

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт лингвистики и международных коммуникаций
Кафедра лингвистики и перевода

РАБОТА ПРОВЕРЕНА
Рецензент, д.филол.н., доцент

_____ /Н.Н. Кошкарова/

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой,
д.филол.н., доцент

_____ /Т.Н. Хомутова/

**КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ РОМАНА
М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ – 45.04.01.2019.029.ВКР

Руководитель, д.ф.н., профессор
_____ /О.А. Турбина/
« ____ » _____ 2019 г.

Автор
студент группы ЛМ-230
_____ /О.С. Бегишева/
« ____ » _____ 2019 г.

Нормоконтролер,
к.филол.н., доцент
_____ /О.И. Бабина/
« ____ » _____ 2019 г.

Работа защищена с оценкой

« ____ » _____ 2019 г.

Челябинск
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Теоретические основы исследования.....	6
1.1 Теория фрейма в книге М. Минского.....	6
1.2 Интерпретация теории фрейма в исследованиях Ч. Филлмора.....	16
1.3 Теория семиозиса эмогенного текста О. А. Турбиной.....	25
Выводы по главе 1.....	38
Глава 2 Фрейм и текстовая матрица романа «Мастер и Маргарита»	42
2.1 Описание текстовой матрицы романа «Мастер и Маргарита».....	42
2.2 Фрейм и текстовая матрица: оригинал и переводы.....	46
Выводы по главе 2.....	106
Заключение.....	108
Библиографический список.....	109

ВВЕДЕНИЕ

Проблема перевода художественных текстов играет особую роль в рамках современного отечественного переводоведения. В силу языковых особенностей данных текстов процесс художественного перевода предполагает комбинацию «лингвистических» и «литературоведческих» подходов, что делает данный вид перевода одним из самых трудных направлений переводческой деятельности.

В наши дни глобализация и появление большого количества литературных произведений привели лингвистов к необходимости разработки новых приемов анализа оригинального и переводного текстов. Одним из них является фреймово-матричный анализ, основанный на теории фрейма и текстовой матрицы.

Итак, **цель** нашей работы – проанализировать оригинал и перевод художественного текста на предмет выявления искажений в его когнитивно-семиотической матрице. Достижение данной цели способствует более полной передаче авторского замысла и улучшению качества перевода.

Перед началом работы перед нами были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать существующую научную литературу по данному вопросу.
2. Выявить базовые и фоновые фреймы литературного произведения.
3. Сравнить английские переводы данного художественного текста с русским оригиналом на предмет выявления искажений текстовой матрицы.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**: фреймово-матричный анализ текста, структурный и стилистический анализ текста.

Все литературные произведения, обладающие художественной ценностью, могут быть рассмотрены в качестве объектов исследования при изучении когнитивно-семиотической модели текста. В нашем случае **объектом исследования** является когнитивно-семиотическая матрица романа

М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его переводов на английский язык. **Предмет исследования** – искажения когнитивно-семиотической матрицы при переводе текста на английский язык. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые к тексту художественного произведения был применен фреймово-матричный анализ.

Данная работа является **актуальной**, поскольку она находится в русле современных направлений лингвистической и переводоведческой науки. **Практическая значимость** исследования заключается в возможности его дальнейшего использования в рамках развития теории фрейма и текстовой матрицы.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы М. Минского, Ч. Дж. Филлмора и О. А. Турбиной в сфере теории фрейма, семиозиса текста и текстовой матрицы (когнитивно-семиотической модели текста).

Апробация и внедрение результатов работы проводилось в ходе подготовки и публикации статьи «Когнитивно-семиотическая модель романа «Мастер и Маргарита»: базовый фрейм» в сборнике материалов международной научной конференции «Взаимодействие языков и культур», проводившейся в Южно-Уральском государственном университете в 2018 году.

Работа состоит из введения, теоретической главы, практической главы, заключения и библиографического списка.

Во **введении** дается обоснование актуальности и выбора темы исследования, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, а также его научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава состоит из трех разделов и включает описание основных теоретических положений ученых, исследователей, занимающихся разработкой теории фрейма и текстовой матрицы.

Во **второй главе** рассматривается когнитивно-семиотическая модель романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», проводится выявление сходств и различий текстов оригинала и перевода на предмет адекватности когнитивно-семиотической модели перевода оригинальной матрице текста.

В **заключении** подводятся основные итоги проведенного исследования, формулируются общие выводы, намечаются перспективы дальнейшего исследования в этой области.

Библиографический список представлен 45 наименованиями, в том числе 7 на английском языке.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Теория фрейма в книге М. Минского «Фреймы для представления знаний»

Теория фрейма как отдельная область знания возникла в рамках науки об искусственном интеллекте. Основоположником данной теории является американский ученый М. Минский (1927 – 2016), который долгое время работал в Массачусетском технологическом институте, где был основателем Лаборатории искусственного интеллекта. Основные положения теории фрейма были опубликованы им в научном издании «Фреймы для представления знаний» в 1974 г.

В данной работе автор рассматривает проблему представления знаний в памяти ЭВМ. Следует отметить, что М. Минский – далеко не первый ученый, задавшийся целью разработать теорию, которая бы позволила объяснить механизмы человеческого мышления, и на этой основе предложить модель функционирования ЭВМ. Группы ученых из разных областей науки – психологи, лингвисты, социологи, философы, математики – работали над данной проблемой. Результаты их исследований внесли значительный вклад в формирование и разработку теории фрейма. Так, американские ученые Р. Файкс и Н. Нильсон разработали логистический метод представления знаний, основанный на языке исчисления предикатов первого порядка, понятии пространства состояний, доказательстве теорем. Проблема представления знаний волновала и советских ученых: в нашей стране под руководством Ф. М. Кулакова разрабатывался метод описания реального мира с помощью вектор-функций, а также теоретико-графовый метод. Все предложенные идеи, несомненно, оказали влияние на развитие науки об искусственном интеллекте, однако именно теория фрейма, научно обоснованная М. Минским и его последователями, внесла наиболее значительный вклад в целый ряд научных дисциплин. Особенно велика её роль в современной лингвистике, семантике и лингво-семиотике: в данных

областях теория фрейма позволила объяснить основные механизмы функционирования сознания и речепорождения.

Но прежде чем рассматривать фреймы в контексте лингвистики, следует изучить особенности теории фрейма в рамках науки об искусственном интеллекте и обратиться к книге М. Минского «Фреймы для представления знаний».

Данная работа состоит из пяти глав: «Фреймы», «Язык, понимание и сценарии», «Обучение, память и парадигмы», «Управление» и «Пространственные образы». Каждая из глав включает в себя параграфы, посвященные рассмотрению отдельно взятых аспектов теории и примеров функционирования фреймов как ментальных структур в сознании и мышлении человека. В своей работе мы более подробно остановимся на тех аспектах теории, которые имеют непосредственное отношение к проблеме фреймовых структур в рамках лингвистики.

В первой главе автор отмечает несостоятельность многих теоретических исследований, проводимых в области искусственного интеллекта и психологии и призванных объяснить эффективность человеческого мышления. М. Минский считает, что ни «пространство задач» А. Ньюэлла и Г. Саймона, ни «микромиры» С. Пейперта не способны в полной мере отразить сложную, и вместе с тем гибкую систему человеческого сознания. По мнению ученого, «основные структурные элементы, образующие фундамент для развертывания процессов восприятия, хранения информации, мышления и разработки языковых форм общения, должны быть более крупными и иметь более четкую структуру» [13, с. 6]. Такими «структурными элементами» автор называет фреймы – структуры данных для представления стереотипных ситуаций. Отправным моментом теории является постулат о том, что «человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию, выбирает из своей памяти некоторую структуру данных, называемую *фреймом*, с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее

пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов» [13, с. 7]. Исходя из данного постулата, автор делает вывод о структуре фрейма: «фрейм можно представить себе в виде сети, состоящей из узлов и связей между ними. “Верхние уровни” фрейма четко определены поскольку образованы такими понятиями, которые всегда справедливы по отношению к предполагаемой ситуации. На более низких уровнях имеется много особых *вершин-терминалов* или “ячеек”, которые должны быть заполнены *характерными примерами или данными*» [13, с. 7]. Так, в качестве фреймовой структуры можно рассматривать понятие «литературное произведение»: на верхних уровнях будут находиться такие элементы, как «авторская идея», «смысл», «письменная форма»; на нижних – «сюжет», «система образов», «время и место», «система мотивов», «детали» и т. д. Ячейки «нижнего уровня» факультативны: каждая из них заполняется индивидуально в зависимости от жанровой принадлежности литературного произведения. Например, в число терминалов фрейма «философская лирика» не входят «сюжет», «время и место», «система образов». Напротив, терминалы фрейма «роман» включают в себя все перечисленные элементы. Несмотря на различия на «низких уровнях», и «философская лирика», и «роман» обладают общим для данных фреймов «верхним уровнем», поскольку такие элементы, как «авторская идея», «смысл» и «письменная форма» всегда справедливы по отношению ко всем жанрам литературных произведений.

В сознании и мышлении человека фреймы не существуют отдельно друг от друга. Они образуют системы фреймов – «группы семантически близких друг к другу фреймов» [13, с. 7]. Следует отметить, что «одни и те же терминалы могут входить в состав нескольких фреймов системы». Это «позволяет согласовывать информацию, поступающую из различных источников» [13, с. 7]. Так, например, фрейм «литературное произведение» входит в систему фреймов «произведения искусства и культуры». Данная система включает в себя фреймы «живопись», «архитектура», «музыка», «народные промыслы» и

т. д., многие из которых содержат общие терминалы и на этой основе постоянно взаимодействуют друг с другом, изменяясь в соответствии с исторической эпохой.

«Верхние уровни» фреймов обычно представляют собой постоянные, неизменные в ходе мыслительных операций структуры, которые помогают определить природу и сущность явлений. «Нижние уровни» фреймов, напротив, способны трансформироваться, «приспосабливаться» к различным условиям. По словам М. Минского, «терминалы фреймов в обычном своем состоянии заполнены так называемыми “заданиями отсутствия”, то есть сведениями о деталях, которые не обязательно должны присутствовать в какой-либо конкретной ситуации. Связь заданий отсутствия со своими терминалами не является жесткой и неизменной, поэтому они легко могут быть заменены другими сведениями, более подходящими к текущей ситуации» [13, с. 8]. Таким образом, «задание отсутствия» – это та переменная, которая характеризует постоянно меняющиеся условия окружающей среды и способствует проведению адекватного анализа. Во время восприятия информации в сознании человека активизируется определенный фрейм, обладающий набором «заданий отсутствия». По мере получения сведений терминалы, содержащие «задания отсутствия», заполняются деталями, которые конкретизируют данный фрейм, постепенно формируя новую его структуру. Таким образом в сознании человека происходит постоянное обновление информации, усваиваются новые знания, накапливается опыт и совершенствуются эмоциональные реакции.

Вторая глава исследования – «Язык, понимание и сценарии» – посвящена рассмотрению проблем, связанных с пониманием смысла и отражением фреймовой структуры сознания в языке. М. Минский на основе анализа нескольких предложений делает вывод о том, что «поскольку смысл высказывания в равной мере “закодирован” как в позиционных и структурных отношениях между словами, так и в выборе самих слов, то должны

существовать и механизмы, связанные с анализом этих отношений и участвующие в формировании структур, которые призваны более четко представлять смысл высказывания» [13, с. 40]. Подобная точка зрения сближает теорию фрейма и порождающую грамматику Н. Хомского. Однако теория, предложенная М. Минским, учитывает не только формальную сторону языка. Ученый разграничивает смысловую составляющую предложения, выраженную во фреймах «высокого уровня», и структурные грамматические компоненты, содержащиеся в фреймах более низких уровней. Рассматривая в качестве объекта фразы и предложения на английском языке, автор приходит к выводу, что если «более высокий по иерархии фрейм не получит каких-либо данных для согласования своих терминалов», то «ни один из фреймов верхнего уровня типа “смысл” или типа “предложение” не в состоянии сообщить о том, имеет ли высказывание правильную грамматическую форму и (или) заложен ли в нем какой-нибудь смысл». И наоборот, «если более мелкие фрагменты, то есть фразы и части предложений достаточно хорошо удовлетворяют субфреймам, то даже несмотря на неполную согласованность данных на верхних уровнях могут быть построены образы, приемлемые для определенных видов понимания» [13, с.40]. Подобные выводы справедливы для целого ряда языков; они указывают на тесную взаимосвязь смысла и грамматики и приводят нас к мысли о том, что процесс вербализации значений представляет собой перевод смысла из одних структур (фреймов высокого уровня) в другие (фреймы низкого уровня), при котором возможны существенные потери из-за недостаточного, неполного согласования данных на разных уровнях.

Далее М. Минский отмечает, что «лингвистическая деятельность человека требует от него использования образований более крупных, чем те, которые могут быть описаны с помощью грамматических правил» [13, с. 41]. Данные «образования» представляют собой изменяющиеся во времени ситуации, причинно-следственные связи, связанные друг с другом явления

окружающего мира. Так, чтобы понять, что такое «роман», нужно иметь представление о письменности, книге, тексте, личности автора и т. д. Отношения между предметами и явлениями окружающего мира и их выражением в языке также представлены автором в виде взаимосвязанных фреймовых структур, понимание которых необходимо для построения правильных по смыслу и грамматически верных высказываний.

Для обоснования своей точки зрения ученый обращается к теории анализа предложений с помощью «глубинных структур» С. Филмора и М. Селс-Мурсиа. Суть данной теории заключается в том, что «сгруппированные главным образом вокруг глагола части предложения используются для того, чтобы заполнить конкретными данными пробелы в подобной фрейму структуре этого глагола с учетом различных вариантов возможного включения предлогов в это предложение» [13, с. 46]. М. Минский в ходе рассуждений отмечает, что «для анализа предложений имеет смысл использовать именно те структуры, доминирующее положение в которых принадлежит глаголам, поскольку именно это и происходит на практике» [13, с. 46]. Однако подобный подход к изучению механизмов, лежащих в основе речепорождения, субъективен и не способен в полной мере охватить все заключенные в высказывании смыслы, поскольку «при более обширном анализе, выходящем за рамки отдельного предложения, такие (глагольные) структуры часто теряют свою самостоятельность и включаются в более крупные фрагменты рассуждений... Таким образом, при понимании рассуждений синтез глагольной структуры с конкретным заданием ее падежей может быть необходимым, но лишь преходящим этапом. По мере понимания предложений отдельные субструктуры следует объединять в расширяющихся фреймах-картинах для того, чтобы построить на их основе еще более крупную картину» [13, с. 46]. Из этого следует, что М. Минский предлагает использовать разработанную им теорию фрейма в лингвистике. Согласно его убеждениям, лингвистические и нелингвистические представления об

устройстве языка и мышления имеют много общего, так как «существенная часть понимания и проведения рассуждений на основе здравого смысла во многом напоминает преобразования лингвистических структур и манипуляции с ними» [13, с. 47]. Таким образом, фрейм как универсальный центр представления знаний лежит в основе всех мыслительных операций, в том числе речепроизводства и речепорождения, что делает его важнейшим объектом изучения не только психологии, информатики, но и лингвистики – науке о языке и речи.

В ходе рассуждений о важности теории фрейма для современной лингвистики ученый обращается и к проблеме перевода как «механизму конкретизации заданий отсутствия» [13, с. 49]. На примере перевода текста басни с английского языка на японский М. Минский отмечает особенности, характерные для двух данных языков. Так, в английском, по словам автора, не обязательно указывать местонахождение героев, но необходимо определить время, в течение которого совершается действие. В японском языке принято характеризовать и место, и время события. По мнению ученого, знание времени и места, равно как и других факторов, является необходимым условием для осуществления полноценной коммуникации. Часто важная информация, содержащаяся в английском предложении, в силу особенности языка выражена имплицитно. Следовательно, во фреймовой структуре высказывания возможны «пробелы», которые грамотный переводчик должен уметь правильно истолковать, восполнить и передать на другом языке. Для этого переводчику необходимо «полностью понимать» предложение, со всеми его грамматическими нюансами и скрытыми оттенками смысла. При полноценном переводе «верхние уровни» фреймов (смыслы) на иностранном языке и языке перевода должны быть полностью идентичны. Поэтому главная задача переводчика – правильно воспринять всю структуру фрейма, включая его самые «низкие уровни», что оказывается невозможным без знаний определенных языковых, культурных особенностей народа. Иными словами,

адекватный перевод подразумевает совершение мыслительных операций на уровне глубоких смысловых систем фреймов.

Помимо этого, в своей работе М. Минский уделяет внимание и другим видам речевой деятельности: пассивной (слушание) и активной (говорение). Рассматривая процесс восприятия информации на основе теории фрейма, ученый отмечает, что в зависимости от языковой формы общения (активной или пассивной) в сознании участников коммуникации образование фреймовых структур происходит по-разному: «если человек *слушает* своего собеседника, то для понимания текста ему требуется выстраивать отдельные слова в конструкции, отвечающие правилам грамматики и соответствующие как общему содержанию разговора, так и намерениям говорящего; это, конечно, резко уменьшает возможное число вариантов конкретизации заданий терминалов. Значительно большую свободу выбора предоставляет нам *речь*: существует огромное число различных способов образования из отдельных фреймов предложений для выражения поставленных перед собой целей» [13, с. 51]. Несмотря на то, что слушание является пассивным видом речевой деятельности, данная форма общения является наиболее трудной, поскольку «во многих случаях речь представляет собой прямой перевод данных, представленных в семантических структурах, в последовательность слов, тогда как слушание требует выполнения сложных и обширных построений для решения, в частности, проблемы *понимания*» [13, с. 51]. Проблема правильного понимания предложения является наиболее трудноразрешимой, так как «у человека имеется множество вариантов для включения знаний в семантическую структуру или результатов действий в текущий контекст»: «так же как любую комнату можно рассматривать из разных мест, так и любое утверждение может быть проанализировано с различных точек зрения по тем вопросам, которые в нем затрагиваются» [13, с. 52]. По мнению ученого, понимание происходит на основе отбора и интерпретации человеком тех семантических структур, которые представляются ему наиболее интересными

или же вызывают в нем эмоциональную реакцию. Участник коммуникации выбирает из определенного набора фреймов элемент, удовлетворяющий его потребность в получении информации на данный момент времени, и на его основе осуществляет операции с привлечением подобных фреймовых структур. Следует отметить, что без обращения мысли к таким структурам процесс понимания невозможен, поскольку каждый фрейм существует в контексте систем фреймов, которые трансформируются, видоизменяются на протяжении жизни человека.

В ходе дальнейших рассуждений автор отмечает, что не всегда слова отражают один какой-либо предмет, признак или ситуацию. Чаще всего человек сталкивается с понятиями, которые обозначают целый комплекс ситуаций и включают в себя несколько взаимосвязанных фреймов. М. Минский называет такие понятия сценариями и утверждает, что все входящие в них элементы должны рассматриваться как единое целое. В качестве примера ученый приводит сценарий дня рождения ребенка, который включает следующие данные: воскресная одежда, подарок, игры, украшения, угощение, развлечение. В этом случае объектом изучения является сценарий как последовательность фреймов, каждый из которых взаимно обусловлен другими. Подобное разграничение тематических структур («одиноких» фреймов или фреймовых систем) и сценариев (определенных последовательностей фреймов) призвано упростить описание и понимание противоречий, возникающих в человеческом сознании при анализе предметов и явлений окружающей действительности.

На этой основе М. Минский в своей работе предлагает классификацию структур знания, разработанную на основе сопоставления результатов исследований в области искусственного интеллекта и лингвистики. В данном случае объектом исследования являются не фрейм и сценарий, а «глубинная структура» (идея), которая включает в себя следующие фреймы:

1. *Поверхностные синтаксические фреймы* – структуры с глаголами и существительными.

2. *Поверхностные семантические фреймы* – группы слов, объединенные вокруг действий.

3. *Тематические фреймы* – это сценарии для видов деятельности, условий, изображений наиболее важных проблем.

4. *Повествовательные фреймы* – скелетные формы для типичных рассказов, объяснений и аргументации.

Составляющие «глубинной структуры» расположены «в порядке увеличения масштабности охвата событий» [13, с. 62]. Подобная классификация может быть использована при анализе фреймовой структуры, а также для выявления её особенностей (трансформаций) в художественном, рекламном, поэтическом тексте.

Третья глава («Обучение, память и парадигмы») работы М. Минского посвящена рассмотрению роли фреймов в осуществлении важнейших процессов по запоминанию и усвоению новой информации. Вопреки распространённому мнению о том, что «память – это нечто совершенно отличное от остальной части мышления» [13, с.68], ученый убежден, что в своей основе память подобна другим аспектам человеческого мышления. Так, если ум – это способность человека быстро находить подходящие фреймы, то память – это приобретенная в процессе обучения система данных о структуре собственных знаний. Она тесно связана со способностью «активизации фрейма» при использовании ключевых слов и способна поддерживать связь между разными системами фреймов в течение определенного времени.

Четвертая и пятая главы книги («Управление» и «Пространственные образы») посвящены изучению процессов, манипулирующих системами фреймов, и трудностей, связанных с восприятием и ощущением пространства. Следует отметить, что информация, содержащаяся в этих главах, несомненно, обладает большой теоретической и практической значимостью. Однако в

рамки нашего исследования не входит рассмотрение данных проблем, поэтому мы ограничимся базовыми сведениями о теории фрейма.

В дальнейшем теория фрейма оказала влияние на другие области научного знания, в том числе на лингвистику и семиотику – науку, которая занимается исследованием отношения языковых выражений к обозначаемым объектам и выражаемому содержанию. Одним из выдающихся ученых, работавших в данной области, является Ч. Дж. Филлмор, который представил свое понимание фрейма в контексте теории знака и науки о языке.

1.2 Интерпретация теории фрейма в исследованиях

Ч. Дж. Филлмора

Американский ученый, профессор Калифорнийского университета Ч. Дж. Филлмор (1929 – 2014) – один из основателей когнитивной лингвистики, теории падежной грамматики и семантики фреймов. Он является автором работ «The Case for Case» («Дело о падеже»), «Frame semantics and the nature of language», «Frame semantics for Text Understanding» и др. Под его руководством был разработан проект «FrameNet», который представляет собой доступный для поиска электронный онлайн-корпус фреймов английского языка.

