

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова»
«Высшая школа перевода» (Факультет)

На правах рукописи

БЕРДНИКОВА Дарья Владимировна

**Англо-шотландская баллада как объект сопоставительного изучения:
лингвокогнитивный аспект (на материале вариантов баллады
“Thomas of Erceldoune” и их переводов)**

Специальность 10.02.20 - сравнительно-историческое,
типологическое и сопоставительное языкознание

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Манерко Лариса Александровна

Москва 2014

Содержание

Введение	4
Глава 1 Картина мира и связанные с ней понятия	16
1.1 Развитие принципа антропоцентричности в системе координат парадигмального знания	16
1.2 Появление понятия «картина мира» и его связь с научной сферой деятельности человека	23
1.3 Развитие концепции познания мира в разновидностях картин мира	27
1.3.1 Мифологическая картина мира	28
1.3.2 Особенности религиозной картины мира и ее связь с мифологической картиной	33
1.4 Языковая картина мира	37
1.5 Понятие концептуальной картины мира и ее особенности	40
1.6 Художественная картина мира	49
1.6.1 Особенности баллады как фольклорного жанра	57
1.6.2 Основные направления исследования англо-шотландской баллады в лингвистике	65
Выводы по первой главе	70
Глава 2 Текст английской баллады “Thomas of Erceldoune”: лингвистический и когнитивный анализ	72
2.1 Личность Томаса Лермонта и его литературное творчество	72
2.2 Фонетические и орфографические особенности текста баллады “Thomas of Erceldoune” Т. Лермонта	78
2.3 Морфологические и синтаксические особенности текста баллады Т. Лермонта	81
2.4 Концептуальные модели пространства и времени в балладе “Thomas of Erceldoune”	88
2.4.1 Описание пространства МИР ЛЮДЕЙ и его составляющих в начале баллады	89
2.4.2 Описание перехода в «Иной мир» в тексте баллады	97
2.4.3 Интегрированные представления пути в балладе	106
2.4.4 Описание пространства мира Эльфов	114
2.4.5 Возвращение главного героя в «свое» пространство	117
2.5 Сопоставительный анализ вариантов баллады о Томасе Рифмоплете	119
2.6 Концептуализация категории времени в балладе “Thomas of Erceldoune” и ее вариантах	131
Выводы по второй главе	135

Глава 3 Особенности перевода фольклорных поэтических текстов (на примере англо-шотландской баллады и ее вариантов)	138
3.1 Особенности перевода фольклорного поэтического текста	139
3.2 Стратегии перевода художественных поэтических текстов	151
3.3 Особенности перевода английского поэтического текста	152
3.4 Перевод поэтических текстов в свете когнитивного переводоведения и антропоцентрического подхода	156
3.4.1 Типы информации в фольклорном поэтическом тексте	160
3.4.2 Особенности перевода текста баллады “Thomas of Erceldoune”	169
3.4.3 Особенности перевода варианта баллады из книги В. Скотта С.Я. Маршаком	181
Выводы по третьей главе	193
Заключение	196
Список литературы	200
 Приложения	 225
1. Текст оригинала баллады “Thomas of Erceldoune” из Торнского манускрипта	
2. Историко-этимологический анализ антропонимического материала, связанного с именем создателя баллады – Томаса Лермонта	229
3. Предсказания Томаса Лермонта	237
4. Перевод англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune” Т. Лермонта на русский язык, выполненный С.В. Шабаловым	239
5. Текст англо-шотландской баллады “True Thomas” из книги В. Скотта “Minstrelsy of the Scottish Border”	244
6. Перевод баллады “True Thomas” из книги В. Скотта, выполненный С.Я. Маршаком	245
7. Другие варианты баллады	246
8. Современное развитие легенды в художественной литературе	250

Введение

Стараясь объяснить явления окружающего мира, каждый народ в процессе своего развития запечатлевал своеобразное понимание тех или иных событий и явлений, которые, становясь ценностью, передавались из поколения в поколение. Примером подобной системы ценностей конкретного народа, отражающей и определяющей отношения человека с природой, обществом и собственным внутренним миром, на которой базируется национальная картина мира, является баллада. Она запечатлеывает существующие образцы народного творчества, воплощает взгляды и знания групп людей и отдельных индивидов на мир вокруг них, благодаря их контактам с окружающей средой и на основе иерархии ценностей, связанной с динамикой развития исторических и социально-политических факторов.

