той же мере, в какой и одна лексема может соответствовать нескольким семемам, часто антонимичным или вообще не связанным никакими категориальными отношениями.

Коммуникативные свойства художественного образа (доступность, универсальность, понимаемая как относительная независимость от индивидуальных культурных парадигм, потенциальная многозначность, адаптивность — способность «приспосабливаться» к читателю) реализуются во многом благодаря разумному балансу в ПТ между «старой» (известной читателю) и «новой» информацией. При этом под «старой» информацией понимается наиболее стандартная, устойчивая часть содержания художественного словообраза, что обусловлено стандартной природой образности как свойства слова. В эту часть входят, во-первых, основные словарные значения слова — носителя образа (у лексических эквивалентов из разных языков — при условии, что эти слова общеупотребительны и не относятся к этнокультурной экзотике), во-вторых, интернациональные идиомы, включающие в себя слово — носитель образа, в-третьих, общечеловеческие (общекультурные) ассоциации, вызываемые словом и его иноязычными эквивалентами. «Новая» информация, представляющая для читателя и исследователя особую гносеологическую ценность, воспринимается только при наличии коммуникативной базы — «старой» информации. «Новая» информация является мобильной частью содержания единицы, на основе которой создан образ, и состоит, во-первых, из специфических этнокультурных ассоциативных рядов, во-вторых, из индивидуально-авторских семантических коннотативных и даже денотативных приращений. Степень доступности последних может быть разной и зависит от того, к какому объему «старой» информации они апеллируют. Таким образом, стандартная часть значений и ассоциаций единицы — носителя художественного образа составляет ее основное содержание, а коммуникативно ограниченная — расширенное. Основное содержание интерпретируется независимо от дословности перевода, тогда как расширенное доступно лишь частичной дескрипции. В силу этого при анализе семантики образа ПТ необходимо разграничивать элементы, относящиеся к основному и к расширенному содержанию, интерпретируя их не как семантическую целостность, а как две взаимодействующие, но обладающие самостоятельной ценностью составляющие.

Расширенное содержание словообраза интерпретируется только с точки зрения культуры текста-источника. Следовательно, необходимо исключить из анализа все элементы расширенного содержания, связанные с особенностями восприятия слова носителями языка перевода (в нашем случае — русского языка). Так, не вовлекаются в анализ значения, ограниченные в сфере употребления, а также стилистически

окрашенные и пассивные. С другой стороны, возможна семантическая дескрипция образа ПТ как факта культуры этноса-реципиента [Аксарина 2005: 13]. В этом случае состав и последовательность дескриптивных процедур будут соответствовать основной методике анализа ИТ, однако текст при этом станет восприниматься как семантически обедненный, поскольку отраженная в ПТ апелляция к этнической составляющей исходного текста, будучи нерасшифрованной, обусловит фрагментарность в понимании произведения.

Традиционно анализ контекстных семантических приращений словообраза начинается с определения в каждом микроконтексте текстовых категорий, которые этот словообраз реферирует, то есть с выявления системы мотивов. Такой подход позволяет выделить некоторые группы контекстов, объединенных общим семантическим наполнением исследуемого словообраза. Кроме того, все образы произведения надлежит определять относительно героя (или лирического субъекта), так как в образной системе интерпретируется именно его картина мира.

Представим один из возможных вариантов методики (на начальном этапе) семантического описания образа ПТ на примере анализа семантики словообраза «солнце» в «Языческой поэме» Ювана Шесталова. В качестве материала анализа избранное произведение особенно интересно тем, что изначально не задумывалось как единый текст и было составлено из множества самостоятельных произведений, написанных в разные годы, переведенных разными художниками (в том числе самим Ю. Шесталовым), различных по объему, жанровой природе и даже форме речи. Однако все тексты, включенные в «Поэму», находятся в отношениях взаимодополнения и отражают разные стороны картины мира мансийского художника. Они связаны единым художественным пространством, сверхтекстовой сюжетностью (историей взросления лирического героя, когда постепенно определялось его самоощущение в прошлом, настоящем и будущем окружающего его мира), общей системой мотивов и образов. Одним из таких интерферентных образов является в «Поэме» образ солнца, наиболее частотный в текстах, составляющих пролог и первую из восьми Песен произведения.