Основные положения теории были выдвинуты ученым в статье «Фреймы и семантика понимания», опубликованной на русском языке в журнале «Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка». Статья включает в себя следующие разделы: «Слова и их фреймы», «П-семантика и И-семантика», «Семантика фреймов», «Сопоставление П- и И-подходов», «Семантика фреймов и истинность», «Пресуппозиция» и «Ключевой момент». В каждом разделе представлены теоретическая информация и примеры, иллюстрирующие основные положения теории. Для обоснования своей точки зрения автор обращается к работам других ученых (М. Минского, Дж. С. Милля, И. Трира, Й. Л. Вайсгербера и др.), которые оказали существенное

влияние на развитие лингвистики и семантики. Данная работа является первой попыткой объяснить факты языка с точки зрения теории фрейма.

В первом разделе Ч. Дж. Филлмор дает определение понятию «фрейм» и сравнивает теорию фреймовых структур с теорией лексических полей. По мнению ученого, фрейм представляет собой «особую унифицированную конструкцию знания или связанную схематизацию опыта, которая мотивирует, определяет и взаимно структурирует группы слов». «Эти слова образуют группы, каждую из которых лучше изучать как единое целое, потому что каждая группа является лексическим представителем некоторой единой схематизации опыта или некоторого знания. В каждом случае, для того чтобы понять смысл одного из членов группы, необходимо до некоторой степени понять, что значат они все» [28]. В качестве примера автор рассматривает фрейм «неделя» и приходит к выводу, что «имплицитное владение этой специфической организацией нашего физического и социального мира обеспечивает концептуальный базис для довольно значительного корпуса лексического материала, включающего общие имена типа week “неделя” и day “день”, их адъективные дериваты, индивидуальные названия дней недели и такие особые категории, как week-end “конец недели” и fortnight “две недели”» [28].

Исходя из представления некоторых ученых, теория фрейма имеет общие черты с теорией лексических полей, предложенной немецким ученым И. Триром. В основе теории лексических полей лежит представление о том, что все слова языка группируются в «понятийные поля» и «конкурируют друг с другом за семантическую территорию» [28]. И. Трир полагал, что «понимание значения слов сводится к пониманию структуры, в которой это слово функционирует, и что эта структура существует именно потому, что существуют другие слова» [28]. Согласно Ч. Дж. Филлмору, понимание фреймовой структуры не сводится лишь к пониманию входящих в нее слов. Фрейм представляет собой внеязыковое, ментальное образование, которое

способно функционировать за пределами языкового сознания. Доказательством служит утверждение ученого о том, что «семантика фреймов допускает существование фреймов, каждый из которых имеет единственного представителя в сфере лексики – возможность, в принципе отвергаемая теорией лексического поля» [28]. В этом состоит главное отличие семантики фреймов от теории лексических полей.

Во втором разделе работы автор рассматривает основные особенности семантики понимания (П-семантики) и семантики истинности (И-семантики): «теория П-семантики видит свое назначение в разработке общего представления об отношениях между языковыми текстами, контекстами, в которых они встречаются, и процессом, а также результатами их интерпретации», цель же И-семантики заключается в «описании условий, в которых отдельные высказывания данного языка могут быть определены как истинные» [28]. Также ученый отмечает, что «в И-семантике языковые формы обычно ограничены отдельными предложениями; контексты мыслятся как сущности, с помощью которых определяется прагматический индекс предложения», а «в П-семантике языковые формы являются словами и текстами; контексты включают доступные для подробного описания предпосылки, перспективы, ориентации, продолжающиеся виды деятельности» [28]. Анализ предложений в рамках П-семантики подразумевает воссоздание полной картины или ситуации из отдельных частей предложения: лексических единиц, фразеологических единств и грамматических конструкций. В основе семантически связанных единиц языка лежит одна скрытая понятийная структура – фрейм, который, по мнению автора, является важнейшим инструментом описания и объяснения лексического и грамматического значений. Таким образом, П-семантика основана на интерпретации фреймов, заключенных в предложении, а И-семантика предполагает соотнесение данных смысловых структур с конкретными ситуациями реального / ирреального мира.

Ч. Дж. Филлмор моделирует процесс интерпретации фреймов в третьем разделе – «Семантика фреймов». Процессу интерпретации предшествует активация фрейма интерпретатором или текстом: «фрейм активируется, когда интерпретатор, пытаясь выявить смысл фрагмента текста, оказывается в состоянии приписать ему интерпретацию, поместив содержание этого фрагмента в модель, которая известна ему независимо от текста» [28].

Ч. Дж. Филлмор различает врожденные фреймы (возникают в сознании человека в процессе развития) и приобретенные (усваиваются из опыта или обучения). Процесс интерпретации начинается с восприятия предложения и проведения внутриязыкового семантического анализа, который включает извлечение лексического, грамматического и семантического наполнения высказывания. Далее на основе полученной информации происходит создание «рабочего чертежа», который обогащается знаниями о фреймах интерпретации, активизирующихся при анализе. Процесс интерпретации текста на естественном языке – процедура, позволяющая получить максимальное количество информации. Результат процесса зависит от того, имеет ли интерпретатор доступ к абстрактному фрейму, мотивирующему определенную категорию языка, а также знает ли он фреймы, активированные в процессе анализа.

Далее в разделе «Сопоставление П- и И-подходов» ученый утверждает, что семантика фреймов призвана изучать способности человека к познанию условий, которые выполняются в любой ситуации. Следовательно, исходными данными для теории языка можно назвать те данные, которые касаются понимания, а не квалифицируют высказывание как истинное или ложное. Семантика фреймов объясняет способность носителей языка «воссоздавать мир» текста на основе интерпретации его элементов. Поэтому для семантики фреймов более важны суждения о понимании, чем суждения об истинности [28]. В подтверждение своей теории автор обращается к краткому исследованию употребления английского предлога «on» («на»). В выражениях

английского языка, используемых для сообщения о «пространственных» отношениях между пассажиром и транспортным средством, выбор предлогов «on» и «in» («в») определяется семантическими правилами, соотносимыми с основными значениями этих предлогов. Фрейм, вызываемый при использовании предлога «on», определяет ситуацию, в которой рассматриваемое транспортное средство находится в процессе использования для путешествия куда-либо. Если же средство передвижения воспринимается как «вместилище», то в данном случае более приемлемым в английском языке оказывается предлог «in» [28]. На основе данных, полученных в результате опроса носителей языка, Ч. Дж. Филлмор сделал вывод о том, что все испытуемые были единодушны в суждениях, касающихся понимания этих примеров. Однако для носителей языка оказалось невозможным определить, являются ли анализируемые высказывания истинными или ложными. Следовательно, язык в полной мере не способен отразить категорию истинности; его деятельность направлена на интерпретацию и понимание. Поэтому наиболее важной представляется проблема правильного понимания как корректной интерпретации фреймовой структуры высказывания. Правильное понимание требует детального анализа предложений и тщательного отбора данных с помощью исследования и аргументации. Так, в качестве примеров терминов, требующих тонкого анализа, Ч. Дж. Филлмор приводит противопоставленную друг другу пару фреймов «суша – море» и «земля – воздух»: «благодаря этим оппозициям мы осознаем, что определение местонахождения чего-либо “на сухой поверхности земли” требует выбора одного из этих фреймов в зависимости от того, чему противопоставлено данное местоположение – нахождению в воде или в воздухе. Если мы услышим о виде птиц, проводящих жизнь на земле, то мы должны заключить, что им может быть присуща способность плавать, но не летать; услышав же о птицах, живущих на суше, мы должны соответственно сделать вывод, что они могут обладать способностью летать, но не плавать. Если мы узнаем от кого-

либо, что некто сумел провести сегодня два часа на суше, мы вправе предположить, что на два часа было прервано морское путешествие, а не полет на самолете» [28].

Раздел «Семантика фреймов и истинность» посвящен рассмотрению проблем, связанных с интерпретацией суждений на естественном языке. По словам автора, истинным можно считать высказывание, условия использования фреймов которого удовлетворены и описываемая ситуация имеет место. Отрицательные предложения истинны во всех случаях, когда соответствующие им утвердительные предложения истинны. Отрицательные предложения могут оцениваться двояко в зависимости от того, считаются ли выполненными условия использования фреймов [28]. В ходе рассуждений Ч. Дж. Филлмор уделяет особое внимание отрицательным высказываниям: он предлагает установить особые их разграничения в рамках семантики фреймов. Известно, что любое высказывание, в том числе отрицательное, является частью определенного контекста. Отрицательные предложения часто произносятся в контекстах, которые способствуют установлению истинности соответствующего утвердительного предложения, следовательно, существуют ситуации, когда связь с контекстом вообще отсутствует. На этой основе автор устанавливает разграничение между контекстно-связанным отрицанием и контекстно-свободным отрицанием и отмечает, что любое отрицательное предложение должно интерпретироваться относительно некоторой структуры, в которой его пропозиция противопоставляется соответствующей ей противоположной пропозиции. Данное разграничение относится к тому, введена ли эта релевантная структура в контекст, непосредственно предшествующий высказыванию [28]. Далее Ч. Дж. Филлмор указывает на необходимость различения двух способов взаимодействия отрицания и фреймовой интерпретации. По его мнению, следует четко представлять себе различие между «внутрифреймовым» (within-frame) и «межфреймовым» (cross-frame) отрицанием (то есть отрицанием,

принимаящим фрейм и отвергающим его). В случае внутрифреймового отрицания фреймовая интерпретация ситуации признается приемлемой и один из элементов фрейма характеризуется в противопоставлении другим. Межфреймовое отрицание имеет место тогда, когда (1) в процессе беседы первый говорящий только что ввел фрейм для описания ситуации, в рамках которого второй говорящий не хочет вести разговор; (2) предложение произносится в такой форме или с такой просодической моделью, которая специфична для отрицания фрейма, и (3) предложение (обычно) сопровождается «объяснением» причин неприятия фрейма или экспликацией желательной фреймовой интерпретации рассматриваемой ситуации [Филлмор]. Также автор отмечает, что внутрифреймовое отрицание может быть и контекстно-свободным, и контекстно-связанным, а межфреймовое отрицание непременно контекстно-связанно. В качестве примеров контекстно-свободного и контекстно-связанного высказываний Ч. Дж. Филлмор приводит следующие предложения: «У ее отца нет зубов» и «У ее мужа нет скорлупок грецкого ореха». Отрицание в первом предложении является «контекстно-свободным», поскольку данный дискурс не нуждается в формировании каких бы то ни было ожиданий о лице человека. Отрицание в таком предложении не требует установления связи с чем-либо в предшествующем дискурсе. Фрейм представлений о человеческом лице всегда находится в распоряжении сознания интерпретатора. Обсуждаемое предложение активизирует данный фрейм и модифицирует его таким образом, чтобы в возникшем представлении отсутствовали зубы. В противоположность первому примеру предложение второго типа требует привлечения контекста, в котором обсуждается возможность того, что у ее мужа могут иметься скорлупки грецкого ореха. Фрейм, определяющий ситуационную привязку второго предложения, должен создаваться предшествующим контекстом [28].

Далее в разделе «Пресуппозиция» ученый рассматривает интуитивные представления, связанные с пресуппозициями, в контексте семантики,

ориентированной на понимание. По мнению автора, некоторым феноменам из огромного множества интуитивных представлений и наблюдений, называвшихся пресуппозициями, может быть дано адекватное описание в терминах фреймов. Ч. Дж. Филлмор постулирует наличие связи между основанием (тем, что не требует доказательства), предпосылкой (тем, что составляет пресуппозицию) и фигурой (тем, что представляется, высвечивается, излагается). Источником пресуппозиции является осознание факта, что в языке существуют предложения, которые выглядят как *одно* утверждение, но их детальный семантический анализ обнаруживает наличие *двух* сообщений: одно из них *излагается* (выражено вербально), другое – *предполагается* (вербально не выражено). Далее автор приводит примеры предложений, содержащих пресуппозиции, и результаты двунаправленного семантического анализа, в процессе которого отделялось то, что излагается в предложении, от того, что в нем предполагается. Например, в предложении «Джон сожалел, что подписал письмо» фигурой является сообщение «Джон чувствовал себя плохо из-за того, что подписал письмо», а пресуппозицией – «Джон подписал письмо». Использование метода семантического анализа позволяет сделать вывод о наличии / отсутствии пресуппозиции. Во многих случаях на предполагаемую часть указывают некоторые аспекты формы предложений (выбор лексем или грамматических конструкций). Ч. Дж. Филлмор указывает, что в семантике понимания возникает целый комплекс важных представлений относительно связи между излагаемым и предполагаемым, среди которых можно отметить следующие:

1) то, что составляет пресуппозицию предложения, не подвержено действию модальности условия, вопроса или отрицания;

2) прямые реплики второй стороны, поддерживающие или оспаривающие высказывание с пресуппозицией, воспринимаются как поддержка или возражение на то, что излагается, а не на то, что пресуппозиционируется;

3) в случае нарушения пресуппозиции отсутствует необходимость решения вопроса об «истинности» высказывания;

4) императивы, связанные с пресуппозициями, могут быть разделены на случайные и постоянные. Случайные императивы употребляются только в тех случаях, когда их пресуппозиции удовлетворены. Постоянные императивы требуют не истинности пресуппозиций, а того, чтобы они имели силу;

5) понятие пресуппозиции в семантике понимания предполагает учет того, что «пресуппозицируется» в акте произнесения высказывания в зависимости от его положения в текущем дискурсе.

Ключевым моментом теории пресуппозиции является проблема отрицания предложения с пресуппозициями в условиях ложности одной или нескольких из них. Автор отмечает, что в ряде случаев при изменении фигуры, утверждающей или отрицающей какой-либо факт действительности, пресуппозиция остается неизменной. Однако в языке гипотетически существующих предложения, в которых пропозиция, входящая в состав пресуппозиции, является ложной. В этом случае Ч. Дж. Филлмор предлагает либо отказаться от использования подобного предложения, либо признать его истинным, поскольку в его фигуре корректно отрицается то, что ложно.

Таким образом, в своей статье «Фреймы и семантика понимания» Ч. Дж. Филлмор предпринимает попытку рассмотреть языковые факты с точки зрения теории фрейма. Благодаря ему фрейм как содержащая информацию структура является объектом и предметом изучения не только науки об искусственном интеллекте, семантики, на и систематики языка и речевой деятельности (психосистематики) или когнитивной лингвистики. В рамках данного направления большую значимость приобрели труды отечественных ученых – Л. М. Скрединой, О. А. Турбиной, А. П. Чудинова, В. И. Карасика и др. В основе настоящего исследования лежит концепция профессора Южно-Уральского государственного университета

О. А. Турбиной о семиозисе эмогенного текста, общие положения которой представлены ниже.

1.3 Теория семиозиса эмогенного текста О. А. Турбиной

Первая часть монографии «Эмогенный текст» О. А. Турбиной посвящена рассмотрению речевого семиозиса. В рамках изучения данной проблемы автор дает представление о системе речи, выявляет фундаментальные принципы речемыслительной деятельности и лингвосемиозиса, раскрывает понятия речемыслительного акта и единиц речи. Помимо этого, исследователь обращается к рассмотрению механизмов и принципов речевого семиозиса и характеризует системный потенциал единиц языка в речевом семиозисе.

В начале работы О. А. Турбина указывает, что языкознание на современном этапе своего развития занимает лидирующую позицию среди остальных научных дисциплин. Данное утверждение обусловлено тем, что главным объектом исследования науки становится человек, его активная мыслительная деятельность, а основным способом, условием и причиной существования человеческого разума и разумной деятельности является язык [34, с. 7]. В этих условиях обозначились и начали активно развиваться новые направления в языкознании – когнитивная лингвистика и лингвистическая дискурсология. Теоретическая основа данных дисциплин была заложена в начале XX века французским лингвистом Г. Гийомом (1883–1960), который еще до публикации «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра рассматривал дихотомию *язык – речь* с учетом фактора времени. Согласно концепции Г. Гийома, язык представляет собой «говорение идеальное», а речь – «говорение реальное (физическое, материальное)» [34, с. 8]. Язык и речь связаны друг с другом интегральными отношениями, то есть условно одной мысленной речи противопоставляется огромное разнообразие действительной речи (дискурс), которое меняется в зависимости от говорящих и окружающих их условий. Таким образом, дискурс – это система речи, которая, наряду с

системой языка, входит в единую систему речевой деятельности. Система речи включает в себя устную и письменную речь. Каждая из них, в свою очередь, образует свою подсистему видов дискурса (научный, профессиональный, бытовой), которые состоят между собой во взаимозависимых отношениях. Следует отметить, что каждая форма дискурса подчиняется общим принципам структуры и функционирования системы в целом.

Следовательно, необходимо различать языковой и речевой семиозис. Согласно О. А. Турбиной, *языковой семиозис* представляет собой «механизмы генезиса знаков в системе языка, обусловленные результатом познания универсума носителями языка и результатом использования знаков в речи» [34, с. 10]. *Речевой семиозис* подразумевает собой закономерности употребления знаков языка в речи, которые «подчинены **принципу речевой реализации системно-языкового потенциала знаков языка**» [34, с. 10]. Природа и принципы речевого семиозиса определяются **фундаментальными законами**, которые регулируют функционирование и развитие естественных языков и речевой деятельности – лингвокогнитивной деятельности человека. Данные универсальные законы (принципы) были сформулированы Г. Гийомом в труде «Принципы теоретической лингвистики».

Первый закон (принцип) лингвокогнитивной деятельности – **принцип простоты**. Этот закон основан на гипотезе о том, что базовые речемыслительные операции и механизмы структурирования системы языка *малочисленны, минимально вариативны и поразительно однородны*, в силу чего язык легко усваивается концептуальной системой даже самого простого и неграмотного человека [34, с. 11]. Базовые операции речемыслительной деятельности заключаются в чередовании двух противоположно направленных движений мысли – *сужения* и *расширения*. При сужении происходит операция вычленения частного (*партикуляризация*), при расширении – операция обобщения

(генерализация). Данные операции связаны между собой *тензором* – участком расширения или сужения. Из этого следует универсальное свойство человеческой когниции – бинарность мыслительных операций, которое обусловлено биологическими свойствами сознания. На данной основе Г. Гийом выделяет **принцип (закон) бинарности**, которому подчинена вся система концептуализации, охватывающая языковой и речевой семиозис. Далее, чтобы отношение конкретизирующего и обобщающего образовало мыслительный акт, оно должно удовлетворять **закону (принципу) сохранения целого**, который выражается лингвосемиотической формулой целого: $A + B = 1$ [34, с. 16]. Справедливость данного закона доказывается на примере устройства всех языковых сущностей: так, каждое слово, словосочетание, предложение содержит в своей структуре лексический (А) и грамматический (В) компонент.

Следующий закон лингвокогнитивной деятельности – **принцип отсутствия повторения**, согласно которому невозможно «возвращение» мыслительного импульса в исходную точку, так как «возвращение» мысли осуществляется в «исходную» точку, которая в ходе мыслительных процессов была переосмыслена и по сути уже не является «исходной». «Возвращение» мысли обусловлено **законом (принципом) непрерывности мышления и процессов в системе речевой деятельности**: мышление по природе своей непрерывно и осуществляется подобно движению руки, изображающей на бумаге знак бесконечности. Таким образом, когнитивная, речемышлительная и творческая деятельность человека подчиняются совокупному действию пяти универсальных законов (принципов): принципу простоты, принципу бинарности, принципу сохранения целого, принципу отсутствия повторения и принципу непрерывности мышления.

Далее автор обращается к проблемам речемышлительного акта и отмечает, что в рамках психосистематики его анализ осуществляется на основе понятий *Пространство / Время, Человек / Универсум, Конечное / Бесконечное*.

Согласно Г. Гийому и О. А. Турбиной, «языковые и речевые единицы возникают в “точке пересечения” конечного и бесконечного, Человека и Универсума, Пространства и Времени в момент актуализации, которая становится возможной благодаря фундаментальной операции, заключающейся в “перехвате” мышлением самого себя» [34, с. 17]. В рамках данной концепции человек как мыслящий и говорящий субъект является «оперирующим центром», «точкой отсчета универсума в субъект». Сознание человека – взаимопересечение двух бесконечностей: универсума-Пространство и универсума-Время. Точка пересечения является микроскопическим *оперативным временем* или *антропологическим моментом*, в которой происходит размещение мыслимого на пространственно-временной оси. Данная операция в процессе речевого акта переводит мыслимое в обдуманное, а потенциальную единицу языка – в реальную единицу речи [34, с. 18].

Антропологический момент охватывает и лексическую, и грамматическую семантику. Процессы формирования лексического и грамматического компонента слова различны: мыслительные операции, осуществляемые человеческим сознанием при создании материи (внутренней сущности) и формы, противоположно направлены. «Порождение материальной части слова (лексической стороны) происходит при движении мысли от единичного к всеобщему и обратно. Форма слова (грамматическая сторона), напротив, рождается при обратном порядке операций» [34, с. 19]. Согласно принципу сохранения целого и принципу отсутствия повторения, изменение одного из компонентов означаемого (лексического или грамматического) влечет изменение всего означаемого в целом.

Автор отмечает, что изучение речемыслительного акта осложняется недоступностью для анализа наиболее ранних операций, лежащих в его основании. Совокупность таких операций представляет собой *сигнал*, с которым мысль обращается к языку. Данный процесс происходит в течение

вообразимо малого промежутка времени, поэтому мы в состоянии лишь наблюдать самые последние мгновения речевого акта и его конечный результат. Понять, что происходит в эти скрытые мгновения, возможно только на основании изучения процесса речепорождения и анализа форм знаков языка: семантем, морфем и систем (моделей).

Далее О. А. Турбина обращается к рассмотрению единиц (знаков) речи. Особую важность в рамках данной проблемы приобретает понятие смысла: **«смысл – это мыслительное содержание, которое в ходе коммуникативного процесса один индивид передает другому посредством значений языковых знаков»** [34, с. 21]. Следовательно, языковой семиозис представляет собой акт кодирования смысла и формирование значения на его основе, а речевой семиозис – это акт использования языковых форм и значений в речи для выражения и передачи смысла. Исследователь также отмечает, что контекстное значение языковой единицы остается не достигнутым, но составляет основу её потенциала, который используется при актуализации нужных значений для выражения определённого смысла. Кроме того, автор проводит различие между языковым потенциалом единицы языка и дискурсивным потенциалом речевой единицы: **«отличие языкового (системного) потенциала единицы языка от дискурсивного потенциала речевой единицы состоит в том, что системный (языковой) потенциал знака языка – это то, что языковой знак знает, умеет и способен реализовать, а дискурсивный потенциал речевой единицы – это то, чему единица речи способна научиться, и что она способна “придумать”, сотворить... дискурсивное значение (речевого знака) может достигать значительного объема в случае наполнения десигната контекстными коннотациями, провоцирующими семантические приращения, сдвиги и трансформации (импликатуры, намеки и т. п.), особенно при использовании речевого знака в качестве символа, когда пределы глубины и широты передаваемого им смысла (смыслов) сложно или даже невозможно определить»** [34, с. 22–23].