Тексты фольклорных произведений хранились в библиотеках монастырей и были записаны в манускриптах. На территории Англии и Шотландии их начали собирать с целью их издания в основном в XVIII веке. Одним из первых был поэт А. Рамзей, издавший фольклорные сборники шотландских песен «Вечнозеленые песни» (“The Evergreen”, 1724) и «Беседы за чашкой чая» (“Tea-Table Miscellany”, 1724-1732). Знаменитое собрание «Старых героических баллад, песен и прочих пьес древних поэтов» Томаса Перси (“Reliques of ancient English poetry”, 1765-1794) оказало влияние на письменную литературу почти всех европейских народов. Коллекционирование шотландского фольклора продолжил Хью Миллер, который записал около 350 сказок, вошедшие в два сборника «Зарисовки и легенды Северной Шотландии» (“Scenes and Legends of the North of Scotland”, 1835) и «Сказки и скетчи» (“Tales and Sketches”, 1863). Джон Фрэнсис Кемпбелл по праву считается одним из самых известных собирателей, издавший четырехтомник «Народные сказки западной Шотландии» (“Popular tale of the West Highlands”, 1860-1890). Анализируя произведения устного народного творчества разных уголков Шотландии, он

пришел к выводу, что, несмотря на разницу в языке и вероисповедании, существуют общие элементы, мотивы и традиции [Campbell 1890: 237]. Следует упомянуть также А. Кармайка, Дж. Девара и позже М.Ф. Шоу и К. Маклин, которые продолжили собирание шотландского фольклора. Френсис Чайлд собрал все известные ему баллады с их вариантами и издал свой сборник под названием «Английские и шотландские баллады» (“The English and Scottish popular ballads”, 1882-1898).

Известный писатель В. Скотт в сборнике «Песни шотландской границы» (“Minstrelsy of the Scottish Border”, 1802-1803) не только приводит тексты сказок и баллад, но также дает краткую характеристику волшебным мифологическим героям. Огромный успех этого сборника объясняется большой созвучностью тематики англо-шотландской баллады с идеями романтизма и сентиментализма. «Народная» и средневековая тематика баллад удовлетворяла националистическим и «архаизирующим» тенденциям этих течений, ее лирический тон – потребности в фантастике. Общая разорванность композиции, гиперболизм, лиризм и трагизм ощущались особенно ярко как контраст к тематике и формам «гармонического классицизма» [Литературная энциклопедия 1969: 167]. Подражание балладе в английской литературе наблюдается в произведениях А. Ланга, Р. Бернса, В. Скотта, Р. Стивенсона, С.Т. Кольриджа, Р. Саути, А. Теннисона, Г.К. Честертон и других.

В XIX и XX веках баллада рассматривалась наряду с другими фольклорными произведениями. Отечественные литературоведы А.А. Аникст, М.П. Алексеев, А.Н. Веселовский, Н.Г. Елина, В.М. Жирмунский, Н.И. Кравцов, В.А. Лукин, Д.С. Лихачев, О.Л. Мошанская, А.А. Потебня, В.Я. Пропп, Б.Н. Путилов раскрывали особенности формирования фольклорных произведений. Они анализировали специфику, функции, черты их типологического развития в европейской литературе, а также исторические аспекты жанра баллады. Исследования западных литературоведов Ф.К. Гаммера (F.K. Gummere), А.Б. Фридмана (A.B.

Friedman), И. Энтвистля (Y. Entwistle), Г.Х. Джерулда (G.H.Gerould), Г.Г. Кенинсберга (H.G. Koeninsberger), В.М. Харта (W.M. Hart), Р. Грейвза (R. Graves) ведутся в рамках описания и анализа фольклорных и литературных балладных произведений, традиций сочинения и исполнения баллад, а также особой образности, присущей текстам данного жанра.