При извлечении словообразов из текста была обнаружена избыточность лексемы «солнце» в названных выше частях «Языческой поэмы»: 36 употреблений, одно из которых в функции определения (*солнца луч*), в 13-ти фрагментах из 33-х. Кроме того, в тексте представлены не только прямые, но и косвенные именованья словообраза «солнце». Так, в русском тексте исследуемых частей «Поэмы» отмечены 4 местоимения, замещающие лексему «солнце» (например: *Долго плещется солнце, почти круглые сутки играет в реке северное солнце. И я плещусь вместе с ним, благодарный ему за ласку и свет*), 2 контекстных синонима (*свет золотого дня*) и 4 деривата-прилагательных в функции определений (*солнечные уста, солнечная ласка, солнечные нити, солнечный свет*). Таким образом, вовлеченными в анализ оказываются не 37, а 46 номинативных единиц. Уже в силу специфической частотности в исследуемом тексте словообраз «солнце» полисемантичен и реализуется в ряде особых актуальных смыслов, которые лишь частично отражаются в заместителях этой лексемы «солнце».

Исходя из того, что все контекстуальные смыслы и значения словообраза формируются на узуальной основе, анализ семантики словообраза в ИТ следует начинать с установления семантической связи каждого его употребления с одним или несколькими узуальными значениями слова — носителя образа. Теоретически для текста, созданного на русском языке, любое из словарных значений слова «солнце» может стать основой художественного образа. Так, в большинстве современных толковых словарей русского языка представлены следующие значения слова «солнце»:

1. Небесное светило (или: небесное тело; звезда) — раскаленное плазменное тело шарообразной формы, вокруг которого вращаются планеты.
2. Свет, тепло, излучаемые этим светилом.
3. перен. То, что является средоточием чего-то ценного, высокого, жизненно необходимого (вариант: О ком-чем-н. очень дорогом, ценном, являю-

щемся источником жизни, счастья для кого-л.). 4. Гимнастическое упражнение — вращение тела вокруг перекадины (разг.). 5. Раскрой одежды в виде круга (разг.). Однако при работе с переводом необходимо свести эти значения к некоему универсальному минимуму, который бы обеспечивал взаимопонимание между носителями разных языков и культур.

Так, представленные здесь 4-е и 5-е значения слова «солнце», имеющие разговорную стилистическую окраску, не могут служить семантической базой для переводного образа. Не может в полной мере выполнять эту функцию и переносное метафорическое значение (3-е), поскольку носители разных языков по-разному воспринимают признаки сходства понятий. Кроме того, 1-е значение, будучи в своей основе общечеловеческим, содержит ряд специфических компонентов, сформированных научным познанием действительности и не «прописанных» в обиходно-бытовом сознании и носителей русского языка, и носителей языка манси. Это особенно важно в том отношении, что лирический герой «Поэмы» в исследуемых частях наделен детским или юношеским сознанием, и потому его восприятие образа солнца донаучно. Таким образом, семантическая база словообраза «солнце» в тексте перевода ограничена двумя узуальными значениями, одно из которых нами универсализовано: 1. Небесное светило (научная часть дефиниции исключается). 2. Свет, тепло, излучаемые этим светилом. Третье (метафорическое) узуальное значение свободно выводится из второго в определенных контекстных условиях и потому, на наш взгляд, не нуждается в отдельной дефиниции.

Ранее отмечалось, что на начальном этапе дескрипции целесообразным представляется определение неких контекстуальных групп, объединенных общим семантическим наполнением исследуемого словообраза. При формировании групп контекстов, содержащих словообраз «солнце», были учтены следующие факторы: единство статуса лирического героя (отношение к солнцу у героя-ребенка, героя-юноши и отвлеченного «героя-без-возраста» различно); включенность образа в подобные сюжетные линии; единство части художественного пространства, содержащей микроконтексты со словообразом «солнце»; общность или близость образов-гиперсем, сопровождающих образ солнца; встроенность словообраза в одинаковые или близкие стилистические фигуры; общность или близость интенций автора/переводчика, выраженных во фрагментах, содержащих словообраз «солнце».