Выявить механизмы и принципы речевого семиозиса возможно при анализе отношений между основными единицами языка и речи: основным знаком языка – *словом* и основным знаком речи – *высказыванием* (*фразой, клаузой*) [34, с. 25]. Высказывание представляет собой результат актуализации предложения, которое является **полноценным знаком – законченным продуктом семиозиса**.

Принцип сохранения целого, выявленный Г. Гийомом, позволяет охарактеризовать предложение как сентенциональный языковой знак, где понятийная субстанция представлена **концептуальной семантической схемой** (лексическое означаемое), а грамматическая форма – **концептуальной структурной моделью** (грамматическое означаемое). О. А. Турбина дает следующие определения данным понятиям: **концептуальная семантическая схема предложения** – это результат интерпретации и обобщения содержания однородных событий или ситуаций по типу понятийно-семантических организаций: «*кто / что где / когда находится / происходит*»; **концептуальная структурная модель предложения** – это форма, структурный образец для выражения однородных событий или ситуаций, в котором закреплены позиции компонентов (членов предложения), и прежде всего – предикативного ядра. Из сказанного выше следует, что языковой знак (предложение), как и любая другая единица языка, строится по формуле целого ($A + B = 1$), то есть **бинарен**: включает концептуальную семантическую схему и концептуальную структурную модель [34, с. 27]. Материальным объектом дискурса, доступным для наблюдения, становится высказывание (фраза, клауза) – речевой коррелят предложения. Объяснить его природу позволяет теория **инциденции**, механизмы которой были применены Г. Гийомом при анализе части речи как единицы языка. Прежде чем говорить о механизме инциденции, следует обратиться к понятию объективного логического лица.

Согласно определению О. А. Турбиной, «**объективное логическое лицо** – это языковое воплощение обобщённого представления (концептуализации) об окружающем мире, включающем все возможные потенциальные объекты. В языковом представлении оно репрезентируется через 3-е лицо, референция на которое определяет частичечную категоризацию и возможности актуализации языковой единицы. **Логическое лицо – это отсутствующее в речевой ситуации, но постоянно объективно присутствующее в языковом сознании и в любом речевом акте 3-е лицо**; на его фоне в процессе мыслительных операций вычленяется 1-е и 2-е л., обозначающие участников речевого акта» [34, с. 29]. На основе данного определения автор характеризует **механизм инциденции (совпадения)** как динамическое объединение двух составных элементов концептуальной семантической схемы слова – **опоры** и **вклада**. В том случае, если вклад и опора совпадают в одном слове, инциденция определяется как внутренняя; слова с внешней инциденцией получают опору вне своей формы: внутренней инциденцией обладает только имя существительное, «поскольку в своей концептуальной семантической схеме оно содержит третье (логическое) лицо, сема которого присуща ему изначально» [34, с. 29]. Все остальные части речи характеризуются внешней инциденцией: они определяются в связи с поиском опоры, который завершается при их актуализации или вербализации в речи. Это значит, что механизм инциденции для любой части речи совершается в предложении. «В силу внутренней инциденции имени существительного **объем его понятия шире**: наряду со значением, логическим лицом (опорой), оно содержит и признак этого лица, его обозначение (вклад). Поэтому **имя существительное в речи семантически и синтаксически более самостоятельно (самодостаточно)**: употребленное отдельно, вне контекста, оно становится высказыванием (предложением) и способно самостоятельно выразить определенный смысл... глагол же (финитный глагол) в языках с высокой степенью его категоризации и, соответственно, грамматизации в речи всегда

ищет опору в каком-либо имени или его субституте, поскольку его возможность обозначать лицо в пределах своей флективной формы ограничена» [34, с. 30].

Исследователь О. А. Турбина указывает, что «для понимания сути системного и речевого потенциала имени и глагола... принципиально важным является то, что *онтологический статус имени и глагола, обусловивший их концептуальную структуру, предопределяет для каждого из них принципиально различные способы выражения денотата*»: «явления реальной действительности, постигаемые посредством преимущественно образно-конкретного типа мышления (предметы, лица), в языковом сознании концептуализируются как имена, а преимущественно абстрактно-логический способ осмысления явлений принципиально иного рода (процессов, отношений, состояний) обуславливает их категоризацию по типу глагола» [34, с. 31]. Из этого следует вывод, что в зависимости от того, какая форма взаимодействия со средой и когниции доминирует в момент вычленения и экстерииорации мыслеформы – антропологический – момент, механизмы ее актуализации сложатся по типу либо именной, либо глагольной категоризации [34, с. 31].

Автор завершает первую часть монографии детальным описанием процесса речевого семиозиса высказывания: процесс речевого семиозиса высказывания начинается с самоперехвата мышления – с *интенции*, которая заключается во внешней организующей необходимости, предполагающей активное начало субъекта речи. Интенция включает ряд антропогенных характеристик, которые составляют в совокупности некий замысел – *смысл*... Интенция – это творческое, волевое и управляющее начало, порождающее целевое устремление в плане потенции. В процессе этого акта происходит совпадение субстанции мысли и языка как системы в потенции (психического и семиотического), что порождает представление, которое складывается на основе концептуального образа денотата с одной стороны, и концептуальной

логической схемы с другой и формирует пропозицию (обдуманное). Затем включаются механизмы целевого устремления реализации, в процессе которых выстраивается концептуальная семантическая схема и концептуальная структурная модель предложения; их совпадение порождает выражение, которое составляет базу для потенциально выраженного (внутреннее проговаривание) и через него – для действительно сказанного [34, с. 33]. Также необходимо отметить, что формирующая интенцию доминанта определяется внешней реальностью и внутренним психическим состоянием и волей субъекта речи. Механизм взаимодействия этих сил позволяет объяснить, почему одна и та же мыслеформа может получать совершенно различные речевые реализации и значения в действительной речи. Кроме того, следует учитывать, что «в процессе речевого развертывания смысл₁ в той или иной степени преобразуется в смысл₂ в силу того, что никакой, даже развитый литературный язык не может предоставить речи исчерпывающих средств для выражения задуманного», так как речь находится в поиске в системе языка способов и средств для точной и полной передачи смысла.

Автор дополняет свою концепцию процесса речевого семиозиса рассуждением о выразительности речи. По словам О. А. Турбиной, выразительность имеет место, когда устоявшееся в языке выражение обнаруживает ущербность выражения каких-либо смыслов. Выразительность речи обусловлена эмоциональным и эстетическим факторами; ее главный принцип состоит в том, что «эмотивное движение, развертываясь, *устраняет из высказывания то, что могло бы его утяжелить*» [34, с. 35]. На уровне синтаксиса предложения функция выражения связана с глаголом, а функция выразительности – с именем существительным.

В выводе первой части О. А. Турбина отмечает, что речевой семиозис определяется антропогенными факторами: «в момент актуализации (антропологический момент) речевая единица – высказывание (клауза) – в зависимости от лево- или правополушарной доминанты продуцента речи

выходит преимущественно либо из концептуального мира-Пространство, либо из концептуального мира-Время. В первом случае элементарное высказывание в плане высказанного примет именную, а во втором – глагольную форму... В первом случае на выходе будет дискурсивная единица преимущественно эмотивного (потенциального), а во втором – преимущественного логического (эмотивно-нейтрального) синтаксиса» [34, с. 37].

Вторая часть монографии посвящена рассмотрению проблем, связанных с семиозисом текста. В центре внимания автора находятся вопросы принципов семиозиса текста, восприятия текста и актуализации эмотивного текста.

Исследователь О. А. Турбина отмечает, что текст является одним из компонентов системы речи, изучением которой занимается современная многогранная и многоаспектная наука – дискурсология. Текст в системе речи занимает позицию письменной формы дискурса. При изучении принципов семиозиса текста необходимо учитывать, что текст является продуктом речи и, следовательно, обладает всеми ее характеристиками, главная из которых заключается в том, что видов и форм текстов на одном языке, а тем более их количества может быть неисчислимо множество. С другой стороны, все тексты, в том числе и на разных языках, имеют *общие свойства – текстовые универсалии*, которые определяют их как тексты [34, с. 38].

По определению И. Р. Гальперина, текст – «это письменное сообщение, объективированное в виде письменного документа, состоящее из ряда высказываний, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической *связи*» [34, с. 38]. Данное определение можно дополнить следующим: «Текст – объединенная смысловой *связью* последовательность знаковых единиц, основными свойствами которых являются *связность* и *цельность*» [3, с. 507]. Исследователи, занимающиеся изучением текста, на первый план выдвигают два его основных свойства – *целостность* и *связность*, которые можно отнести к разряду универсальных текстовых

категорий. О. А. Турбина указывает, что «связность в ряду текстовых универсалий занимает главенствующее место, *поскольку представляет собой систему отношений*, организованную на основе принципа эксплицитного и имплицитного объединения текстовых элементов, позволяющего реципиенту воспринимать текст как целостный и получать из него полную информацию» [34, с. 39–40].

Учитывая опыт предыдущих поколений ученых, О. А. Турбина предлагает общую схему текстового семиозиса, основанную на принципах системности и простоты: «согласно этим принципам а) текст, входя в систему речи (подсистему речевой деятельности) как ее часть, должен сохранять в себе фундаментальные свойства целого, то есть системы; б) хотя семиозис текста оперативнее сложней семиозиса слова и высказывания, он должен отвечать фундаментальным принципам лингвосемиозиса, то есть быть простым и доступным для любого человека... Следовательно, семиозис текста должен разворачиваться аналогично семиозису отдельного (слова) и сентенционального знака языка (предложения) и соответствующих речевых единиц» [34, с. 40–41].

Далее на примере анализа слогана французской парфюмерно-косметической компании автор приходит к выводу о том, что всего два знака языка способны сформировать целостный текст за счет имплицитного приращения ряда лексических и грамматических значений, которые расширяют дискурсивное значение каждой клаузы. О. А. Турбина называет данный феномен *импликацией* и определяет его как *способ* представления информации, который заключается в опосредованном (непрямом) выражении фоновых смыслов и требует активации как вербальных, так и невербальных каналов обработки информации [34, с. 43]. Импликация является частным случаем использования потенциала единиц языка при их выходе в речь. Автор относит его к числу текстовых универсалий, так как «*использование потенциала единиц языка при их выходе в речь – это универсальный*

лингвосемиотический принцип выражения смысла вообще и в тексте в частности. Именно им обеспечивается целостность, связность текста и все его понятийно-смысловые, структурные и коммуникативные параметры» [34, с. 44–45].

Помимо этого, исследователь указывает, что «не менее значимой текстовой универсалией является фреймовый тип (способ) его организации, ибо фрейм как содержащая информацию структура, определенного рода целостность, в рамках которой люди осмысливают себя в мире, является когнитивно-семиотической матрицей, “организованной вокруг некоторого понятия и содержащей данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия”... При этом объем организующего фрейм понятия, когда мы имеем дело с текстовым фреймом, может быть значительно усложнен и расширен в зависимости от объёма, композиции, иллюкативных целей и прочих текстометрических характеристик, ибо структура фрейма способна включать достаточно широкую информацию: представления о “смыслах, которыми оперирует человек в процессе мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира”... В принципе фреймовый анализ может быть применен к анализу композиции (формы и содержания) любого текста, поскольку именно фреймом определяется не только целостность текстового содержания, но и соотносённость этого содержания с действительностью. Важно то, что фрейм, будучи когнитивно-семиотической единицей, также как и любая другая единица когнитивно-семиотической системы, как, например, знак языка, обладает собственным потенциалом, который может быть реализован в тексте в определенных целях» [34, с. 45].

В следующем параграфе автор рассматривает процесс восприятия текста. По словам О. А. Турбиной, «восприятие текста – это декодирование смысла текста и сопровождающие его антропогенные процессы и механизмы» [34, с. 45]. Декодирование или распознавание смысла – процесс виртуализации,

обратный актуализации, поэтому «его механизмы разворачиваются в обратном порядке, то есть не от содержания к форме, а от формы к содержанию, поскольку для запуска процесса необходим сенсорно-моторный сигнал, который в свою очередь является реакцией на среду... в данном случае на материальный объект – текст, представленный в воспринимаемой органами чувств форме» [34, с. 46].

При рассмотрении механизмов актуализации (виртуализации) фреймовой структуры – матрицы текста – исследователь дает определение понятиям «эмогенный текст» и «матрица текста»: **«эмогенный текст – это разновидность эмотивного текста (письменного или устного), автор (авторы) которого ставят задачу вызвать нужную (запланированную) эмоциональную реакцию (совокупность эмоциональных реакций) с целью воздействия на читателя (адресата) и / или провокации его на заданное поведение или совершение определенного действия... Матрица текста – это, как и фрейм, когнитивно-семиотическая модель, являющая собой результат творческого переосмысления фреймовой структуры при актуализации текста и / или результат ее интерпретации в процессе восприятия текста-оригинала.** Текстовая матрица, как и любая другая единица когнитивно-семиотической системы, имеет понятийно-смысловой и структурный планы. Понятия фрейм и матрица текста близки и в ряде случаев взаимозаменяемы. Различие между ними в том, что понятие фрейм относится к плану представления и может быть применено к любой лингво-семиотической единице (к слову, словосочетанию, предложению, тексту), а понятие матрица – только к тексту и обращено в план реализации, то есть включает активный творческий (антропогенный) компонент» [34, с. 47]. К числу эмогенных текстов можно отнести политический, экстремистский и рекламный тексты. «Особое место в ряду эмогенных текстов занимает художественный текст, отличающийся от вышеперечисленных тем, что он не направлен на провокацию некоего поведения или совершение какого-либо

действия» [34, с. 47]. На примере анализа текста анекдота О. А. Турбина отмечает, что его дискурсивные параметры «отличаются от всех прочих текстов *принципами развертывания и организации смысла*, главный из которых состоит *в использовании при создании текстовых матриц системного потенциала фреймов и знаков языка с целью деформации фреймовых структур и нарушения нормативных механизмов их актуализации*. Обычная, типовая актуализация когнитивно-семиотических (языковых) единиц несет нулевой заряд эмоциональности, а неправильная, алогичная их актуализация получает положительную (со знаком “плюс” или “минус”) эмоциональность. При этом градус эмоциональной смысловой нагруженности дискурсивных единиц и текста в целом тем выше, чем более глубинные системные возможности единиц “извлечены” при актуализации, и чем аномальней способ их актуализации. Так, комический смысл в анекдоте порождается в результате совмещения несовместимой информации посредством сращения двух или более фреймовых структур в одной текстовой матрице, провоцирующего слияние значений слотов и как следствие – семантический сдвиг в значении дискурсивных единиц» [34, с. 48].

Как следует из анализа монографии «Эмогенный текст», О. А. Турбина глубоко разработала теорию фрейма в области лингвистики и предложила новую концепцию изучения текстов – фреймово-матричный анализ.

Выводы по главе 1

В первой главе мы рассмотрели основные положения научных работ, посвященных проблемам разработки теории фрейма и текстовой матрицы. В качестве теоретической базы настоящего исследования были выбраны книга М. Минского «Фреймы для представления знаний», статья Ч. Дж. Филлмора «Фреймы и семантика понимания» и монография О. А. Турбиной «Эмогенный текст».

Американский ученый М. Минский в работе «Фреймы для представления знаний» сформулировал основные положения теории фрейма как структуре знания в науке об искусственном интеллекте. Ученый дал определение понятию «фрейм», описал его примерную структуру («верхние и нижние уровни»), обосновал значимость данной теории для различных областей знания – лингвистики, психологии, философии. В рамках науки о языке М. Минский использовал теорию фрейма для рассмотрения проблем, связанных с восприятием информации, ее пониманием, переводом, отражением в грамматической структуре предложения. Его взгляды были восприняты другими учеными из разных областей наук. Так, теория фрейма нашла свое применение в семантике – разделе семиотики и логики, который занимается исследованием отношения языковых выражений к обозначаемым объектам и выражаемому содержанию. Одним из выдающихся ученых, работавших в данной области, является Ч. Дж. Филлмор, который представил свое понимание фрейма в контексте теории знака и науки о языке.

Ч. Дж. Филлмор в статье «Фреймы и семантика понимания» указывает на необходимость использования теории фрейма в рамках конкретных лингвистических дисциплин: семантике, лексике, грамматике, синтаксисе. Автор определяет фрейм как «особую унифицированную конструкцию знания, связанную схематизацию опыта» [28], которая обладает одновременно языковой и внеязыковой (ментальной) природой. Понимание фреймовой структуры не сводится к пониманию области функционирования конкретного слова, поскольку фрейм, являясь важнейшим организующим началом, независим от своего словесного воплощения. С другой стороны, лексические единицы обладают способностью видоизменять, трансформировать фрейм, модифицируя его структуру в соответствии с требованиями окружающей человека действительности. В рамках семантики истинности и семантики понимания автор рассматривает вопросы, касающиеся проблем понимания информации, ее корректной интерпретации. На основе анализа текстового

материала, Ч. Дж. Филлмор приходит к выводу, что язык как совокупность фреймовых структур следует рассматривать в рамках семантики понимания, так как в языке отсутствует или не установлена универсальная категория истинности. Кроме того, ученый с позиций фреймовой семантики исследует проблему пресуппозиции, а также пытается сформулировать универсальные законы восприятия, которые были бы справедливы по отношению к лингвистике и другим наукам. Большой вклад Ч. Дж. Филлмора в науку о языке заключается в попытке рассмотреть языковые факты с точки зрения теории фрейма.

Профессор О. А. Турбина в монографии «Эмогенный текст» продолжила разработку теории фрейма с точки зрения лингвистики. Опираясь на теорию психосистематики французского лингвиста Г. Гийома, О. А. Турбина вводит понятия языкового и речевого семиозиса. Языковой семиозис – это механизмы возникновения знаков языка в системе языка, а речевой семиозис – реализация знаков системы языка в речи. При этом каждый языковой знак обладает определенным потенциалом, то есть способностью порождать смыслы при его (знака) выходе в речь. Процесс речевого семиозиса определяется фундаментальными законами (принципами) лингвокогнитивной деятельности. Помимо этого, исследователь рассматривает процесс речевого семиозиса, который включает следующие этапы: интенция, целевое устремление реализации, выстраивание концептуальной структурной модели предложения.

Далее О. А. Турбина обращается к изучению семиозиса текста и приходит к выводу о том, что процесс текстопорождения идентичен процессу порождения высказывания. Также исследователь отмечает, что, помимо цельности и связности, тексту присущи и другие свойства: использование потенциала единиц языка и фреймовый тип организации. Автор вводит понятия «эмогенный текст» и «текстовая матрица», которые лежат в основе

актуализации любого текста. Данные термины будут использованы нами в ходе рассмотрения романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

ГЛАВА 2 ФРЕЙМ И ТЕКСТОВАЯ МАТРИЦА РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

2.1 Описание текстовой матрицы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Научно-технический прогресс, развитие информационных технологий привели лингвистику к необходимости создания и разработки специальных направлений, посвящённых изучению человеческого разума в важнейших его проявлениях – языке и речи. На данный момент в качестве главного объекта изучения выступает текст, так как, согласно представлениям современных учёных, все мыслительные операции строятся на основе порождения и взаимодействия текстов как «осмысленной последовательности любых знаков». В рамках современной лингвистики определение текста звучит как «объединённая смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [3, с. 507].

Наряду со связностью и цельностью, текст как определённое смысловое единство обладает и другими универсальными признаками, которые обеспечивают его существование в рамках функционирования человеческого сознания и мышления: принцип использования потенциала единиц языка при их выходе в речь, фреймовый тип (способ) организации текста [24]. В данной работе мы рассмотрим один из ключевых параметров текста – фреймовый тип организации, лежащий в основе процесса порождения текста и способствующий раскрытию его потенциала.

Впервые понятие «фрейм» было введено американским учёным в области искусственного интеллекта Марвином Минским в книге «Фреймы для представления знаний». Согласно его определению, фреймы – это «особые структуры данных для понятийного представления стереотипных ситуаций в рамках общего контекста знаний о мире» [13]. Фрейм есть абстрактная модель, минимальное описание какого-либо объекта, явления, процесса. Дальнейшее развитие теория фрейма получила в трудах многих современных учёных в

разных отраслях знания. В рамках лингвистики разработкой данной теории занимались американские учёные Ч. Филлмор, Р. Лангакер, Й. Уилкс, австрийский лингвист В. Дресслер и др. Ч. Филлмор в своей работе «Фреймы и семантика понимания» интерпретирует фрейм как «особые унифицированные конструкции знания, связанные схематизации опыта», которые «мотивируют, определяют и взаимно структурируют» группы слов, представляющих в сознании человека единую целостную сущность [28].

В рамках отечественной лингвистики изучение теории фрейма осуществляется Ю. Н. Карауловым, О. А. Турбиной, А. П. Чудиновым, А. Т. Хроленко и др. А. П. Чудинов определяет фрейм как «единицу знаний, организованную вокруг некоторого понятия и содержащую данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия» [30]. В его работе «Политическая лингвистика» фрейм выступает в качестве базового компонента политического дискурса, что показывает целесообразность и необходимость применения теории фрейма в рамках науки о тексте.

Следует отметить, что принадлежность текста к определённому жанру играет важную роль в определении его фреймовой организации: процесс порождения текста (семиозис) и его фреймовая структура напрямую зависят от коммуникативной задачи автора. В частности, фреймовая организация эмогенного текста – «текста, автор которого ставит задачу вызвать нужную эмоциональную реакцию с целью воздействия на читателя» – является результатом «творческого переосмысления фреймовой структуры при актуализации текста». Иными словами, в основе эмогенного текста лежит когнитивно-семиотическая модель или матрица, понятие которой «включает активный творческий (антропогенный) компонент» [24].

Учёные выделяют следующие типы эмогенных текстов: политический, экстремистский, рекламный и художественный [24]. Рассмотрим основной фрейм текстовой матрицы на примере художественного текста – романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Данное произведение, написанное великим классиком русской литературы XX века, по праву считается шедевром мировой культуры. Исследователи в области языка, литературы и философии разрабатывают свои подходы к изучению романа с целью приблизиться к пониманию замысла его автора. В данной статье мы представим результаты фреймово-матричного анализа текста, проведённого с позиций когнитивно-семиотического подхода.

В основе текста романа «Мастер и Маргарита» лежит базовый фрейм «Добро (благо) – Зло» [25], который эксплицируется в тексте произведения: в названиях глав, описании советских реалий, ключевых понятиях и фразах, символах. Базовый фрейм представляет собой структуру данных, в которой заключена основная идея романа: главные герои – Воланд и его свита – на протяжении «московских» глав выступают в качестве своеобразного «катализатора» – оказываясь в «эпицентре» скандала, они выявляют «беспорядки», то есть тщательно скрытые пороки общества, провоцируя их проявление. Встреча с Воландом является испытанием, «моментом истины» для каждого персонажа, за которым следует выбор и преображение. Появление Воланда со свитой – *точка инволюции человека в добро или зло*, которую можно назвать «*антропологическим моментом*»: «он есть начало и конец, причина и следствие всего, что ни есть в духовном мире, который Человек творит по принципу уподобления самому себе» [23, с. 51]. В результате этого выбора одним персонажам дарованы вечная жизнь, прощение, покой, свет истины (Понтий Пилат, Мастер и Маргарита, Иван Бездомный), а других ждут смерть, забвение, бесприютность и мрак невежества (Берлиоз, Римский, Лиходеев, Алоизий Могарыч и др.).

«Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. – Все сбылось, не правда ли? – продолжал Воланд, глядя в глаза головы, – голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это – факт. А факт –

самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует дальнейшее, а не этот уже свершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие» [4].

Литературное воплощение фрейма «Добро (Благо) – Зло» представлено в образе Воланда. Воланд как ключевая фигура романа репрезентирует сложную, двойственную природу той силы, которую принято считать воплощением чистого зла. По мысли автора, добро и зло суть неделимы: главный герой, являясь воплощением «зла», на деле служит добру, поскольку роль его заключается в наказании тех, кто погряз в пороках. Кроме того, в конце романа Воланд исполняет волю добра: по просьбе Иешуа он дарует покой Мастеру и Маргарите. Двойственная природа главного героя выражена автором в эпиграфе, взятом из драмы И. В. фон Гёте «Фауст»: *«Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»* [4]. Отношения добра и зла как основополагающего элемента, лежащего в основе произведения, выражены в следующих словах Воланда, сказанных во время разговора с Левием Матвеем:

*«Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: **что бы делало твое добро, если бы не существовало зла**, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получают от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»* [4]

Фоновые фреймы, «группирующиеся» вокруг базового, формируют смысловое и структурное разнообразие произведения. К числу фоновых следует отнести следующие фреймы: «общество», «любовь», «творчество» и др. Актуализация комплекса фоновых фреймов и базового фрейма формирует когнитивно-семиотическую матрицу текста, которая является одним из наиболее уникальных и важных параметров текстового семиозиса.

В результате фреймово-матричного анализа романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» выявлен базовый фрейм «Добро (Благо) – Зло», который лежит в основе актуализации текста. Данный фрейм вербализуется в «антропологическом моменте» (точке пересечения добра и зла, символизирующей момент выбора) и в образе двойственной природы главного героя – Воланда. Когнитивно-семиотическая матрица текста включает также ряд фоновых фреймов («общество», «любовь», «творчество»), имплицитно многообразия смысловых и структурных компонентов. Наличие комплексной фреймово-матричной структуры обуславливает дальнейшее рассмотрение текстовой матрицы на предмет выявления уникальных особенностей когнитивно-семиотической модели как одного из параметров текстового семиозиса.

Далее мы обратимся к анализу текстов оригинала и переводов с целью выявить наиболее существенные искажения текстовой матрицы при переводе.

2.2 Фрейм и текстовая матрица романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: оригинал и переводы

В современном мире в условиях глобализации и появления огромного количества литературных произведений особую актуальность приобрела проблема художественного перевода. С каждым годом растет востребованность иностранной литературы, переиздаются произведения классиков, появляются новые переводы (и новые прочтения) текстов

зарубежных авторов. Лингвисты и филологи активно занимаются исследованием проблем художественного перевода, предлагают свои концепции, основанные на новейших достижениях науки и техники. *Теория фрейма и текстовой матрицы* является одним из новейших методов анализа оригинала и переводного текста на предмет выявления искажений в когнитивно-семиотической модели художественного текста с целью наиболее полно передать авторский замысел и улучшить качество перевода.

Прежде чем переходить к сравнению текстовых матриц оригинала и перевода, необходимо рассмотреть существующие в современной науке подходы к определению понятия «художественный перевод».

Согласно представлению В.Н. Комиссарова, переводом является «вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста оригинала передается на другой язык путем создания на этом языке коммуникативно-равноценного текста» [11]. Данное определение в полной мере не отражает все специфические черты, свойственные такому виду коммуникативной деятельности, как художественный перевод, поскольку деятельность переводчика в данном случае предполагает работу с художественным произведением – «продуктом художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен замысел его создателя и который отвечает определенным категориям эстетической ценности» [7]. Тот факт, что переводчик должен раскрыть авторский замысел, сохранив индивидуально-стилевое своеобразие произведения, отличает данный вид перевода от других его видов.

Существует большое разнообразие определений понятия «художественный перевод». Так, В. Н. Комиссаров в курсе лекций «Современное переводоведение» отмечает, что «художественный перевод – это перевод произведений художественной литературы, то есть текстов, основная функция которых заключается в художественно-эстетическом воздействии на читателя» [11].

«Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению» под редакцией Н. Ю. Русова называет художественным переводом «вид литературного творчества, в процессе которого произведение, существующее на одном языке, пересоздается на другом, а также результат этого процесса» [17].

Профессор А. П. Горкин предлагает считать художественным переводом «вид литературного творчества, в процессе которого произведение, написанное на одном языке, пересоздаётся на другом языке, по возможности, близко к авторскому тексту, с передачей всех его нюансов. Перевод отличается от художественного творчества, так как переводчик вынужден следовать за оригиналом» [6].

Согласно исследователю Л. Л. Нелюбину, художественный перевод – это «вид перевода, функционирующий в сфере художественной литературы» [14]. Художественный перевод – это инструмент культурного освоения мира, а также расширения коллективной памяти человечества. Теоретической базой художественного перевода является литературоведческая теория перевода, направленная также и на решение историко-литературных задач. В словарной статье Л. Л. Нелюбин формулирует основные принципы художественного перевода: он утверждает, что единственное правило перевода художественных произведений заключается в адекватной передаче духа переводимого произведения, причем сделать это надо таким образом, как если бы данное произведение написал по-русски сам автор. Каждый перевод должен производить на иностранного читателя то впечатление, которое подлинник производит на читателя на родном языке. Художественный перевод не допускает каких-либо выпусков, прибавок, изменений. Следует верно передать не только достоинства произведения, но и его недостатки, если таковые имеются, для того, чтобы дать читателю возможность составить правильное впечатление о прочитанном. Иными словами, цель перевода – «заменить по возможности подлинник для тех,

которым он не доступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем...» [14]. По мнению Л. Л. Нелюбина, неопытный и лишенный таланта переводчик позволяет себе излишние вольности и неоправданные измышления, претендуя на большую свободу интерпретации, однако опытный переводчик смиряет свою творческую фантазию во имя верности оригиналу. Исследователь указывает на необходимость рассмотрения художественного перевода как процесса, при котором воспроизводится индивидуальное своеобразие подлинника и сохраняется его эстетическое восприятие. В этой связи эквивалентный художественный перевод должен сохранить тонкости содержания иноязычного текста, его образную систему, а также быть осуществлен с учетом семантических и выразительных особенностей и возможностей как языка-источника, так и языка-объекта... Кроме того, Л. Л. Нелюбин усматривает в художественном переводе и особый вид коммуникативной деятельности, поскольку при осуществлении перевода художественного текста переводчик имеет дело «не столько с переводом в его утилитарном понимании, сколько с особым видом межкультурной, культурно-этнической и художественной коммуникации, для которой непереходящей ценностью является собственно текст как значимая смысловая величина и предмет художественного изображения и восприятия» [14].

Таким образом, в современном переводоведении существует большое количество определений понятия «художественный перевод». В целях единообразия в рамках данной работы мы будем придерживаться взглядов В. Н. Комиссарова и рассматривать художественный перевод как перевод определенных текстов, основной функцией которых является художественно-эстетическое воздействие на читателя.

В данной работе мы рассмотрим два перевода романа «Мастер и Маргарита» на английский язык на предмет выявления искажений текстовой матрицы в процессе перевода. Объектом изучения станут переводы,

выполненные Майклом Гленни и Майклом Карпельсоном. Предмет изучения – адекватность когнитивно-семиотической модели перевода оригинальной (авторской) матрицы текста. Выявление сходств и различий текстов оригинала и переводов планируется проводить на основании следующих критериев: *адекватность перевода названий глав, реалий, имен, ключевых понятий, фраз, связанных с реализацией фрейма «Добро (Благо) – Зло», символов и контекста.*

1. *Перевод названий глав.*

В начале романа языковые единицы, отражающие название глав в переводах, полностью эквивалентны языковым единицам, использованным автором в оригинальном тексте, сравним: *«Никогда не разговаривайте с неизвестными»* – *“Never Talk to Strangers”*, *«Понтий Пилат»* – *“Pontius Pilate”*, *«Седьмое доказательство»* – *“The Seventh Proof”*. Переводы данных фраз полностью совпадают в обоих вариантах. Однако далее встречаются существенные расхождения, вызванные, в одних случаях, неправильным толкованием слов, в других – использованием в оригинале фраз, которые зачастую носят ярко выраженный разговорный характер, в силу чего обладают большей степенью эмогенности и вызывают значительные затруднения при попытке адекватно передать их смысл на английском языке.

Рассмотрим оригинал и варианты перевода названия четвертой главы романа: *«Погоня»* – *“The Pursuit”* – *“The Chase”*.

Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, погоня – это «преследование с целью настичь, поймать» [16, с. 530]. Следует отметить, что преследование в данном случае осуществляется на большой скорости и сопровождается насильственными попытками остановить кого-либо, что-либо.

Переводчики романа предложили два возможных варианта перевода названия главы: М. Гленни – *“The Pursuit”*, М. Карпельсон – *“The Chase”*. Для толкования данных понятий обратимся к «Кембриджскому словарю

английского языка» (“Cambridge Dictionary”). Согласно словарному источнику, “*Pursuit* – the act of following someone or something to try to catch him, her, or it” (акт следования за кем-либо / чем-либо в попытке поймать кого-либо / что-либо); “*The chase* – the act of going after someone or something *very quickly* in order to catch him, her, or it” (акт *очень быстро* преследования кого-либо / чего-либо в попытке поймать кого-либо / что-либо). Отметим, что понятия *Pursuit* и *Chase*, в целом, обозначают одно и то же действие, однако в смысловое поле слова *Chase* авторы словаря включают указание на то, что действие совершается с большой скоростью. Таким образом, вариант М. Карпельсона является наиболее эквивалентным, поскольку он отражает яркую особенность поведения героя в попытке «разъяснить загадочного иностранца».

Название главы «*Было дело в Грибоедове*», по всей вероятности, представляло особую трудность для переводчиков в силу ярко выраженного разговорного характера. Фраза включает в себя фразеологический компонент «Дело было», который является традиционной формулой вступления к рассказу о чем-либо, зачином (например: «Дело было так») [29]. Фраза приобретает разговорный характер и, как следствие, эмогенность за счет инверсии – изменение нормального порядка слов в предложении [16, с. 246]. Происходит изменение установленного порядка членов предложения: в начале фразы находится сказуемое, за которым следует подлежащее. В результате изменения синтаксической структуры предложения в ходе интерпретации осуществляется приращение смыслов: М. А. Булгаков, используя фразеологизм, вкладывает в привычную фразу оттенок иронии, которая способствует раскрытию авторского отношения к персонажам – посетителям дома Грибоедова.

В переводе названия главы М. Гленни и М. Карпельсоном были предложены следующие варианты: “*The Affair at Griboyedov*”, “*The Incident at Griboyedov*”.

«Кембриджский словарь английского языка» дает следующие определения понятиям “*affair*” и “*incident*”: “*Affair* – a situation or subject that is being dealt with or considered; a matter; a sexual relationship, especially a secret one; an event” (изучаемая ситуация или субъект действия; предмет спора; любовные взаимоотношения, особенно тайные; а также какое-либо событие); “*Incident* – an event, especially one that is either unpleasant or unusual” (неприятное говорящему / слушающему или необычное событие). Как показывают толкования данных слов, понятие “*affair*” в большей степени связано с обозначением ситуации или объекта, которые представляют собой проблему для говорящего / слушающего и предполагает его *активное* участие в поиске решения. Доказательством данного утверждения может служить лексическая сочетаемость слова “*affair*”: как указывает «Оксфордский словарь лексической сочетаемости» (“*Oxford Collocation Dictionary*”), данное слово может употребляться с глаголами *deal with, handle* (иметь дело), *be involved in* (быть вовлеченным), *investigate* (изучать, расследовать), и в предложении оно всегда является объектом действия.

Понятие “*incident*” отражает любую неприятную говорящему / слушающему ситуацию; оно обладает гораздо более широкой лексической сочетаемостью, и, в отличие от “*affair*”, включает оттенок того, что обозначаемое событие происходит *независимо* от действий человека. Так, “*incident*” в ряде случаев выступает в роли подлежащего и употребляется со следующими глаголами: *happen, occur, take place* (происходить), *arise* (возникать), *cause something* (становиться причиной), *lead to something* (приводить к чему-либо) и т. д.

В связи с этим, перевод, предложенный М. Карпельсоном (“*The Incident at Griboyedov*”), следует считать наиболее подходящим для описания ситуации, произошедшей в Доме писателей в ночь после смерти Берлиоза. Однако, несмотря на высокую точность передаваемого смысла, переводчику не удалось отразить в названии главы оттенок иронии, вложенный

М. А. Булгаковым («*Было дело* в Грибоедове»), что неизбежно привело к потере важнейшего элемента текстовой матрицы.

Далее обратимся к анализу названия главы «*Коровьевские штуки*» и двух вариантов его перевода на английский язык – “*Koroviev's Tricks*” и “*Koroviev's Capers*”. Прежде чем говорить об особенностях каждого варианта перевода, следует попытаться понять, что имел в виду сам М. А. Булгаков под словом «штуки», правильная интерпретация которого, судя по всему, послужила причиной «спора» переводчиков.

Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, слово «штука» имеет несколько значений. Самыми близкими к представленному в романе являются следующие: «Штука – вообще о вещи, предмете, каком-нибудь явлении или человеке (разговорное шутовое или неодобрительное); в переносном значении штукой называют происшествие, проделку или выдумку» [16, с. 901].

Обращает на себя внимание очевидное фонетическое сходство слов «штука» и «шутка»: оба они представляют собой анаграмму – «приём, состоящий в перестановке букв или звуков определённого слова (или словосочетания), что в результате даёт другое слово или словосочетание» [35]. Причиной использования подобного приема может быть авторская игра с читателем, которая призвана раскрыть содержание главы: Коровьев – пособник Воланда – обманывает председателя жилищного товарищества Никанора Ивановича, выдавая один предмет за другой.

При переводе названия данной главы переводчикам было необходимо учесть не только его смысл, но и языковую игру, использованную автором. М. Гленни и М. Карпельсон предложили следующие варианты перевода соответственно: “*Koroviev's Tricks*” и “*Koroviev's Capers*”.

«Кембриджский словарь английского языка» даёт следующие определения понятиям *tricks* и *caper*: “*Tricks* – an action that is intended to deceive, either as a way of cheating someone, or as a joke or form of entertainment”(действие,

совершенное с целью обмануть кого-либо; плутовство, шутка или другая форма развлечения); “*Caper* – an act of stealing or other illegal activity; A *caper* is also an action that is amusing but wrong”(акт воровства или другого незаконного действия; также обозначает действие, которое является забавным, но при этом незаконным) [10]. Отметим, что слово *tricks*, в целом, имеет положительную коннотацию, так как в смысловое поле данного термина входят понятия *cheating* (плутовство), *joke* (шутка), *entertainment* (развлечение). Понятию *caper*, наоборот, свойственна негативная коннотация за счет присутствия в его смысловом поле терминов *act of stealing* (акт воровства), *illegal activity* (противозаконное деяние). Выбор того или иного эквивалента при переводе, вероятно, был продиктован личным отношением переводчика к персонажу Коровьева-Фагота: М. Гленни посчитал поведения героя шуткой, в то время как М. Карпельсон оценил поступок персонажа как издевательство. На наш взгляд, в смысловом аспекте перевод М. Карпельсона в большей степени соответствует оригиналу, однако он в своем переводе не обратил внимание на языковую игру, использованную М. А. Булгаковым. М. Гленни, как следует из его перевода названия главы, смог «увидеть», «распознать» языковую игру, но не отразил её в переводе. Поскольку в этом случае данный прием играет второстепенную роль, перевод М. Карпельсона следует считать наиболее эквивалентным.

Название главы «*Раздвоение Ивана*» предполагает описание изменений, происходящих во внутреннем мире героя: Иван Бездомный анализирует своё поведение за прошедшие несколько дней и приходит к пониманию необходимости принять сложившуюся ситуацию. В ходе внутреннего спора с самим собой молодой поэт осознает ошибочность некоторых своих взглядов. Это приводит его к разочарованию в идеалах, в незыблемости которых он был так уверен всего несколько дней назад. Глава является важной вехой в плане пробуждения самосознания одного из главных героев романа, поэтому

эквивалентный перевод её названия необходим для корректной интерпретации всего произведения великого русского классика.

М. Гленни предложил вариант “*The Two Ivans*”, а М. Карпельсон – “*A Rift in Ivan*”. Рассмотрим каждый из приведенных вариантов.

Перевод М. Гленни искажает текстовую матрицу романа, «сбивает читателя с толку», поскольку в оригинале не говорится о «двух Иванах». Если посчитать перевод М. Гленни правильным и довериться ему в ходе изучения романа на английском языке, можно предположить, что существует еще какой-то Иван Бездомный, который появляется во время пребывания героя в психиатрической больнице. В результате такого перевода иностранный читатель может сделать вывод о серьезном помешательстве Ивана Бездомного, что в корне противоречит замыслу автора. На самом деле М. А. Булгаков имел в виду душевный кризис, произошедший в результате разлада между «прежним и новым Иваном».

В отношении перевода названия данной главы вариант М. Карпельсона следует считать наиболее удачным, поскольку для описания душевного состояния Ивана Бездомного он использовал понятие *rift*. Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», “*rift* – a large crack in the ground or in rock; a serious disagreement that separates two people who have been friends and stops their friendship continuing” (глубокая трещина в земле или в скале; серьезные разногласия, которые разрушают дружбу двух людей) [10]. Однако толкование, предложенного «Кембриджским словарем английского языка», не является полным, поскольку в нем отсутствует указание на то, что понятие, определяемое английским словом *rift*, может обозначать не только разрыв между отдельными людьми, но и конфликт, раскол в единой системе, организации. На данное значение понятия *rift* указывает «Оксфордский словарь лексической сочетаемости» (“Oxford Collocation Dictionary”). Таким образом, лексическая единица *rift* правомерно использована переводчиком для

отражения душевного состояния Ивана Бездомного и является наиболее удачно подобранным эквивалентом русского понятия «раздвоение».

В названии главы «*Слава петуху!*» М. А. Булгаков использовал прецедентный текст – фразеологизм «Слава Богу», который используется в разговорной речи для выражения чувства радости, облегчения, удовлетворения («Фразеологический словарь русского литературного языка»). В данном случае автор снова прибегает к приему языковой игры – заменяет один составной лексический компонент («Бог») другим («петух»). Образ петуха в романе символичен: он издавна «связывается с солнцем, огнем, возрождением. Петух выступает в качестве символа рассвета, пробуждения, активности. Считается, что рассветное пение петуха отгоняет нечистую силу» («Энциклопедия Символы и Знаки»). Пение петуха спасает финдиректора Римского от возмездия, отпугивает Геллу и Варенуху, превращенного ею в вампира.

В данном эпизоде можно увидеть отсылки к повести Н. В. Гоголя «Вий»: в первую и вторую ночь в храме Хому Брута от ведьмы так же спасает крик петуха. Но Хома в душе далек от Бога, равно как и Римский, поэтому спасение его – всего лишь случайность, милость судьбы, которая готовит ему дальнейшие суровые испытания. Поэтому М. А. Булгаков сознательно трансформировал прецедентный фразеологизм, исключив из его смысла понятие «Бог». По мысли автора, Римский, подобно другим людям в романе – носителям порока и зла, – недостоин Спасения в религиозном смысле, поскольку он, как и Хома Брут, не сделал никаких попыток отказаться от грешной жизни.

Перевод названия данной главы был осложнен необходимостью найти в английском языке идиоматическое выражение, смысл которого был бы эквивалентен русскому сочетанию «Слава Богу» и трансформировать его таким образом, чтобы достичь необходимого коммуникативного эффекта. М. Гленни в своём переводе предпочел отказаться от попыток найти в

английском языке эквивалентное идиоматическое выражение. Он заменил неповествовательное восклицательное предложение на русском языке повествовательным невосклицательным предложением на английском языке: «*Слава петуху!*» – “*Saved by Cock-Crow*”. Кроме того, переводчик применил конкретизацию и указал, что герой в данной главе был спасен именно *криком петуха*: «Кембриджский словарь английского языка» указывает, что *Cock-Crow* – “the sound of a cock (= a male chicken) crowing (= making a sound)” (звук, который издает поющий петух) [10]. Подобная трансформация привела к потере части закладываемого автором смысла и значительно исказила когнитивно-семиотическую матрицу произведения, поскольку понятие *saved*, употребленное в отношении Римского (как и других жителей Москвы), противоречит самой идее произведения.

М. Карпельсон, напротив, постарался максимально приблизить перевод к оригиналу: «*Слава петуху!*» – “*Glory to the Rooster*”. Он использовал устойчивое английское сочетание *Glory to (somebody / something)* (*слава кому-либо / чему-либо*), которое в сочетании со словом *God* в ряде случаев можно считать эквивалентным русскому выражению «Слава Богу», и изменил его подобно тому, как сам М. А. Булгаков трансформировал русское высказывание. Помимо этого, понятие *Rooster* (an adult male chicken (петух) («Кембриджский словарь английского языка») [Кембриджский словарь]) в большей степени соответствует описанию данной ситуации. Таким образом, вариант перевода М. Карпельсона следует признать наиболее удачным и эквивалентным авторскому замыслу и текстовой матрице романа.

Перевод названия главы «**Беспокойный день**» также стал предметом «спора» между переводчиками. В данном случае разногласия возникли из-за перевода прилагательного «беспокойный». Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, *беспокойный* – «причиняющий неудобства, заботы, лишаящий покоя»; а также «лишенный спокойствия, тревожный» [16, с. 45]. Кроме того, прилагательное

«беспокойный» может быть также использовано для характеристики человека, который постоянно испытывает тревогу и страх за своё будущее. В романе понятие «беспокойный» было использовано в первом значении: автором описаны события, произошедшие в результате вмешательства свиты Воюанда в жизнь бюрократических московских организаций. Варианты перевода, предложенные М. Гленни и М. Карпельсоном – “*A Day of Anxiety*” и “*A Troublesome Day*” соответственно.