Важно отметить, что в исследуемых частях «Поэмы» герой является субъектом речи и, следовательно, определяет все контекстные реалии-образы (в первую очередь — космогонические, в том числе «солнце») относительно самого себя: оценивает их по принадлежности к внешнему или собственному внутреннему миру, воспринимает как свое или чужое, дружественное или враждебное. При этом положение реалии, названной словообразом, в ценностной системе героя может быть нестабильным, существенно различаясь в отдельных микроконтекстах. Это объясняется прежде всего полисюжетной структурой произведения, состоящего из множества относительно самостоятельных текстов. Включенность лирического субъекта в разные сюжетные линии определяет изменение его бытийного статуса и, соответственно, вариативность его картины мира. Так, например, постоянно изменяется возраст субъекта речи: в отдельных текстах вне хронологии представлен герой-ребенок, для которого характерно сказочно-мифологическое или наивное мировосприятие, выражающееся в олицетворении и зооморфности всего внешнего мира; герой-взрослый с ироническим и реалистическим сознанием, в котором, однако, сохраняются отдельные детские черты; герой-юноша, наделенный созерцательностью и некоторой патетичностью оценок; абстрактный «герой-без-возраста», появлению которого в тексте сопутствуют философско-символические мотивы, отличающийся особым аллегорическим миропониманием, но при этом не желающий и не способный абстрагировать себя от окружающего мира. Все указанные разновидности картины мира героя находят отражение в контекстных реализациях словообраза «солнце».

В процессе анализа были определены следующие группы контекстов, содержащих данный словообраз: 1) основная составляющая мира вне субъекта речи, независимая, стабильная, позитивная, активно взаимодействующая с субъектом; 2) основная составляющая мира вне субъекта речи, независимая, стабильная, полиоценочная, как активно, так и пассивно взаимодействующая с субъектом; 3) частная составляющая мира вне субъекта речи, независимая, стабильная, позитивная, активно взаимодействующая с субъектом, связанная с его внутренним миром и отвечающая его потребностям; 4) частная составляющая мира вне субъекта речи, зависимая, нестабильная, полиоценочная, активно взаимодействующая с субъектом; 5) частная составляющая мира вне субъекта речи, независимая, стабильная, позитивная, пассивно взаимодействующая или не взаимодействующая с субъектом; 6) основная составляющая внутреннего мира субъекта речи, независимая, стабильная, позитивная, активно взаимодействующая с внешним миром.

При оценке типов контекстов основной или частный характер словообраза «солнце» как элемента картины мира определялся на основании его частотности в микроконтексте и по количеству и качеству образуемых им связей. Принадлежность образа к внешнему миру или к внутреннему миру лирического субъекта устанавливалась посредством фиксации сем принадлежности в контекстном окружении словообраза. Характеристика зависимости/независимости описывает степень обусловленности проявлений солнца влиянием других реалий и устанавливается при анализе контекстных связей исследуемого словообраза. Такой подход к начальному этапу семантической дескрипции образа переводного текста представляется оправданным, поскольку апеллирует к рассмотрению не отдельных текстовых фактов, а к логически и художественно завершенным фрагментам воссозданной в тексте картины мира, которая, в отличие от частных единиц, почти не искажается при переводе. В остальном анализ семантики образов ПТ сопоставим с анализом семантики образов текстов оригинала.

Литература

1. Аксарина Н. А. О возможностях семантического анализа образов переводного текста // Виноградовские чтения: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 23-24 ноября 2005 года. Тобольск, 2005.
2. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. СПб., М., 2004.
3. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с франц. Л. Зиминной. М., 2004.

Е. П. Багирова
г. Тюмень, ТюмГУ

НОМИНАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА: ОНОМАСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Явление номинации — это сложный феномен речи, при котором происходит вербализация мыслительного процесса, направленного на освоение действительности с целью обозначить ту или иную реалию путем обнаружения её общих и отличительных признаков.

Номинация в художественном тексте протекает в ментально-знаковой области и состоит из нескольких взаимообусловленных ступеней творчества: от предпосылок именования персонажа до их реализации в назывном слове. Структуру созданного вербального знака образуют три составляющие — денотат, форма и значение. Форма и денотат соотносятся между собой не непосредственно, а через значение: денотат отражается в значении, значение придает знаковость форме. Следовательно, номинативный, в нашем случае антропонимический, знак символизирует связь экстра-