Рассмотрим вариант перевода, предложенный М. Гленни. При переводе он изменил синтаксическую структуру высказывания: сочетание существительного с прилагательным было заменено на сочетание существительного с существительным. Подобная грамматическая замена, на наш взгляд, продиктована необходимостью использовать в переводе слово *anxiety*. «Кембриджский словарь английского языка» предлагает следующее толкование данного термина: *Anxiety* – “an uncomfortable feeling of nervousness or worry about something that is happening or might happen in the future; something that causes a feeling of fear and worry” (неприятное ощущение тревоги или беспокойства по поводу того, что происходит сейчас или может произойти в будущем; а также то, что становится причиной страха и тревоги) [10]. Отметим, что, согласно «Кембриджскому словарю» термин *anxiety* служит для описания чувств человека (страха или беспокойства), которые относятся к некоему событию в настоящем или будущем времени. Однако в данной главе романа речь, в основном, идет вовсе не о чувстве страха или волнения, а о периоде времени, который доставил всем жителям Москвы необычайные проблемы и хлопоты. Вероятно, М. Гленни неправильно истолковал слово «беспокойный» в данном контексте: при переводе он выбрал одно значение вместо другого. В результате, в его переводе произошло заметное искажение текстовой матрицы: получился день, наполненный страхами и волнениями.

М. Карпельсон сохранил оригинальную синтаксическую структуру русского высказывания. В качестве определения переводчик использовал

прилагательное *troublesome*. Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», *troublesome* “means causing a lot of problems for someone” (определение, характеризующее что-либо, что доставляет кому-либо множество проблем) [10]. Смысловое поле прилагательного включает понятия *causing a lot of problems* (доставлять множество проблем), которые являются ключевыми для описания этой ситуации. В результате анализа толкования данного слова мы приходим к выводу о том, что оно является наиболее удачным эквивалентом русскому понятию «беспокойный» в контексте романа.

Далее обратимся к анализу перевода названия главы «**Великий бал сатаны**». Особенность переводов названия главы заключается в различии подобранных переводчиками эквивалентов для русского понятия «бал». «Толковый словарь русского языка» под редакцией С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой определяет бал как «большой танцевальный вечер» [16, с. 34]. К данному толкованию следует добавить тот факт, что бал является торжественным светским мероприятием, в котором принимали участие, в первую очередь, представители высшего общества. В современном русском языке данное слово является устаревшим и относится к разряду историзмов – устаревших слов, которые вышли из употребления в связи с исчезновением тех реалий, которые они обозначали.

М. Гленни в своем переводе предложил вариант “**Satan's Rout**”. Интересно, что английское слово *rout* в значении «бал», «праздничный, танцевальный вечер» является устаревшим: так, в «Кембриджском словаре английского языка» такое значение у слова *rout* отсутствует вообще; в «Оксфордском словаре английского языка» оно фигурирует с пометой *archaic* и подразумевает собой “a large evening party or reception” (торжественное вечернее мероприятие или прием) [Оксфордский словарь]. Попытку М. Гленни передать устаревшее понятие английским эквивалентом, вышедшим из активного употребления, следует признать весьма удачной. Однако вариант М. Карпельсона – “**Satan's Grand Ball**” – также возможен.

Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», *ball* is “a large formal occasion where people dance” (торжественный вечерний прием с танцами) [10]. Возможно, М. Карпельсон в своем переводе решил прибегнуть к данному термину, поскольку понятие *ball* является более понятным и привычным современному английскому читателю.

Название главы «*Извлечение Мастера*» представляет особую трудность для правильной интерпретации, так как в данной контексте термину *извлечение* автор присваивает новое, окказиональное значение. Обратимся к толкованию этого понятия: «Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой указывает, что *извлечение* – отглагольное существительное, образованное от глагола *извлечь*. Данный глагол понимается в своем прямом значении («*извлечь* – вынуть, достать, добыть, вывести» [16, с. 239]) и в переносном – заставить появиться. Кроме того, понятие *извлечение* также может означать «выдержку, выписку из какого-нибудь текста» [16, с. 239].

Приведенный анализ показывает, что М. А. Булгаков для обозначения возвращения мастера к Маргарите использует слово, которое на уровне ассоциаций может быть связано с написанным текстом, литературным произведением. Мастер есть часть своего романа: он возвращается к жизни только тогда, когда Воланд возвращает из небытия его роман о Понтии Пилате. Поэтому *извлечение романа* – это в определённой степени и *извлечение мастера из забвения*.

Варианты перевода названия главы существенно различаются: согласно М. Гленни, данная фраза на английском языке звучит как “*The Master is Released*”; М. Карпельсон же предлагает придерживаться оригинальной синтаксической структуры высказывания и сохранить слово *извлечение* в его авторском, окказиональном значении – “*The Extraction of the Master*”. Обратимся к более подробному анализу переводов.

М. Гленни полностью преобразовал синтаксическую структуру оригинальной фразы, заменив сочетание двух существительных на

полноценное предложение, которое представляет собой пассивную конструкцию. Подобное целостное преобразование, вероятно, было необходимо переводчику для того, чтобы использовать в переводе понятие *released*. Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», “*release – to give freedom or free movement to someone or something*” (освободить кого-либо / что-либо) [10]. Основным компонентом смыслового поля данного термина является слово *freedom* (свобода). Однако, по мысли М. А. Булгакова, мастер еще не свободен: его по-прежнему терзает страх, а возвращение к Маргарите пугает его. Свобода мастера заключается в его постоянных занятиях писательским трудом, творческой работе души, а в данной главе происходит лишь его перемещение из одного пространства в другое – из психиатрической клиники в квартиру Воланда и старый подвал. Свобода дарована мастеру и Маргарите только после смерти, поэтому на данном этапе развития повествования употребление термина *release* не обосновано: он искажает когнитивно-семиотическую матрицу романа, ведет к непониманию основных идей произведения.

Вариант М. Карпельсона – “*The Extraction of the Master*” – представляет собой кальку с русского названия главы. Калька – это «образование нового слова или нового значения слова путем буквального перевода соответствующей иноязычной языковой единицы» [3, с. 211]. Отметим, что М. Карпельсон также использовал слово *extraction* – “the process of removing or taking out something” (процесс извлечения чего-либо) [10] – в его окказиональном значении, что приблизило переводной текст к оригиналу. Таким образом, вариант, предложенный М. Карпельсоном, следует считать наиболее эквивалентным в данном контексте.

Далее обратимся к анализу перевода последней главы романа – «*Прощение и вечный приют*». Мастер отпускает на свободу своего героя – Понтия Пилата, по чьему приказу был казнен бродячий философ Иешуа Га-Ноцри. Пилату даровано Прощение – он поднимается вверх по лунной дороге вместе

со своим верным псом навстречу Тому, кто ждал его на протяжении долгих лет бессмертия. Прощение здесь понимается в *христианском смысле* и обозначает отпущение грехов, освобождение человека от тягот земной жизни. М. Гленни и М. Карпельсон предложили почти идентичные друг другу варианты перевода – *“Absolution and Eternal Refuge”* и *“Forgiveness and Eternal Refuge”*, однако расхождения наблюдаются в выборе эквивалента для русского понятия *прощение*. М. Гленни предложил слово *absolution*, которое, согласно «Кембриджскому словарю английского языка», обозначает “the act of forgiving someone, especially in the Christian religion, for something bad that they have done or thought”(прощение кого-либо за плохие помыслы или поступки, особенно в христианской религии) [10]. Как следует из определения, понятие *absolution* в полной мере отражает авторскую идею и сохраняет когнитивно-семиотическую матрицу романа.

Обратимся к варианту М. Карпельсона – *“Forgiveness and Eternal Refuge”*. Как следует из определения, английское слово *forgiveness* обозначает “the act of forgiving or the willingness to forgive” (прощение или готовность, желание простить) [10]. Однако данное слово не отражает русское понятие *прощение* в религиозном смысле. Поэтому в данном случае вариант, предложенный М. Гленни, следует признать наиболее эквивалентным.

Таким образом, анализ переводов названий глав показал, что в переводах М. Гленни часто встречаются смысловые ошибки, упущения, которые приводят к нарушению текстовой матрицы оригинального текста, ведут к неправильному пониманию художественного произведения иностранным (английским) читателем. Перевод М. Карпельсона в большей степени соответствует оригинальной когнитивно-семиотической модели романа, однако и некоторые его варианты могут быть непонятны рецептору за счет буквального перевода некоторых конструкций.

2. Перевод реалий.

Реалиями в переводоведении называют слова и выражения, обозначающие предметы материальной культуры. Реалии характерны для языка художественной литературы и СМИ и неразрывно связаны с культурой народа.

Существуют различные классификации реалий: предметные реалии (географические, этнографические, общественно-политические), временные реалии (исторические и современные), местные реалии («чужие» и «свои»), которые подразделяются на национальные, локальные и микролокальные). Передача реалий на иностранный язык может осуществляться с помощью транскрипции и транслитерации, калькирования, уподобления (подбора функционального эквивалента), генерализации, замены реалии оригинального текста на реалию языка перевода.

Рассмотрим примеры перевода реалий, которые играют наиболее существенную роль в когнитивно-семиотической матрице романа «Мастер и Маргарита». К числу таких реалий относятся слова и выражения, обозначающие значимые предметы и объекты материального мира, которые несут большую смысловую и эмоциональную нагрузку.

Начальное предложение оригинального текста романа – «*Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два **гражданина***» [4] – заключает в себе интересную деталь: М. А. Булгаков для представления героев – Берлиоза и Ивана Бездомного – употребляет понятие *гражданин*. Известно, что в период написания романа (с 1920-х до 1941 года) среди основной массы населения Советского союза было широко распространено обращение «товарищ». Слово *товарищ* имеет в русском языке положительную коннотацию, в то время как лексическая единица *гражданин* преимущественно используется в официально-деловой сфере общения и её значение включает негативные смысловые оттенки. Вероятно, с помощью понятия *граждане* М. А. Булгаков стремился выделить своих персонажей из серой массы советских «товарищей»: его *граждане* –

Берлиоз и Иван Бездомный – противостоят обществу рабочих и крестьян, которые в силу определенных факторов не стали бы задаваться вопросом о существовании Бога. *Граждане* в советском обществе – лица с сомнительной репутацией, интеллигенты, которые стоят особняком от простого народа. Кроме того, с помощью данного понятия автор указывает, что человек в то время в первую очередь понимался как гражданин Советского государства, его личность и внутренний мир играли второстепенную роль по отношению к социальному статусу. В тексте М. А. Булгакова данное слово приобретает негативную коннотацию: автор высмеивает персонажей, лишает их качеств, определяющих человека как личность.

Варианты перевода данного слова различаются у М. Гленни и М. Карпельсона. В обоих случаях осуществляется замена реалии, её конкретизация: М. Гленни вместо эмоционально окрашенного русского слова *гражданин* использует английское слово *man* (во множественном числе – *men*), у которого отсутствует ярко выраженная эмотивная коннотация – “*At the sunset hour of one warm spring day two men were to be seen at Patriarch's Ponds*” [32]. М. Карпельсон в своем переводе предлагает заменить русское понятие *гражданин* английским термином *gentlemen*: “*Once upon an unusually hot hour of sunset in spring, two gentlemen appeared at Patriarch's Ponds in Moscow*” [33]. «Кембриджский словарь английского языка» предлагает несколько вариантов толкования данного слова: *gentleman* – “a polite way of talking to or referring to a man; a man who is polite and behaves well towards other people, especially women; a man of a high social class” (вежливое обращение или отсылка к мужчине; мужчина, который вежлив и приятен по отношению к другим людям, особенно к женщинам; мужчина из высшего общества) [10]. Как следует из приведенных выше толкований, слово *gentleman* не является эквивалентным понятию *гражданин*, особенно в том значении, в котором его использовал М. А. Булгаков в своем романе. Вообще, согласно проведенному анализу словарных статей, в английском языке отсутствует подходящее

понятие, полностью эквивалентное русскому слову *гражданин*. Следовательно, в данном случае достижение полного соответствия языковых единиц перевода языковым единицам оригинала представляется невозможным. Понимая это, М. Гленни и М. Карпельсон нивелировали значение эмоционально окрашенного слова, заменив его общеупотребительными английскими понятиями.

Далее по тексту в переводе М. Гленни встречаются существенные расхождения с оригиналом:

«Дайте нарзану, – попросил Берлиоз.

– Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

– Пиво есть? – сильным голосом осведомился Бездомный.

– Пиво привезут к вечеру, – ответила женщина.

– А что есть? – спросил Берлиоз.

– Абрикосовая, только теплая, – сказала женщина.

– Ну, давайте, давайте, давайте!..» [4]

“A glass of lemonade, please,” said Berlioz.

‘There isn’t any,’ replied the woman in the kiosk. For some reason the request seemed to offend her.

‘Got any beer?’ enquired Bezdomny in a hoarse voice.

‘Beer’s being delivered later this evening’ said the woman.

‘Well what have you got?’ asked Berlioz.

‘Apricot juice, only it’s warm’ was the answer.

‘All right, let’s have some’ [32].

В данном отрывке вместо названия известной в России минеральной воды «Нарзан» переводчик использовал понятие «лимонад», а вместо «абрикосовой газированной воды» – «абрикосовый сок». Возможно, подобная замена была обусловлена желанием М. Гленни найти понятие, наиболее близкое носителям английского языка: как известно, жители англоговорящих стран в качестве прохладительных напитков употребляют лимонад или соки. Однако подобная

замена реалий приводит к сильнейшему искажению текстовой матрицы: теряется связь Берлиоза с Кавказом (которая подчеркивается по мере раскрытия образа персонажа – «*Берлиоз тоскливо оглянулся, не понимая, что его напугало. Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»*) [4].

Данный отрывок более точно переведен М. Карпельсоном:

“Mineral water”, Berlioz requested.

‘We don’t have any,’ the woman in the booth replied, taking offense for some reasons.

‘Got beer?’ Homeless inquired hoarsely.

‘Beer’s coming later tonight,’ the woman replied.

‘What do you have?’ asked Berlioz.

‘Apricot-flavored water, only it’s warm,’ said the woman.

‘We’ll take it, we’ll take it!’ [33]

Как видим, в первом случае переводчик воспользовался приемом генерализации: он сохранил понятие *минеральная вода*, однако вместо её видового определения употребил родовое. Действительно, иностранный читатель, незнакомый с советскими реалиями, не имеет представления о том, что такое «Нарзан», поэтому выбор данного эквивалента является наиболее правильным решением подобной переводческой проблемы. Во втором случае, понятие *apricot-flavored water* является окказиональным переводческим соответствием, поскольку реалии, стоящей за названием данного предмета, в английской культуре не существует, однако структура и смысл данного сочетания вполне понятна иностранному читателю.

К числу реалий, вызывающих затруднения при переводе, относится русское понятие *врач*. В самом начале допроса Иешуа Га-Ноцри Понтий Пилат испытывает невыносимую головную боль, которая проходит по первому слову

бродячего философа. Изумленный прокуратор спрашивает арестованного: «Сознайся, ты великий врач?» [4].

Согласно «Толковому словарю русского языка», *врач* в современном своем значении – это «специалист с высшим медицинским образованием» [16, с. 102]. М. А. Булгаков выбирает данный термин для определения рода занятий своего героя, хотя слово *врач* не соответствует описываемой исторической эпохе. Причина такого выбора может быть связана с происхождением данного термина. Обратимся к «Этимологическому словарю М. Фасмера»: *врач* – от «ст.-слав. врачь *ιατρός* (Супр., Остром.), болг. врач «колдун», сербохорв. *врач* «прорицатель», словен. *vráč* «врач». Эти слова производят от *врать* и *ворчать*. В таком случае первонач. знач. «заклинатель, колдун» [38]. Как следует из этимологии слова, понятие *врач* тесно связано с понятием *врать*, то есть *говорить*, произносить слова. По мнению Понтия Пилата, Иешуа – это врач, тот, кто говорит, *лечит словом*. Таким образом, М. А. Булгаков наделяет Иешуа, равно как и мастера, *даром Слова*, способностью видеть Истину и облекать её в речь.

При переводе данного термина было необходимо учесть его этимологическое значение, а также выразить его связь с одним из ключевых фреймов текстовой матрицы – *Словом Истинным и Словом Ложным*. М. Гленни предложил следующий вариант перевода:

“‘Tell me,’ said Pilate softly in Latin, ‘are you a great **physician**?’ ‘No, Procurator, I am no **physician**,’ replied the prisoner, gratefully rubbing his twisted, swollen, purpling wrist”[39].

Понятие *physician* в английском языке обозначает человека, который занимается лечением душевных болезней: *physician* – “a person who cures moral or spiritual ills; a healer” (человек, который занимается лечением душевных болезней, целитель) [17]. Происхождение данного слова связано с латинским словом *physica* (*things relating to nature*).

С точки зрения этимологии, более корректный вариант перевода представлен у М. Карпельсона:

“*Confess,*’ *Pilate said quietly in Greek, ‘are you a great **healer**?’ ‘No, procurator, I am no **healer**,’ the prisoner replied, massaging his twisted, swollen, purple wrist with great satisfaction*”[40].

Термин *healer* (“a person who claims to be able to cure a disease or injury using special powers” (человек, который обладает способностью излечивать от болезней или травм с помощью специальных сил) – «Оксфордский словарь английского языка») этимологически связан с образом Христа: “late Old English, ‘one who heals, ‘especially’ savior, Jesus,’ from *heal* (v.). As ‘a curative medicine’ from late 14c. The usual Old English noun for Jesus as *savior* was *hæland* (Middle English *healend*), a noun use of a present participle, being a rough translation of the name (see Joshua) or of Latin *salvator*” (из староанглийского: тот, кто лечит; использовалось для обозначения Спасителя, Иисуса Христа; отглагольное существительное от глагола *heal*. В качестве термина, относящегося к медицине, стало использоваться с конца XIV века. В староанглийском языке для обозначения Иисуса как Спасителя использовали термин *hæland* (среднеанглийское *healend*). Существительное произошло из причастия настоящего времени, которое было неточным переводом имени (Иисус) или латинского слова *salvator*) [37]. Однако в переводах М. Гленни и М. Карпельсона нет указания на связь *Слова истинного* с образом Иешуа. В результате когнитивно-семиотическая модель текста перевода утрачивает один из слотов фрейма «Добро (Благо)» – «Благо как слово Истины», что приводит к искажению восприятия текстовой матрицы и, как следствие, одной из важнейших идей романа.

Среди множества предметных реалий, представленных в романе, следует рассмотреть те, которые обозначают предметы, наиболее существенные в плане их символического значения. Например, к таким реалиям относятся слова, обозначающие квартиры и связанный с ними «квартирный вопрос».

Понятие *квартира* в современном русском языке обычно используется для обозначения жилого помещения в доме, которое имеет отдельный вход, кухню и переднюю [16, с. 271]. Известно, что для русского слова *квартира* в английском языке имеется целый ряд соответствий, каждое из которых обозначает определенное помещение подобного типа: *apartment; flat; lodgings; room; rooms; residence; lodgment; houseroom; accommodation unit; quarters*. Для героев романа «Мастер и Маргарита» отдельная квартира в Москве – это прежде всего символ достатка, высокого социального положения и, вместе с тем, объект зависти, жадности и корыстолюбия. Для обозначения данного предмета в романе употребляются следующие языковые единицы: *квартира, квартирка, проклятая квартира, окаянная квартира, комната, проклятая дыра*. Для описания квартиры Берлиоза автор использует слова и словосочетания с негативной коннотацией, а для описания подвальчика, в котором жил мастер, – с положительной.

Правильный перевод данных слов и словосочетаний необходим для адекватной передачи авторского замысла, сохранения когнитивно-семиотической матрицы оригинального текста. Рассмотрим варианты, предложенные М. Гленни, для обозначения данной реалии в тексте на английском языке:

*“What!.. But... where are you going to live? 'In your **flat**,' the lunatic suddenly replied casually and winked. [39] / Как? А... где же вы будете жить? – В вашей **квартире**, – вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул [4].*

*Legends of all kinds about **the mysterious flat** and its vanishing lodgers circulated in the building for some time. [39] / Об исчезнувших и о **проклятой квартире** долго в доме рассказывали всякие легенды... [4]*

*Naturally as soon as they took possession of **the haunted flat** the oddest things started happening to them too” [39]. / Совершенно естественно, что, как только они попали в **окаянную квартиру**, и у них началось черт знает что [4].*

'Ugh, it was *a filthy hole!*' he snarled. [39] / Уу, *проклятая дыра!* – прорычал гость [4].

Как следует из примеров перевода, М. Гленни для обозначения русского понятия *квартира* использовал английское слово *flat*. «Кембриджский словарь английского языка» определяет понятие *flat* как “a set of rooms for living in that are part of a larger building and are usually all on one floor” (группа комнат, которые обычно находятся на одном этаже и в совокупности являются частью более крупного здания) [10]. Прилагательное *проклятый* может быть иметь два смысла: один из них – ненавистный, вызывающий осаду, злобу, другой – подвергнутый проклятию. М. А. Булгаков намеренно использует данное слово как языковую игру с целью ввести читателя в заблуждение, сатирически высмеять ограниченность и недалекость московских обывателей, которые верят в мистическое исчезновение квартирантов. Словосочетание *проклятая квартира* было переведено М. Гленни как *the mysterious flat*, что является неверным вариантом перевода, так как прилагательное *mysterious* (“strange, not known, or not understood” (странный, неизвестный, загадочный, мистический) [10]) в данном контексте не отражает смысла оригинального слова. Далее, в переводе русского словосочетания *окаянная квартира* М. Гленни использовал прилагательное *haunted*, которое в английском языке употребляется для обозначения дома или квартиры, населенной призраками – “a haunted place is one where ghosts often appear” (место, в котором часто появляются призраки) [10]. В устах мастера его предыдущий дом на Мясницкой улице на английском языке в переводе М. Гленни звучит как *a filthy hole*. Основное значение прилагательного *filthy* – очень грязный, мерзкий, отвратительный (“extremely or unpleasantly dirty” (очень грязный, неприятный) [10]), и оно далеко не всех контекстах может быть использовано как полноценный эквивалент русского слова *проклятый*. В целом, следует отметить, что в переводе М. Гленни наблюдаются две прямо противоположные тенденции: с одной стороны, он слишком буквально понимает оригинальный текст и пытается его

воспроизвести, а с другой – домысливает некоторые детали, которые не подразумеваются в оригинале.

Перевод М. Карпельсона, наоборот, отличается предельной точностью: переводчик старается не просто передать содержание произведения, он учитывает контекст, в котором употреблено слово в оригинальном тексте. Это позволяет ему угадывать истинное отношение автора к описываемым событиям и восстанавливать в переводе оригинальную текстовую матрицу.

*“What? But... where are you going to live?” ‘In your **apartment**,’ the madman replied cheekily all of a sudden, and winked. [40] / Как? А... где же вы будете жить? – В вашей **квартире**, – вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул [4].*

*For a long time, various legends about the disappearance and **the cursed apartment** abounded in the building... [40] / Об исчезнувших и о **проклятой квартире** долго в доме рассказывали всякие легенды... [4]*

*Naturally, as soon as they happened upon **the wicked apartment**, all hell broke loose. [40] / Совершенно естественно, что, как только они попали в **окаянную квартиру**, и у них началось черт знает что [4].*

*‘Ohh, that **damn hole!**’ the guest growled. [40] / Уу, **проклятая дыра!** – прорычал гость [4].*

Прежде всего следует отметить, что М. Карпельсон для обозначения понятия *квартира* использует слово *apartment*. Согласно, «Кембриджскому словарю английского языка», понятия *flat* и *apartment* синонимичны. Однако в определенном контексте слово *apartment* может обозначать большое жилое помещение с дорогой мебелью, предназначенное для людей, которые занимают высокое социальное положение. Поэтому в романе понятие «квартира Берлиоза» следует переводить именно словом *apartment*.

Определения *проклятая / окаянная* М. Карпельсон переводит словами *cursed / wicked* соответственно. Прилагательное *cursed* в «Кембриджском словаре английского языка» имеет следующие значения: “used to describe

something that is annoying to you in an angry way; experiencing bad luck caused by a magic curse” (используется для описания предмета или явления, которое сильно раздражает окружающих людей или же является причиной несчастий в результате наложенного на него магического заклятия) [10]. Второе значение представлено в словаре с пометой *humorous*. Из данных определений можно сделать вывод, что слово *cursed* в большей степени эквивалентно русскому определению *проклятый* в том значении, в котором его употребил М. А. Булгаков, чем слово *mysterious*.

Прилагательное *wicked* в английском языке многозначно. «Кембриджский словарь английского языка» предлагает пять толкований данного слова, которое в зависимости от контекста может иметь совершенно разные (даже противоположные) значения: *wicked – morally wrong and bad; slightly immoral or bad for you, but in an attractive way; excellent; extreme* (плохой с нравственной точки зрения; в некоторой степени аморальный, но в то же время привлекательный; прекрасный; крайний, чрезмерный) [10]. Чтобы понять, эквивалентно ли данное слово русскому понятию *окаянный*, обратимся к «Толковому словарю русского языка» и попытаемся определить то значение, в котором данное слово использовал автор оригинального текста: *окаянный* – устаревшее название отверженного, проклятого человека, которое в современном русском языке используется как бранное и осудительное слово [16, с. 449]. Таким образом, сравнив значение русского слова *окаянный* и английского *wicked*, мы можем сделать вывод, что они выражают сходное понятие. Из этого следует, что в ряде текстов данные слова могут выступать в качестве полноценных эквивалентов.

То же самое можно сказать и в отношении английского прилагательного *damn* и русского слово *проклятый*: они обозначают идентичный признак предмета. Так, согласно «Кембриджскому словарю английского языка», *damn* “used to express anger with someone or something” (используется для выражения злости по отношению к кому-либо / чему-либо) [10]; в данном контексте

мастер действительно выражает досаду и злобу в отношении своей прошлой жизни. Следовательно, определения *damn* и *проклятый* являются эквивалентными и могут быть использованы в качестве полноценной замены друг друга в текстах на русском и английском языках.

Таким образом, исходя из полученных результатов, мы видим, что М. Карпельсон был точен в подборе эквивалентов: в его переводе учтены не только значения слов, но и контекст, а также эмоциональные коннотации.

3. *Перевод имен собственных.*

Перевод имен собственных играет важную роль в восприятии членами иностранного (в данном случае английского) социума переведенной художественной литературы, помогает понять образы главных героев и воспринять авторскую идею. Кроме того, имена собственные формируют структуру базовых и фоновых фреймов.

Фамилия одного из главных героев – Ивана Бездомного – в переводе М. Гленни представляет собой транслитерацию – передачу знаков одной письменности знаками другой письменности. М. Карпельсон производит замену: герой М. А. Булгакова в его переводе получает фамилию Homeless. На наш взгляд, подобная замена является наиболее разумным вариантом перевода, который обеспечивает правильное восприятие персонажа рецепторами перевода.

Имена и фамилии остальных героев в переводах переданы с помощью транслитерации и транскрипции: *Mikhail Alexandrovich, Deniskin, Gluharev, Quant, Beskudnikov, Latunsky*. В оригинале все литераторы обладают говорящими фамилиями, то есть фамилиями, которые являются частью их образа и подчеркивают наиболее яркую (часто отрицательную) черту характера. Переводчики отказались от передачи говорящих фамилий, в результате чего ряд фреймов в переводе обладают ущербной структурой и текстовая матрица восстановлена не в полном объеме.

Интересен факт передачи имени одного из персонажей в переводе М. Гленни в разговоре двух собеседников у ресторана Дома Грибоедова в начале главы «Было дело в Грибоедове»:

«Ты где сегодня ужинаешь, Амвросий?»

- Что за вопрос, конечно, здесь, дорогой Фока! Арчибальд Арчибальдович шепнул мне сегодня, что будут порционные судачки а натюрель. Virtuозная штука!» [4]

В своем переводе М. Гленни заменил имя «Фока» на более привычное иностранцам “Vanya”:

'Where are you dining today, Ambrose? ' 'What a question! Here, of course, Vanya! Archibald Archibaldovich whispered to me this morning that there's filets de perche an naturel on the menu tonight. Sheer virtuosity!' [39]

Подобная замена имени второстепенного персонажа ведет к существенному искажению текстовой матрицы. М. А. Булгаков сознательно употребил имя «Иван» только один раз, когда назвал так одного из главных персонажей романа – поэта Бездомного. В данном случае можно видеть отсылку к старинным русским сказкам, где главный герой из *дурака* превращается в *доброго молодца*. Подобное превращение происходит и с Иваном Бездомным: встреча с Воландом и мастером становится тем испытанием, которое полностью меняет его жизнь и ведет к духовному преображению, просветлению.

Замена, которую применил в своем переводе М. Гленни, ведет к искажению смысла произведения. Вероятно, переводчик вообще не обратил внимание на эту деталь или же пренебрег ею. В результате одна из главных идей произведения – духовное преображение русского человека, его возвращение к корням, истории своей страны после тяжелых лет революции и Гражданской войны – в переводе оказалось полностью утраченной, так как М. Гленни употребил это имя в отношении совершенно «постороннего» человека, фонового персонажа.

Кроме того, невнимательное отношение М. Гленни к деталям приводят к серьезным переводческим ошибкам, связанным с неправильным прочтением фразы, её неадекватной интерпретацией. Так, предложение «*Ванна, сто семнадцатую отдельную и пост к нему, – распорядился врач, надевая очки*» [4] М. Гленни перевел как “*Vanna, put him in No. 117 by himself and with someone to watch him.*’ *The doctor gave his instructions and replaced his spectacles*” [39]. Переводчик расценил приказание доктора искупать пациента как обращение к женщине-медсестре. Подобные ошибки говорят о невнимании переводчика к деталям, из которых складывается когнитивно-семиотическая матрица текста.

4. *Перевод ключевых понятий, связанных с реализацией фрейма «Добро (Благо) – Зло» и его слотов.*

В данный пункт включены переводы тех слов, фраз и выражений, в которых наиболее ярко отражены те или иные фреймы когнитивно-семиотической матрицы романа. Прежде всего необходимо обратить внимание на перевод эпиграфа как значимой части произведения, способствующей реализации базового фрейма «Добро (Благо) – Зло».

Эпиграф представляет собой вольный перевод М. А. Булгакова отрывка из трагедии В. фон Гете «Фауст»: во время первой встречи с Мефистофелем Фауст пытается узнать, кто из духов находится перед ним и получает ответ: «*Я – часть той силы, / что вечно хочет зла / и вечно совершает благо*» [4]. К лингвистическим особенностям данного эпиграфа следует отнести синтаксический параллелизм, а также использование антонимов в последних строках.

Следует отметить, что переводы эпиграфов, представленные в английских вариантах, выполнены самими переводчиками – М. Гленни и М. Карпельсоном.

В переводе М. Гленни эпиграф («...*Так кто ж ты, наконец?* / – *Я – часть той силы, / что вечно хочет зла / и вечно совершает благо*» [4]) звучит следующим образом:

“Say at last – who art thou?”

That Power I serve

Which wills forever evil

Yet does forever good.” [39]

Проведем лингвистический анализ текста перевода эпиграфа на английский язык на предмет выявления искажений текстовой матрицы.

С точки зрения лексики в переводе первой строки использованы слова, заимствованные из староанглийского языка: *art* в значении *are*, *thou* в значении *you*. Употребление данных лексических единиц обусловлено желанием переводчика реконструировать язык Средневековой Англии, воссоздать атмосферу той исторической эпохи, во время которой, по преданию, жил и работал Фауст. Однако далее М. Гленни отказывается от своего намерения: реплика Мефистофеля выдержана в современном стиле, слово *forever*, которое до XVII века писалось раздельно – *for ever*, в последней строке эпиграфа написано слитно. Подобное смешение стилей (староанглийского и современного) приводит к тому, что некоторые слова выбиваются из общей стилистической канвы стиха и приводят к искажению текстовой матрицы.

Кроме того, следует отметить, что переводчик в ряде случаев прибегает к добавлениям и целостному преобразованию высказывания: *Так кто ж ты, наконец?* [4] – *Say at last – who art thou?*; *Я – часть той силы...* – *That Power I serve...* [39]

К вопросу Фауста о сущности представшего пред ним Мефистофеля М. Гленни добавил глагол *say* в повелительном наклонении. Данный глагол отсутствует в оригинальном высказывании М. А. Булгакова, однако он явно подразумевается и его можно восстановить по смыслу: *Так кто ж ты,*

(скажи) наконец? [4] В данном случае добавление обусловлено необходимостью грамматически правильно связать слова в английском высказывании.

Целостное преобразование (*That Power I serve...*[39]) приводит к изменению конечного смысла высказывания. По версии М. А. Булгакова, Мефистофель есть *часть* некой силы, М. Гленни же определяет его как *служителя зла*. На наш взгляд, Мефистофель, как и Воланд, не служитель зла, а его олицетворение, некая *часть*, которая имеет физический облик человека. В данном случае преобразование нарушает когнитивно-семиотическую матрицу произведения.

Далее внимание на себя обращает наречие *yet*, которое в данном контексте употреблено в роли союза, связывающего две части сложносочиненного предложения. В эпиграфе слово *yet* может быть истолковано как *despite that*: «Кембриджский словарь английского языка» утверждает, что слово “used to add something that seems surprising because of what you have just said” (используется для того, чтобы добавить то, что кажется удивительным на фоне сказанного ранее) [10]. Иными словами, *yet* является противительным союзом, главная задача которого – противопоставить две части сложного предложения. Однако в оригинале эпиграфа М. А. Булгаков использует не противительный союз (*но, а*), а соединительный (*и*), с помощью которого подчеркивает двойственную природу зла. Использование в предложении противительных союзов подразумевает смысловую ущербность одной из частей данного предложения – той, которая отрицается или опровергается. М. А. Булгакову же необходимо было показать *смысловую равнозначность* двух компонентов: и стремление Мефистофеля к злу, и его обреченность совершать благо.

В целом можно сказать, что М. Гленни удовлетворительно справился с переводом эпиграфа: ему удалось сохранить основной смысл, а также стилеобразующие черты – вопросительное предложение, синтаксический

параллелизм и использование антонимов (*evil – good*) в последних двух строках.

Обратимся к анализу перевода эпиграфа, выполненном М. Карепельсоном. Он осуществляет перевод на современный ему английский язык:

“– *What are you, then?*

— *I am part of that power*

That always wishes evil

And always performs the good”[40].

Прежде всего следует обратить внимание на использованное в переводе первого предложения местоимение *what*, которое, как правило употребляется по отношению к неодушевленным существительным. Выбор этого местоимения приводит к искажениям в текстовой матрице, поскольку в зависимости от контекста местоимение *what* может иметь смысл, равнозначный смыслам русских слов *что, какой, какой из, как*. В результате, смысл перевода сводится к тому, что Фауст либо просит Мефистофеля охарактеризовать себя, либо относит последнего к разряду неодушевленных предметов. Оба эти варианта интерпретации недопустимы, так как Фауста, в первую очередь, интересовала природа объекта или явления, а, во-вторых, он не мог считать Мефистофеля неодушевленным предметом, лишенным качеств, свойственных человеку. Поэтому использование местоимения *what* в эпиграфе следует считать переводческой ошибкой, допущенной вследствие неправильной интерпретации замысла М. А. Булгакова.

Далее рассмотрим употребление слова *then* в конце вопроса, обращенном к Мефистофелю. Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», *then* может использоваться в значении *as a result, in that case, in addition, after that*. Слово *then* эквивалентно русскому понятию *наконец* только в значении *напоследок, в итоге, в результате*. В эпиграфе слово *наконец* использовано для выражения недовольства, нетерпения, поэтому наречие *then* в данном контексте употреблено неверно.

В отличие от М. Гленни, М. Карпельсон сохраняет оригинальную синтаксическую структуру высказывания «*Я – часть той силы...*» [4] и соединительный союз между двумя частями сложного предложения.

Следует отметить, что перевод М. Карпельсона более точен в смысловом отношении, поскольку переводчик обращает больше внимания на языковое оформление высказывания. Подобный подход к переводу является наиболее оправданным с точки зрения лингвистики, однако слишком пристальное внимание к слову приводит переводчика к ошибкам в выражении того или иного значения.

Помимо эпиграфа, особую роль в реализации фрейма «Добро (Благо) – Зло» играет разговор Иешуа с Понтием Пилатом. Иешуа является выразителем идеи Добра (Блага) в романе «Мастер и Маргарита», поэтому все языковые единицы, описывающие внешний вид, поведение, речь и поступки персонажа играют важную роль для правильной интерпретации идей произведения. В данной работе мы обратим внимание на те случаи перевода оригинального текста, в которых допущены те или иные искажения текстовой матрицы вследствие неправильной интерпретации смысла высказывания, некорректного выбора значения языковой единицы.

Одним из главных слотов фрейма «Добро (Благо) – Зло» становится субфрейм «Бессмертие». Бессмертие в романе противопоставлено, с одной стороны, понятию «Небытие», куда после кончины уходит Берлиоз, и, с другой стороны, «посмертию», Жизни Вечной, которой награждены мастер и Маргарита, а также Понтий Пилат после долгих веков ожидания. Бессмертие – это наказание; оно представляет собой нахождение души человека между миром живых и миром мертвых. Первое напоминание о Бессмертии встречается в следующих строках романа:

«Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!», потом: «Погибли!..» И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то

долженствующем непременно быть – и с кем?! – бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску» [4].

Данный отрывок состоит из двух сложных предложений. В качестве лексики в данном тексте использованы общеупотребительные слова (*мысли, короткий, необыкновенный*), а также слова, принадлежащие высокому художественному стилю: *погиб, долженствующий, бессмертие, тоска*. Первое предложение (*Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: «Погиб!»*, потом: *«Погибли!..»* [4]) – сложное, бессоюзное, состоит из двух частей: одна из которых осложнена однородными определениями, а во второй отсутствует грамматическая основа (подлежащее и сказуемое). Такое синтаксическое построение высказывания говорит о растерянности прокуратора, бессвязности его мыслей, внутреннем отчаянии. Второе предложение также является сложным, сложносочиненным. Внутри его можно выделить две части, одна из которых осложнена вставной конструкцией (*и с кем?!*). Подобные вставные конструкции, в целом, характерны для стиля М. А. Булгакова; они позволяют передать эмоциональное напряжение за счет разрыва привычной синтаксической структуры фразы, поскольку полная или частичная импликация как способ импликации способствует усилению эмотивности. В результате мы можем сделать вывод о том, как разговор с Иешуа изменил Понтия Пилата: образ жестокого, равнодушного солдата исчез, и появился человек, способный к эмоциональному сопереживанию.

Данный отрывок является ключевым для раскрытия образа Понтия Пилата, его интерпретации в рамках построения когнитивно-семиотической матрицы текста. Поэтому корректный перевод этого текста необходим для понимания авторского замысла, лежащего в основе романа.

М. Гленни перевел данный отрывок следующим образом:

“Strange, rapid, disconnected thoughts passed through his mind. ‘Dead!’ Then: ‘They have killed him!’ And an absurd notion about immortality, the thought of which aroused a sense of unbearable grief” [40].

При анализе переводного текста и сопоставлении его с оригиналом можно заметить, что переводчик использовал прием добавления (*passed through his mind* [39]), опущения (*And an absurd notion about immortality (?), the thought of which...* [39]) и целостного преобразования (*They have killed him!* [39]), которые затронули синтаксическую структуру высказываний и, следовательно, привели переводчика к необходимости использовать лексические единицы, отличные в смысловом плане от лексических единиц оригинала. Так, слова, принадлежащие высокому стилю (*долженствующем непременно быть*), не были сохранены в переводе, синтаксическая структура предложений была восстановлена не в полном объеме, в результате чего текст утратил значительную долю эмогенности, его эмоциональная напряженность значительно понизилась.

Кроме того, М. Гленни допустил в своем переводе грубую смысловую ошибку. В оригинале слова *«Погиб!.. Погибли!»* в большей степени относились к самому Пилату, а не к Иешуа. Подтверждением этого является возникшая из ниоткуда мысль о бессмертии, угрожающем прокуратору. М. Гленни неправильно интерпретировал данную фразу и перевел её как *«Они убили его!»* (*They have killed him!*).

Перевод М. Карпельсона отличается повышенным вниманием к слову, контексту и синтаксическому построению высказывания:

“Then came thoughts, abrupt, scattered, and unusual: ‘Doomed!’ and then: ‘We’re doomed!’ And another completely incongruous thought about someone’s imminent immortality – whose? For some reason, the thought of immortality brought on unbearable sorrow” [40].

Из анализа данного текста следует, что переводчик постарался сохранить все лексические, грамматические и синтаксические особенности

оригинального текста. Можно сказать, что М. Карпельсон даже не прибегает к каким-либо переводческим трансформациям: он стремится передать оригинальную структуру фразы и внимательно следует за автором. При переводе использованы слова высокого стиля: *incongruous* (абсурдный), *imminent* (неизбежный), *doomed* (обреченный). При переводе первого предложения М. Карпельсон прибегает к инверсии: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные...» [4] / “Then came thoughts, abrupt, scattered, and unusual” [40]. Инверсия как синтаксический прием в английском языке употребляется редко и служит для эмоционального выделения какой-либо части предложения. В данном контексте её употребление обусловлено стремлением переводчика сохранить особый ритм фразы, приблизить перевод к оригинальному высказыванию. Помимо этого, переводчику удается избежать ошибки М. Гленни: слова «Погиб!.. Погибли!..» он переводит как *Doomed!.. We're doomed!*, что позволяет судить о его внимательном отношении к контексту. Далее, М. Карпельсон сохраняет характерную для М. А. Булгакова вставную конструкцию во втором предложении, в результате чего повышается эмоциональность высказывания, сохраняется авторский стиль и идея о духовном возрождении человека.

Особого внимания заслуживает рассмотрение вариантов перевода слова *тоска*. Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, тоска представляет собой душевную тревогу, уныние, скуку [16, с. 805]. Понятие *тоска* может быть отнесено к исконно русским реалиям, правильный перевод которых представляет трудность для переводчиков художественных текстов. Для передачи данного понятия М. Гленни и М. Карпельсон использовали разные варианты слов: в первом случае, тоска – *grief*, во втором – *sorrow*.

«Кембриджский словарь английского языка» предлагает следующее толкование данных понятий: *grief* – very great sadness, especially at the death of someone (очень глубокая печаль, особенно по случаю смерти), *sorrow* – а

feeling of great sadness (чувство глубокой печали) [10]. Как видно из определений, ни один из предложенных вариантов не может в полной мере отразить смысл понятия *тоска*, поскольку в смысловое поле данного слова входит не только компонент *печаль*, но и *уныние*, *безнадежность*, *отчаяние*, *скука*, *серость*, что может быть понятно только представителю русского менталитета, русской нации.

К словам, не имеющим аналога в английском языке, следует также отнести русское понятие *истина*. Данное слово встречается в разговоре Понтия Пилата и Иешуа и служит одним из слотов фрейма Добро (Благо):

*«Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про **истину**, о которой ты не имеешь представления? Что такое **истина**?»* [4]

С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова определяют истину как философское понятие, которое означает «адекватное отображение в сознании того, что существует объективно» [16, с. 255]. Истина – это не просто правда, поскольку правда субъективна. Истина – это единственное верное суждение об окружающем мире, свободное от субъективности, внешних и внутренних рамок, налагаемых на человека совестью, воспитанием, образованием, социальным окружением.

М. Гленни и М. Карпельсон переводят понятие *истина* как *truth*:

*“Why should a tramp like you upset the crowd in the bazaar by talking about truth, something of which you have no conception? What is **truth**?”* [39]

*“Why did you confuse the market-place crowd, you tramp, with some ‘truth’ of which you have no conception? What is **truth**?”* [40]

«Кембриджский словарь английского языка» предлагает следующее толкование понятию *truth* – the quality of being true, a fact or principle *that is thought to be true by most people* (то, что является правдивым; факт или принцип, который признан правдой среди большого количества людей) [10]. Важными составляющими в смысловом поле данного понятия является необходимость уверенности в чем-либо большинства людей, иными словами,

слово *truth* включает большую долю субъективности, чем понятие *истина*, и соотносится с русским словом *правда*.

Перевод подобных понятий, характерных для русской культуры, как правило, вызывает особые затруднения. В результате происходят существенные искажения текстовой матрицы произведения, поскольку смысловые поля слов *grief, sorrow, truth* обладают смысловой структурой, не способной в полной мере охватить смысл слов *тоска, истина*.

Рассмотрев слоты фрейма Добро (Благо), обратимся к анализу языковых единиц, репрезентирующих фрейм Зло. Следует отметить, что в романе показана двойственная природа Зла: *Зло как возмездие за грехи* и совершенные поступки, олицетворением которого являются Воланд и его свита, и *зло низкое, порочное*, свойственное всем жителям Москвы, кроме мастера, Маргариты и Ивана Бездомного. М. А. Булгаков, как сатирик, большое внимание уделял описанию фрейма Зло: в романе оно представлено во всем своем многообразии.

Прежде всего необходимо найти те элементы текста, в которых наиболее ярко нашли отражение фреймы и их слоты. В отношении фрейма «Зло» к одному из таких элементов следует отнести описание вечера в Доме Грибоедова после смерти Берлиоза.

«И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!!» – это ударил знаменитый Грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда...

Оплывая потом, официанты несли над головами запотевшие кружки с пивом, хрипло и с ненавистью кричали: «Виноват, гражданин!» Где-то в рупоре голос командовал: «Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!»

Тонкий голос уже не пел, а завывал: «Аллилуйя!». Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад» [4].

В этих двух абзацах нашло свое отражение описание многочисленных пороков литературного общества Дома Грибоедова. Обратимся к более подробному анализу выбранных фрагментов.

С точки зрения лексики следует обратить внимание на большое количество просторечных слов и выражений с ярко выраженной негативной эмоциональной коннотацией: *грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало, прибавили свету, нарисованные лошади, заплясали, запотевшие кружки, господарские, посуда* и т. д. Кроме того, в данном фрагменте присутствует и фразеологизм *как бы сорвавшись с цепи*, который также характеризует происходящее с негативной точки зрения. Лексические и фразеологические единицы, использованные автором в тексте, подчеркивают низменность происходящего, телесность, физиологичность: *покрытые испариной лица, оплывая потом, завывал, золотые тарелки, (грязная) посуда*. И среди просторечных, разговорных слов встречается слово «Аллилуйя!», которое употребляется исключительно в религиозных текстах, молитвах, псалмах и служит в качестве хвалы и выражения благодарности Господу за возможность искупить грехи, воспевает Бога как самое совершенное создание во вселенной. М. А. Булгаков показывает, что люди смешали Высокое с низким, извратили само понятие о Боге, исказили Его роль в жизни человечества.

В данном текстовом фрагменте присутствует большое количество глаголов действия: *грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало, закричал, засветились, ожили, прибавили, заплясали, несли, кричал, командовал, завывал*. В первом абзаце преобладают глаголы совершенного вида (*грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало, закричал, засветились, прибавили, заплясали*), так как автору было необходимо указать на последовательность действий, а во втором – глаголы несовершенного вида (*несли, кричали, командовал, пел,*

завывал, покрывал, спускали), использующиеся для описания ситуации. Обилие глаголов указывает на то, что события происходят с большой скоростью, быстро сменяют друг друга. В доме Грибоедова царит полный беспорядок, хаос, суматоха, которые напоминают настоящий шабаш, бездумное и злонамеренное действие темных сил. Поэтому М. А. Булгаков завершает характеристику емким высказыванием, субъектным предложением, которое подводит итог всему, сказанному выше, – «Словом, *ад*».

Синтаксическая структура предложений призвана отразить царящий в Доме Грибоедова беспорядок. В тексте встречаются простые предложения, осложненные однородными членами (*И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало* [4]), сложноподчиненные предложения с последовательным и однородным подчинением придаточных (*Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда...*[4]). Автор «нанизывает» предложения друг на друга, использует прием лексического повтора, стараясь передать беспорядочную атмосферу ресторана в Доме Грибоедова.

В целом, происходящее в данном текстовом фрагменте напоминает церковную службу, как будто вывернутую наизнанку. Все совершается наоборот: вместо торжественной атмосферы – быт и подчеркнутая физиологичность, вместо неторопливого, размеренного «протекания» событий – беспорядочный быстрый хаос. М. А. Булгаков действительно изображает службу, но не церковную, которая совершается во имя Бога. В Доме Грибоедова служат пороку, злу, дьяволу, но не Воланду, а тому, который живет в сердцах мелких, греховных людей, снедаемых жадностью, завистью, корыстолюбием.

Данный фрагмент играет важную роль в когнитивно-семиотической модели романа, поскольку в нем представлена картина современного

М. А. Булгакову московского общества. Далее рассмотрим переводы этого фрагмента на предмет выявления искажений текстовой матрицы оригинала.

М. Гленни перевел данный фрагмент следующим образом:

“On the stroke of midnight the first of these rooms suddenly woke up and leaped into life with a crash and a roar. A thin male voice gave a desperate shriek of 'Alleluia!!' music. It was the famous Griboyedov jazz band striking up. Sweat-covered faces lit up, the painted horses on the ceiling came to life, the lamps seemed to shine brighter. Suddenly, as though bursting their chains, everybody in the two rooms started dancing, followed by everybody on the verandah...

Pouring sweat, the waiters carried dripping mugs of beer over the dancers' heads, yelling hoarsely and venomously 'Sorry, sir! Somewhere a man bellowed through a megaphone: 'Chops once! Kebab twice! Chicken a la King! ' The vocalist was no longer singing – he was howling. Now and again the crash of cymbals in the band drowned the noise of dirty crockery flung down a sloping chute to the scullery. In short – hell” [39].

В переводе М. Гленни сохранил лексику, описывающую бытовые, физиологические подробности посетителей ресторана Дома Грибоедова: *sweat-covered faces, pouring sweat, mugs of beer, dirty crockery*. Кроме того, при переводе фразеологизма *как (словно) с цепи сорвались* он прибегает к калькированию: *as though bursting their chains*. Возможно, М. Гленни посчитал нужным сохранить оригинальный образ, а не искать в английском языке эквивалентное идиоматическое сочетание.

Обратимся к анализу синтаксических структур предложений в переводе. Даже при приблизительном рассмотрении можно заметить, что структура предложений при переводе подверглась значительной перестройке. Рассмотрим примеры:

И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало [4]. – On the stroke of midnight the first of these rooms suddenly woke up and leaped into life with a crash and a roar [39].

Прежде всего следует отметить, что переводчик использовал грамматические трансформации: изменил грамматическую основу предложения (подлежащее и сказуемое). В оригинальном предложении грамматическая основа включает в себя следующие элементы: *что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало*. Структура грамматической основы переводного предложения принципиально иная: *the first of these rooms woke up and leaped into life*. В результате мы наблюдаем смещение смысловых акцентов, искажение когнитивно-семиотической матрицы: М. Гленни выдвигает на первый план *зал, находящихся в нем людей*, которые как будто бы внезапно *проснулись (wake up), вернулись к жизни (leap into the life)*. Однако в оригинале отсутствует такая информация и подобные лексические и фразеологические единицы. Переводчик допустил ошибку, прибегнув к подобной трансформации, поскольку понятия *проснуться, вернуться к жизни*, по замыслу М. А. Булгакова, не должны быть использованы при описании представителей писательского мира Москвы. С помощью таких языковых единиц как *что-то* (неопределенное местоимение, которое указывает на *неодушевленный объект*, в предложении употреблено в качестве подлежащего, которое обозначает *живое существо* – оркестр, людей, которые в нем играют); *зал, веранда* (служат для описания *людей*, находящихся в определенном месте), *грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало* (использовано для описания музыки – отражения человеческой души); *лица как будто засветились* (языковая единица *засветились* часто употребляется с неодушевленными объектами – лампами, окнами, экранами и т. д.) автор подчеркивает, что это общество – пустое и мертвое, в нем нет настоящей жизни. Подобная идея выражена и в использовании ряда однородных членов предложения: *грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало*. Данные повторяющиеся глаголы в большей степени характерны для описания работы какого-либо механизма и призваны отразить мысль автора о том, что в людях,

составляющих писательское общество Москвы, полностью отсутствуют духовность и человечность.

Кроме того, в своем переводе М. Гленни предпринял попытку опустить важные структурные элементы предложения и заменить их другими: так, при переводе ряда однородных членов он прибегает к приему генерализации и заменяет отдельные слова, обладающие более узким значением, на близкие по контексту слова с широким значением – *грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало / with a crash and a roar*. «Кембриджский словарь английского языка» указывает, что значение слова *crash* – *to make a noise, to hit something, often making a loud noise or causing damage* (стать причиной шума, ударить что-либо, в результате чего возникает сильный шум или предмету наносится ущерб), а языковой единицы *roar* – *to make a long, loud, deep sound* (издать долгий, громкий, глубокий звук) [10]. Отметим, что данные слова могут использоваться в контекстах, относящихся к описанию поведения животных, например, собак, львов (один из вариантов перевода слова *roar* – рычать). Таким образом, М. Гленни в своем переводе сделал отсылку к животному миру, сравнил поведение гостей Дома Грибоедова с поведением диких животных. В целом, подобное сравнение обусловлено оригинальным текстом, так как далее автор указывает, что при звуках джазового оркестра как будто *ожили на потолке нарисованные лошади*, в чем можно найти сравнение писательского мира Москвы с миром животных.

Далее обратимся к рассмотрению перевода другого предложения из данного фрагмента:

Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда... [4] – Sweat-covered faces lit up, the painted horses on the ceiling came to life, the lamps seemed to shine brighter. Suddenly, as though bursting their chains,

everybody in the two rooms started dancing, followed by everybody on the verandah...[39]

Прежде всего отметим, что при переводе данного предложения М. Гленни использовал прием декомпозиции – разделения исходного предложения на составные части. Вероятно, использование данного приема было продиктовано необходимостью сделать законченную фразу более краткой по объему и понятной для английского читателя. Известно, что синтаксис русского предложения сложнее синтаксиса английского предложения, поскольку для английского языка характерно использование кратких, но емких по смыслу высказываний, правильный перевод которых на русский язык возможен только при помощи описательных оборотов. Кроме того, прием разделения при переводе оригинального предложения на составные части был обусловлен тем, что между частями, на первый взгляд, отсутствует явная смысловая связь: в «первой» части представлено описание реакции посетителей ресторана на выступление известного всей Москве джазового оркестра, а во «второй» – действия гостей, которые «бросились» танцевать.

Однако в оригинале нет смыслового разделения частей предложения на «описание» и «действие». М. А. Булгаков намеренно использует комбинацию из сложносочиненных и сложноподчиненного предложений с параллельным подчинением придаточных (*Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда... [4]*), чтобы показать быстроту, хаотичность, беспорядочность происходящих событий. Поскольку переводчик М. Гленни использовал прием декомпозиции, между частями предложений, которые в оригинале должны мыслиться как одно целое (*...the lamps seemed to shine brighter. Suddenly, as though bursting their chains, everybody in the two rooms started dancing...[39]*) возникает пауза, которая отделяет один речевой отрезок от другого. Переводчик, разделяя точкой части

предложения, действует согласно логике восприятия информации читателем, однако суть оригинального высказывания М. А. Булгакова как раз и заключается в нарушении любой логики, поскольку она символизирует порядок и правильность происходящих событий. В романе «Мастер и Маргарита» Дом Грибоедова – это символ хаоса и беспорядка, отсылка к первобытному состоянию человека, которым руководили животные страхи и инстинкты. Следовательно, прием декомпозиции, хотя и позволяет более элегантно оформить английский текст, в данном случае приводит к нарушению структурной композиции высказывания, смещению акцентов и искажению текстовой матрицы.

Кроме того, дальнейший анализ синтаксической структуры текста перевода показал, что М. Гленни решил прибегнуть к приему опущения при переводе той части предложения, которая содержала лексический повтор:

*Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, **заплясали** оба зала, а за ними **заплясала** и веранда... [4] – Suddenly, as though bursting their chains, everybody in the two rooms **started dancing, followed by everybody on the verandah...**[39]*

Использование одинаковых языковых единиц в пределах одного предложения может расцениваться как скудость словарного запаса, что, разумеется, совершенно неприемлемо в отношении великого русского классика М. А. Булгакова. Прием лексического повтора в данном случае призван отразить идею автора об ограниченности, скудоумии, косноязычности писателей, входящих в литературное объединение «МАССОЛИТ» под руководством Михаила Берлиоза.

Само слово *заплясать* носит ярко выраженный разговорный оттенок и используется автором в крайне пренебрежительном смысле. *Плясать* в тексте романа не значит танцевать – исполнять танец как «искусство пластических и ритмических движений тела» [16, с. 789]. Согласно «Толковому словарю

русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, слово *плясать* значит «танцевать (обычно народный танец)» [16, с. 526]. Указание на то, что *пляшут*, в основном, народные танцы, приводит нас к выводу о том, что само понятие *пляска* связано с народным творчеством, корни которого уходят в первобытную эпоху. Слово *пляска* часто встречается в описании языческих ритуалов, например, *шаманские пляски*. Таким образом, употребление слова *заплясали* в тексте романа «Мастер и Маргарита» вновь указывает на то, что посетители Дома Грибоедова подобны первобытным людям – они темны, невежественны, и поступками их руководят животные инстинкты.

В английском языке нет эквивалента русскому слову *плясать*, что приводит переводчиков к необходимости опускать наиболее существенную часть смыслового значения данного понятия при переводе. М. Гленни в качестве эквивалента русскому понятию *плясать* использовал английское *dancing*. Следует отметить, что данное слово считается стилистически нейтральным: оно не способно в полной мере отразить все смысловые и стилистические коннотации, свойственные слову *плясать*.

Далее переводчик опускает один из важнейших элементов предложения: М. Гленни заменяет полноценную часть предложения *а за ними заплясала и веранда* на причастный оборот *followed by everybody on the verandah*. Отказ переводчика использовать прием лексического повтора может быть обусловлен строением английского предложения, которое не допускает излишних добавочных конструкций, способных усложнить его синтаксис. Однако теоретически перевод с сохранением лексического повтора в данном случае возможен, и М. Гленни следовало бы обратить на это внимание, поскольку любое средство художественной выразительности, использованное в оригинальном тексте, несет определенную смысловую нагрузку, которая может быть потеряна при переводе.

Таким образом, отметим, что переводчик в ряде случаев прибегает к целостному преобразованию: исключает ряды однородных членов в первом

предложении (*On the stroke of midnight the first of these rooms suddenly woke up and leaped into life with a crash and a roar* [39]), использует прием декомпозиции – разделения исходного предложения на составные части (*Sweat-covered faces lit up, the painted horses on the ceiling came to life, the lamps seemed to shine brighter. Suddenly, as though bursting their chains, everybody in the two rooms started dancing, followed by everybody on the verandah* [39]). В целом, переводчику удастся сохранить общую идею текстового фрагмента, однако в некоторых случаях он упускает важные детали, например: в результате использования приема целостного преобразования смещаются смысловые акценты, а стремление к соблюдению правил построения фразы на английском языке ведет к нивелированию логичного / нелогичного построения фразы и использованных автором средств художественной выразительности.

Далее рассмотрим вариант перевода данного фрагмента, предложенный М. Карпельсоном:

“And exactly at midnight, something boomed, rang, spilled, and jumped in the first of these halls. Immediately, a high-pitched male voice screamed desperately to the music: ‘Hallelujah!’ The famous Griboyedov jazz band had struck up. The sweaty faces seemed to glow, the painted horses on the ceiling seemed to come alive, the lamps seemed to spill more light, and suddenly both halls burst into dance, as if unleashed, along with the veranda...

Sweating profusely, waiters carried frosty beer steins over people's heads, shouting hoarsely and hatefully: ‘Pardon me, sir? Somewhere, a voice commanded through a loudspeaker: ‘One Karsky shish-kebab! Two Zubrovkas! Home-style tripe! The high-pitched voice no longer sang but how led: ‘Hallelujah!’ Slam-ming cymbals rose occasionally over the deafening clatter of dishes, lowered by dishwashers into the kitchen via an incline. In short – pure hell” [40].

С точки зрения стилистической окраски перевод М. Карпельсона в большей степени соответствует литературным нормам английского языка, чем

перевод М. Гленни: отсутствуют слова низкого, разговорного стиля, а также лексические единицы, подчеркивающие явную физиологичность персонажей, их низменную природу, животные инстинкты (*wake up, roar, dirty*). При переводе М. Карпельсон выбирает лексические единицы с негативной стилистической коннотацией (*sweaty faces, painted horses, over people's heads, shouting hoarsely and hatefully, clatter of dishes*), однако они не вызывают у читателя столь сильного чувства омерзения, которое возникает при рассмотрении перевода М. Гленни. Причина данного феномена заключается в том, что переводчики поставили перед собой разные задачи: М. Гленни стремился передать «настроение», эмоциональную составляющую, а М. Карпельсон старался внимательно следовать за словом автора, исходя из особенностей элементов и структуры оригинального текста.

Таким образом, переводчик делает попытки передать значение всех лексических единиц, использованных в оригинальном тексте. Однако фразеологизм *как (словно) с цепи сорвавшись* М. Карпельсон заменяет окказиональным английским эквивалентом – *as if unleashed*, что может свидетельствовать о его стремлении отказаться от буквального перевода фразеологических единиц в целях более полной передачи смысла оригинального текста.

С точки зрения синтаксиса, М. Карпельсон сохраняет ряд однородных членов в первом предложении (*And exactly at midnight, something boomed, rang, spilled, and jumped in the first of these halls* [40]). Кроме того, следует отметить, что синтаксическая структура переведенных им предложений, в целом, идентична синтаксической структуре предложений оригинального текста:

И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. [4] – *And exactly at midnight, something boomed, rang, spilled, and jumped in the first of these halls* [40].

Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и

вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда... [4] – The sweaty faces seemed to glow, the painted horses on the ceiling seemed to come alive, the lamps seemed to spill more light, and suddenly both halls burst into dance, as if unleashed, along with the veranda... [40]

При анализе последнего предложения можно отметить, что и М. Карпельсон отказывается от воспроизведения в переводе лексического повтора: *заплясали* оба зала, а за ними *заплясала* и веранда... [4] – *both halls burst into dance, as if unleashed, along with the veranda... [40]*

С точки зрения лексики, вариант *burst into dance*, предложенный М. Карпельсоном, следует признать наиболее удачным эквивалентом русского понятия *заплясать*, потому что смысловое поле английского слова *burst* содержит такие понятия как *suddenly* (внезапно), *extremely eager or enthusiastic* (жаждущий чего-либо, либо полный энтузиазма). Таким образом, переводчик предпринял попытку скомпенсировать утраченный при переводе смысл с помощью добавления дополнительного элемента.

Таким образом, нами были проанализированы переводы текстовых фрагментов, в которых реализуется фрейм «Добро (Благо) – Зло» и его слоты. М. Гленни склонен к частому использованию лексических и грамматических трансформаций, которые существенно преобразуют текст, в то время как М. Карпельсон стремится сохранить оригинальный авторский стиль и структуру высказываний. В результате, в переводе М. Гленни наблюдается большое количество случаев искажения когнитивно-семиотической матрицы произведения, что ведет к некорректной интерпретации смысла всего романа «Мастер и Маргарита». Перевод М. Карпельсона в большей степени основан на языковом материале, поэтому его перевод в большей степени соответствует когнитивно-семиотической матрице оригинального текста.

5. Перевод символов и контекста, в котором они употребляются.

Наиболее важную роль в построении когнитивно-семиотической матрицы произведения играют символы *солнце* и *луна*. Разумеется, названия самих

данных символов переводятся на английский язык соответствующими им лексическими единицами – *the Sun, the Moon*. Интерес вызывает перевод контекста, в котором фигурируют данные понятия, поскольку контекст играет важную роль в правильной интерпретации фреймов-символов.

В нашем сознании слово «Свет» вызывает следующие ассоциации: *светлое время суток, день, солнце, добро*. Все понятия, формирующие фрейм «Свет», имеют положительную коннотацию. Однако в романе «Мастер и Маргарита» именно днем (то есть в *светлое время суток*) происходят основные события, влекущие за собой *негативные последствия*: Берлиоз, гордый своим положением, читает Бездомному лекцию о Боге, Прокуратор совершает непоправимый грех – предаёт бродячего философа, происходит казнь Иешуа, Мастера лишают дома, Маргарита теряет возлюбленного.

В тесте понятие «Свет» неразрывно связано с фреймом-символом «Солнце». Традиционно символ *солнце* во многих культурах имеет положительное значение: оно, как «древнейший космический символ, известный всем народам, означает *жизнь, источник жизни, свет*. С солярной символикой связываются такие характеристики, как *верховенство, жизнестроение, активность, героическое начало, всеведение*. Солнце часто выступает в качестве первоначального символа верховного божества либо отождествляется с ним. Солнце – даритель света и жизни, правитель верхнего и нижнего мира, которые он обходит во время своего суточного обращения. Солнечные божества и божественные персонификации солнца наделяются атрибутами всеведения и всевидения, а также *верховой власти*» [36]. В романе «Мастер и Маргарита» солнце «вовсе не символизирует Добро или Благо, а, напротив, со всеми его проявлениями и воздействием на окружающую среду становится источником страданий героев» [25].

Рассмотрим переводы текстовых фрагментов, содержащих отсылки к понятиям *свет* и *солнце*.

Первое упоминание символа солнце встречается в самом начале романа «Мастер и Маргарита»: «*Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина*» [4].

В переводе М. Гленни указано, что “*At the sunset hour of one warm spring day two men were to be seen at Patriarch's Ponds*” [39]. Понятие “warm” имеет в английском языке значение «теплый», которое обладает положительной коннотацией. В оригинале же сказано: «*Однажды весной, в час **небывало жаркого заката**, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина*» [4]. М. А. Булгаков делает акцент на том, что погода в тот вечерний час была необычайно жаркой, а не просто теплой. Понятие *жара* в тексте романа подразумевает отсылку к *жаре в аду*, который ждет всех представителей московского общества после смерти. Авторскую идею в этом случае более точно передает М. Карпельсон: “*Once upon an unusually hot hour of sunset in spring, two gentlemen appeared at Patriarch's Ponds in Moscow*” [40].

Далее символ *солнце* встречается в главе, посвященной разговору Понтия Пилата с Иешуа:

«*Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над ипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца*» [4].

В данном контексте образы *солнечного луча, солнца* являются символами абсолютной власти императора, которая подчиняет себе волю других людей, ломает судьбы и губит жизни. Поэтому бродячий философ «сторонится солнца»: солнечные лучи, подобно власти кесаря, проникают повсюду и причиняют людям страдания.

Обратимся к анализу варианта перевода данного текста, предложенный М. Гленни:

Pilate raised his martyred eyes to the prisoner and saw how high the sun now stood above the hippodrome, how a ray had penetrated the arcade, had crept

towards Yeshua's patched sandals and how the man moved aside from the sunlight [39].

Отметим, что в сочетании с понятием *sun* в данном контексте используются следующие лексические единицы: *stand, ray, penetrate, creep*. Обратимся к анализу данных языковых единиц.

Согласно «Кембриджскому словарю английского языка», понятие *stand* обозначает *to be in a vertical state or to put into a vertical state, especially (of a person or animal) by making the legs straight* (находится в вертикальном положении или поставить в вертикальное положение (человека или животное)) [10]. Особенностью данного понятия является то, что оно используется, как правило, в сочетании с одушевленными именами существительными. Но слово *sun* (солнце) является неодушевленным, следовательно, в речи не следует использовать его с понятием *stand*.

Однако в данном контексте понятие *sun* употреблено в значении одушевленного существительного. Основанием для этого предположения служит прием олицетворения, который использует М. А. Булгаков при описании движения солнечного луча: *луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа*. Следовательно, символы *луч* и *солнце* в романе наделены человеческими качествами. Это говорит о том, что все зло на свете происходит от людей, а не от сил природы.

М. Гленни в своем переводе сохраняет прием олицетворения, использованный автором в оригинальном тексте. Для описания солнечного луча он использует такие лексические единицы как *penetrate, creep*, которые используются в речи для определения действий человека, либо другого живого существа, в определенной степени наделенного разумом: *penetrate* – *to move into or through something, to succeed in becoming part of an organization, etc. and working within it* (проникать куда-либо, успешно становиться частью какой-либо организации и работать в ней); *creep* – *to move slowly, quietly, and*

carefully, usually in order to avoid being noticed (подползать, двигаться медленно, осторожно, чтобы не привлечь к себе внимание) [10].

Рассматривая языковые единицы, отражающие попытку Иешуа скрыться от всепроникающего солнечного света, отметим, что при переводе русского понятия *сторониться* М. Гленни использовал английский эквивалент *move aside* (*уйти в сторону*). Интересно, что в английском языке отсутствует сочетание, которое было бы полностью эквивалентно русскому слову *сторониться*. Далее мы более подробно рассмотрим проблему его перевода.

Проанализировав вариант перевода, предложенный М. Гленни, мы можем сделать вывод о том, что все использованные переводчиком языковые единицы, контекстуально связанные с понятием-символом *солнце*, в полной мере соответствуют языковым единицам оригинального текста.

Рассмотрим перевод данного фрагмента, предложенный М. Карпельсоном:

Pilate raised his tortured eyes at the prisoner and saw that the sun now hung rather high above the hippodrome, that a ray had found its way into the colonnade and was creeping towards Yeshua's sandals, that Yeshua was backing away from the sun [40].

В тексте данного перевода слово *sun* употребляется вместе со следующими языковыми единицами: *hang, ray, find its way, creep*. В двух случаях выбор лексических единиц в этом варианте перевода совпадает с выбором лексических единиц в переводе М. Гленни: *ray, creep*. Однако для передачи русских слова *стойт* (солнце) и *пробрался* М. Карпельсон подобрал другие эквиваленты: *hang, find its way*.

«Кембриджский словарь английского языка» предлагает следующую трактовку понятия *hang*: *to stay in the air* (находится в воздухе) [10]. Кроме того, в смысловое поле понятия *hang* входит и компонент *висеть на чем-либо*. Данный вариант перевода также может быть признан эквивалентным, однако он может быть использован в качестве предиката и для неодушевленного, и одушевленного существительного.

В отношении языковой единицы *find its way* «Кембриджский словарь английского языка» предлагает следующее толкование: *find its way* – to discover how to achieve or deal with something (понять, как достичь чего-либо или разобраться с чем-либо) [10]. Отметим, что данная языковая единица чаще всего используется в качестве предиката для одушевленного субъекта и подразумевает в большей степени ментальную, а не физическую активность. Однако подобный вариант также может быть признан эквивалентным, поскольку он отражает смысл высказывания и не противоречит логике.

М. Карпельсон при переводе слова *сторониться* употребил фразовый глагол *back away*, который может переводиться как *отступить, пятиться, двигаться в обратном направлении*. На наш взгляд, подобный перевод не соответствует когнитивно-семиотической матрице высказывания, поскольку одно из значений понятия *отступить* – «отказаться от своих намерений и планов» [16, с. 481]. Однако Иешуа не отказывается от своих убеждений, наоборот, он до самой смерти продолжает противостоять *солнцу* и его сжигающему, уничтожающему *свету*.

Принимая во внимание все обстоятельства, мы приходим к выводу, что в данном случае вариант перевода, предложенный М. Гленни, в большей степени эквивалентен оригиналу.

Фрейм «Свет» также репрезентируется с помощью понятия «электрический свет», который автор в ряде эпизодов сравнивает с «электрическими солнцами».

Рассмотрим перевод нескольких фрагментов романа, в которых репрезентируется слот «электрический свет».

Особую важность данный слот приобретает в контексте описания низменного быта бедного московского общества:

«В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на

полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз... В коридоре было темно. Потыкавшись в стены, Иван увидел слабенькую полоску света внизу под дверью, нашарил ручку и несильно рванул ее... Она близоруко прищурилась на ворвавшегося Ивана и, очевидно, обознавшись в адском освещении, сказала тихо и весело...» [4]

В данном фрагменте слот «электрический свет» репрезентируется при помощи следующих лексических единиц: *слабо освещенная, угольная лампочка, слабая полоска света, адское освещение*. Все приведенные языковые единицы в контексте романа несут отрицательную коннотацию, так как они используются в сочетании со словами, в значении которых преобладают негативные смысловые оттенки: *до крайности запущенная, черный от грязи, велосипед без шин, громадный ларь, обитый железом, адское (освещение)*. В описании обстановки коммунальной квартиры автор намеренно использует языковые единицы, демонстрирующие крайнюю степень нищеты и запущенности: подобный смысл достигается за счет употребления усилительных конструкций (*до крайности, черный от грязи*), словообразовательных морфем с уменьшительным значением (*слабенькая полоска*). Кроме того, в данном фрагменте М. А. Булгаков использует противопоставление: *В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком...* [4] Использование антонимов в пределах одного предложения также способствует формированию негативного впечатления об окружающей обстановке.

Обратимся к анализу особенностей синтаксической структуры использованных автором предложений. Интерес вызывает структура первого предложения: *В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши*

свешивались вниз... [4] Данное предложение является сложносочиненным, в трех его составных частях автор использует синтаксический параллелизм: висел велосипед, стоял ларь, лежала шапка. Прием синтаксического параллелизма подчеркивает однотипность, скудость обстановки, ограниченность и косность обитателей московских коммунальных квартир.

Перевод данного фрагмента на английский язык, выполненный М. Гленни, сохраняет основные лексические единицы и реалии, использованные в оригинальном тексте:

“The hall was a vast, incredibly neglected room feebly lit by a tiny electric light that dangled in one corner from a ceiling black with dirt. On the wall hung a bicycle without any tyres, beneath it a huge iron-banded trunk. On the shelf over the coat-rack was a winter fur cap, its long earflaps untied and hanging down... The passage was dark. Bumping into the walls, Ivan saw a faint streak of light under a doorway. He groped for the handle and gave it a gentle turn. The door opened and Ivan found himself in luck – it was the bathroom... She peered short-sightedly at Ivan as he came in and obviously mistaking him for someone else in the hellish light she whispered gaily...” [39]

Данный фрагмент включает слот «электрический свет», который репрезентирован в языке с помощью таких лексических единиц как *feebly lit*, *tiny electric light*, *faint streak of light*, *hellish light*. Следует отметить, что для репрезентации фрейма «электрический свет» переводчиком использованы исключительно слово *light*, которое обладает в английском языке широким значением, и однокоренное ему *lit*. В тексте перевода сохранены все негативные коннотации, выраженные словами и словосочетаниями с отрицательными смысловыми оттенками: *incredibly neglected room*, *ceiling black with dirt*, *bicycle without any tyres*, *the passage was dark*. Также переводчик сохранил прием противопоставления в первом предложении фрагмента: *The hall was a vast, incredibly neglected room feebly lit by a tiny electric light that dangled in one corner from a ceiling black with dirt* [39].

Синтаксическая структура рассматриваемых предложений значительно отличается от синтаксической структуры предложений оригинала. Рассмотрим основные отличия на примере нескольких предложений:

В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз... [4] – The hall was a vast, incredibly neglected room feebly lit by a tiny electric light that dangled in one corner from a ceiling black with dirt. On the wall hung a bicycle without any tyres, beneath it a huge iron-banded trunk. On the shelf over the coat-rack was a winter fur cap, its long earflaps untied and hanging down...[39]

В данном примере М. Гленни вновь прибегает к приему декомпозиции – разделению исходного предложения на составные части. В результате утрачивается важная, заключенная в подтексте информация о беспорядке, запущенности, которые царят в передней коммунальной квартиры. Кроме того, переводчик прибегает к добавлению: при переводе части предложения *на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом* М. Гленни к описанию месторасположения предметов добавляет предлог *beneath* (под ним) – *On the wall hung a bicycle without any tyres, **beneath** it a huge iron-banded trunk [39]*. Данное уточнение не влияет на смысл фрагмента, однако в данном контексте его употребление не обосновано и избыточно.

В целом, трансформации, использованные переводчиком, не привели к серьезному искажению смысла и текстовой матрицы. Однако переводчику следовало бы обратить большее внимание на контекст, в котором осуществляется репрезентация слота, в том числе и на синтаксический, поскольку в сознании читателя текст всегда воспринимается как цельная единица коммуникации, в которой все элементы взаимосвязаны друг с другом.

В переводе М. Карпельсона данный фрагмент описания коммунальной квартиры представлен следующим образом:

The front hall was a giant, incredibly derelict room, dimly illuminated by a tiny coal lamp hanging from the tall ceiling, which was black with dirt. A bicycle without tyres hung on a wall, and a giant iron-banded chest stood beneath it. A winter hat lay on a shelf beneath the coat rack, its long earflaps hanging down... The hallway was dark. Bumping into walls, Ivan saw a faint strip of light under a door, felt for a doorknob, and pulled it lightly. The latch came off and, by a stroke of luck, or so he thought, Ivan found himself in the bathroom... She squinted at the intruding Ivan nearsightedly and, evidently mistaking him for someone else in the infernal lightning, said... [40]

Отметим, что при переводе данного отрывка М. Карпельсон демонстрирует знание большего числа слов, синонимичных английскому слову *light*: *derelict*, *illuminated*, *lightning*. Переводчику также удалось сохранить все негативные коннотации: *incredibly derelict room*, *dimly illuminated*, *black with dirt*. Более того, перевод М. Карпельсона более точен в структурном и семантическом плане, поскольку он старается использовать лексические единицы, наиболее близкие по значению лексическим единицам в русском языке: так, в отличие от М. Гленни, он сохраняет словосочетание *coal lamp* (угольная лампочка), что позволяет иностранному читателю понять, что потолок в комнате был черен от грязи и копоти. Также переводчик сохраняет прием лексического противопоставления: *The front hall was a **giant**, incredibly derelict room, dimly illuminated by a **tiny** coal lamp hanging from the tall ceiling, which was black with dirt [40]*.

Особый интерес вызывает перевод прилагательного *адское* (освещение), поскольку данная лексическая единица играет важную смысловую роль. Согласно «Толковому словарю русского языка», прилагательное *адский* имеет два значения: 1. Связанный с адом – «местом, где души грешников предаются вечным мукам». 2. Используется при описании чего-либо крайне неприятного,

сильного, невыносимого [16, с. 18–19]. М. А. Булгаков намеренно использует слово с двойственным значением, поскольку для его художественной речи характерна языковая игра.

При переводе данного слова переводчикам было необходимо либо сохранить языковую игру, либо выбрать из двух значений русского слова *адский* то, которое, по их мнению, является наиболее подходящим для описания ситуации.

М. Гленни в качестве эквивалента подобрал английское слово *hellish*. «Кембриджский словарь английского языка» указывает, что его значение – *very bad or unpleasant* (очень плохой или неприятный). М. Карпельсон же выбирает эквивалент *infernal* – *very bad or unpleasant; having the qualities of hell* (очень плохой или неприятный; связанный с адом) [10]. В результате анализа можно сделать вывод, что наиболее удачный вариант перевода принадлежит М. Карпельсону, поскольку ему удалось подобрать эквивалентное понятие.

С точки зрения синтаксиса при переводе первого предложения М. Карпельсон также использует прием декомпозиции:

В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз... [4] – The front hall was a giant, incredibly derelict room, dimly illuminated by a tiny coal lamp hanging from the tall ceiling, which was black with dirt. A bicycle without tyres hung on a wall, and a giant iron-banded chest stood beneath it. A winter hat lay on a shelf beneath the coat rack, its long earflaps hanging down... [40]

Дробление сложных предложений на составные части, судя по всему, характерно для английского языка при составлении описаний окружающей героев обстановки. Подобное дробление единой в оригинале синтаксической единицы приводит к нарушению авторского смысла, скрытого в подтексте.

Однако данный прием, по-видимому, обусловлен особенностями синтаксиса английского языка.

Таким образом, при переводе символов и контекста, в котором они употребляются, переводчикам было необходимо обратить внимание не столько на сами символы, сколько на текст, элементами которого они являются. Отметим, что перевод М. Карпельсона во многих рассмотренных нами случаях оказался значительно точнее перевода М. Гленни, однако в ряде случаев варианты, предложенные М. Гленни, являются более эквивалентными оригиналу.

Выводы по главе 2

В ходе работы над практической частью мы рассмотрели основной фрейм текстовой матрицы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В результате фреймово-матричного анализа мы выявили, что в основе актуализации текста лежит базовый фрейм «Добро (Благо) – Зло». Базовый фрейм вербализуется в тексте при помощи языковых единиц, представленных в названиях глав, наименованиях реалий, именах героев, ключевых понятиях, фразах и символах.

На основании данных критериев было проведено сравнение когнитивно-семиотической матрицы текстов оригинала и перевода. В качестве объектов изучения выступили переводы, выполненные М. Гленни и М. Карпельсоном. На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что в переводе М. Гленни чаще встречаются смысловые ошибки, которые ведут к существенным искажениям текстовой матрицы оригинала.

Так, в случае перевода названий глав только два из предложенных М. Гленни вариантов можно признать полностью эквивалентными оригиналу.

При переводе реалий М. Гленни часто допускает серьезные ошибки вследствие невнимательного отношения к оригинальному тексту.

В процессе передачи имен собственных переводчик избирает прием калькирования и замены: он изменяет оригинальное имя второстепенного персонажа, что приводит к сильнейшему искажению текстовой матрицы.

В ходе перевода ключевых понятий, фраз, связанных с реализацией фрейма «Добро (Благо) – Зло» М. Гленни часто прибегает к неоправданному изменению оригинальной структуры предложений, в результате чего он упускает значительное количество деталей.

В целом, перевод М. Гленни можно признать эквивалентным оригиналу, однако существенные искажения текстовой матрицы в результате его перевода могут стать серьезным препятствием для понимания смысла романа.

Перевод М. Карпельсона отличается повышенным вниманием к контексту, деталям, синтаксическому построению высказываний. Исходя из анализа его переводов названий глав, реалий, имен собственных, ключевых понятий и фраз, символов и контекста, можно сделать вывод о том, что перевод М. Карпельсона является в полной мере эквивалентным оригинальному тексту, то есть когнитивно-семиотическая матрица перевода полностью идентична когнитивно-семиотической модели оригинала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате работы над исследованием мы выполнили следующие задачи: проанализировали работы М. Минского, Ч. Дж. Филлмора, О. А. Турбиной, посвященные теории фрейма и текстовой матрицы, выявили базовые и фоновые фреймы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», сравнили английские переводы данного текста, выполненные М. Гленни и М. Карпельсоном, с русским оригиналом на предмет выявления искажений текстовой матрицы. Мы достигли цели, которую ставали перед собой в начале работы: проанализировали оригинал и переводы художественного текста, выявили искажения когнитивно-семиотической матрицы.

В результате мы пришли к выводу о том, что когнитивно-семиотическая матрица романа «Мастер и Маргарита» представляет собой комплекс базового фрейма «Добро (Благо) – Зло» и фоновых фреймов «общество», «любовь», «творчество».

Рассмотрев тексты переводов романа на английский язык, мы отметили, что значительному искажению текстовая матрица подвергается в переводе М. Гленни. Перевод М. Карпельсона, напротив, отличается точностью воспроизведения текстовой матрицы оригинала за счет предельно внимательного отношения переводчика к деталям, контексту, структуре высказываний.

Результаты нашего исследования могут быть использованы в рамках дальнейшей разработки теории когнитивно-семиотической модели художественного текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Азов, А. Поверженные буквалисты : из истории художественного перевода в СССР в 1920– 1960-е годы / А. Азов. – М. : Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2013. – 304 с.
2. Бегишева, О. С. Когнитивно-семиотическая модель романа «Мастер и Маргарита»: базовый фрейм / О. С. Бегишева // Взаимодействие языков и культур : материалы международной научной конференции. – Челябинск : Издательство ЮУрГУ, 2018. – № 1. – С. 193–197.
3. Большой энциклопедический словарь: Языкознание / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
4. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита : роман / М. А. Булгаков. – <https://masterimargo.ru/book.htm> (дата обращения: 29.05.2019).
5. Галь, Н. Слово живое и мертвое / Н. Галь. – М. : Международные отношения, 2001. – 147 с.
6. Горкин, А. П. Литература и язык : современная иллюстрированная энциклопедия / А. П. Горкин. – М. : Росмэн, 2006. – 984 с.
7. Интент. Справочник технического переводчика. – <http://intent.gigatran.com/> (дата обращения : 23.12.2018).
8. Кашкин, И. А. Для читателя-современника : статьи и исследования / И. А. Кашкин. – http://modernlib.net/books/kashkin_ivan/_dlya_chitateliasovremennika_stati_i_issledovaniya/read (дата обращения : 23.12.2018).
9. Кашкин, Иван Александрович. – https://ru.wikipedia.org/wiki/Кашкин,_Иван_Александрович (дата обращения : 23.12.2018).
10. Кембриджский словарь английского языка. – <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения : 23.05.2019).
11. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение : учебное пособие / В. Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2002. – 424 с.
12. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика : учебное пособие / В. А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2005. – 254 с.

13. Минский, М. Фреймы для представления знаний : пер. с англ. / М. Минский. – М. : Энергия, 1979. – 152 с.
14. Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 320 с.
15. Нора Галь. – https://ru.wikipedia.org/wiki/Нора_Галь (дата обращения : 23.12.2018).
16. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.
17. Оксфордский словарь английского языка. – <https://en.oxforddictionaries.com/> (дата обращения : 23.05.2019).
18. Русова, Н. Ю. От аллегии до ямба : терминологический словарь-тезаурус по переводоведению / Н. Ю. Русова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 304 с.
19. Сдобников, В. В. Теория перевода : учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : АСТ : Восток – Запад, 2007. – 448 с.
20. Словарь Мультитран. – <https://www.multitran.com/> (дата обращения: 29.05.2019).
21. Соссюр, Ф. де. Труды по языкознанию : курс лекций / Ф. де Соссюр. – М. : Прогресс, 1977. – 694 с.
22. Турбина, О. А. Природа эмотивного синтаксиса и его категорий / О. А. Турбина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия : Лингвистика. – Челябинск : Издательство ЮУрГУ, 2012. – № 2. – С. 4–9.
23. Турбина, О. А. Психосистематика языка и речевой деятельности : курс лекций / О. А. Турбина. – Челябинск : Издательство ЮУрГУ, 2007. – 93 с.

24. Турбина, О. А. Семиозис текста: эмогенный текст / О. А. Турбина // Ценности в лингвокультурном аспекте: языковой сознание, коммуникация, текст : материалы международной научной конференции. – 2017. – № 1. – С. 333–340.
25. Турбина, О. А. Фреймы Добро и Зло в текстовой матрице романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / О. А. Турбина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия : Лингвистика. – Челябинск : Издательство ЮУрГУ, 2019. – № 2. — С. 17–26.
26. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/osnowyobshejteoriiiperewoda2002.shtml (дата обращения : 23.12.2018).
27. Федоров, Андрей Венедиктович. – [https:// ru.wikipedia.org/wiki/Фёдоров,_Андрей_Венедиктович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фёдоров,_Андрей_Венедиктович) (дата обращения : 23.12.2018).
28. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. – М. : Прогресс, 1988. – С. 52-91.
29. Фразеологический словарь русского литературного языка. – <https://phraseology.academic.ru/> (дата обращения: 29.05.2019).
30. Чудинов, А. П. Политическая лингвистика : учебное пособие / А. П. Чудинов. – М. : Флинта : Наука, 2012. – 254 с.
31. Чуковский, К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/chuk-tr.shtml (дата обращения : 23.12.2018).
32. Чуковский, Корней Иванович. – https://ru.wikipedia.org/wiki/Чуковский,_Корней_Иванович (дата обращения : 23.12.2018).
33. Шадрин, В. И. Университетское переводоведение : учебное пособие / В. И. Шадрин. – СПб. : ВВМ, 2017. – 292 с.
34. Турбина, О. А. Эмогенный текст / О. А. Турбина. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2018. – 112 с.

35. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – <https://gufo.me/dict/brockhaus> (дата обращения: 29.05.2019).
36. Энциклопедия Символы и Знаки. – <http://sigils.ru/> (дата обращения : 23.05.2019).
37. Этимологический словарь английского языка. – <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 29.05.2019).
38. Этимологический словарь Фасмера. – <http://vasmer.narod.ru/> (дата обращения : 23.05.2019).
39. Bulgakov, M. The Master and Margarita : translated by M. Glenny / M. Bulgakov. – London : Collins and Harvill Press, 1967. – 205 p.
40. Bulgakov, M. The Master and Margarita : translated by M. Karpelson / M. Bulgakov. – London : Wordsworth Edition Limited, 2011. – 418 p.
41. Fillmore, Charles J., Baker, Collin F. Frame Semantics for Text Understanding / Charles J. Fillmore, Collin F. Baker. – https://www.researchgate.net/publication/228948602_Frame_semantics_for_text_understanding (дата обращения : 11.06.2019).
42. Haber, Edythe C. The Mythic Structure of Bulgakov's Master and Margarita / Edythe C. Haber // Russian Review. – 1975. – № 4. – Pp. 382–409.
43. Petruck, Miriam R. L. Frame Semantics / Miriam R. L. Petruck. – https://www.princeton.edu/~adele/LIN_106:_UCB_files/Miriam-Petruck-frames.pdf (дата обращения : 11.06.2019).
44. Runcie, M. Oxford Collocation Dictionary for Students of English / M. Runcie. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 930 p.
45. Stenbock-Fermor, E. Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust / E. Stenbock-Fermor // The Slavic and East European Journal. – 1969. – № 3. – Pp. 309–324.