Изначально специфика изучения произведений предыдущих эпох проводилась в рамках диахронического подхода, основным направлением которого было рассмотрение языковых форм конкретного периода развития английского языка и отчасти стилистических особенностей текста. Но чем дальше развивается лингвистическая наука, тем многограннее становятся междисциплинарные связи в исследованиях: изучение того или иного произведения прошлых веков связывается с пониманием взаимозависимости гуманитарного знания, с опорой на языковое чутье каждого народа, его мировидение и национальную картину мира. Подобное видение представлено в работах А. Вежбицкой, Д.Б. Гудкова, Г.В. Колшанского, О.А. Смирницкой, В.В. Красных, Е.С. Кубряковой, А.Ф. Лосева, С.Е. Никитиной, Б.А. Серебренникова, Ю.С. Степанова, А.А. Уфимцевой и других. Эти исследования ведутся в рамках антропоцентрической парадигмы гуманитарного знания, центральным звеном которой выступает языковая личность и ее деятельностное взаимодействие с социокультурным пространством окружающего мира. В работах Т.А. Комовой, В.Я. Задорновой, Т.А. Ма, С.С. Шахбаз и др. фиксируется внимание к филологическому ракурсу исследований. Отражению лингвистических характеристик поэтических произведений и текста баллады посвящены работы К.Ю. Бадьиной, Е.Г. Дмитриевой, О.Л. Мощанской, О.М. Семеновой, В.С. Сергеевой, О.В. Томберг, Е.В. Филлиповой. Антропоцентрическая парадигма дала возможность обратить внимание на когнитивную и коммуникативную составляющую речемыслительной деятельности человека. Этому посвящены труды Е.Г. Беляевской, Н.Н. Болдырева, В.З. Демьянкова,

В.И. Заботкиной, А.В. Кравченко, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Е.С. Кубряковой, Л.А. Манерко, Р.И. Павилёниса, Е.М. Поздняковой, Т.Б. Назаровой. Тексты баллад через призму антропоцентрического подхода, установок когнитивной лингвистики изучались в работах Т.И. Воронцовой, Г.И. Проконичева, Н.В. Родиной, О.С. Филимоновой, Л.И. Шиятой. Особенности общего и поэтического перевода и проблемы, связанные с ними, освещались в работах Л.С. Бархударова, Н.К. Гарбовского, С.Ф. Гончаренко, В.Н. Комиссарова, Э.Н. Мишкурова, И.С. Алексеевой, К.И. Чуковского, Е.Г. Эткинда и других. Сравнение текстов оригинала и перевода через призму когнитивного подхода раскрывалось в исследованиях С.А. Алексеева, Г.Д. Воскобойника, Е.А. Огневой, Я.В. Соколовского, Т.А. Фесенко, В.И. Хайруллина, Н.В. Шутёмовой и других.

В качестве **объекта** данного диссертационного исследования выступает текст англо-шотландской баллады Т. Лермонта “Thomas of Erceeldoune”, его варианты и их переводы на русский язык.

Предметом изучения являются языковые и концептуальные особенности, нашедшие отражение в тексте оригинала анализируемой англо-шотландской народной баллады и ее вариантах, а также воплощенность языковых и когнитивных механизмов в текстах переводов баллады на русский язык.

Актуальность нашего исследования обусловлена значимостью субъективно-оценочного фактора, отражающего взаимоотношения человека с окружающей действительностью, его видение и понимание мира и самого себя в нем. Данное направление исследований опирается на принципы и методологический аппарат научной парадигмы лингвистического знания современности. Изучение конкретных элементов национальной картины мира и их отражение в конкретном тексте представляется актуальным, что связано с интересом к концептуальным и дискурсивным условиям и механизмам протекания речемыслительной деятельности в определенный

исторический период. Работа представляет также интерес и с точки зрения отражения концептуальных и культурных элементов англоязычной картины мира в переводческом процессе, когда конкретными переводчиками учитываются определенные смыслы, заложенные автором в поэтическое произведение.

Цель работы состоит в комплексном изучении языковых, концептуальных и национально-культурных составляющих языковой картины мира в тексте оригинала исследуемой баллады и пяти ее вариантов, а также сопоставление выявленных языковых и когнитивных характеристик в англоязычных произведениях с текстами переводов на русский язык.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- 1) уточнить понятие «языковая картина мира» в системе современного парадигмального знания и охарактеризовать формирующие ее компоненты, типы и взаимосвязи;
- 2) определить художественную и фольклорную картины мира человека применительно к лингвистическому описанию балладного жанра и затем к переводческому анализу поэтического текста, отражающего мироощущения;
- 3) посредством проведения лингвистического и концептуального анализов текста баллады выделить систему составляющих концептуальных пространств, продемонстрировав динамику ее изменения в композиционно-сюжетном повествовании;
- 4) представить концептуальные модели формирования человеческих представлений, составляющие основу языковой картины мира в тексте англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune”;
- 5) рассмотреть тексты вариантов баллады с историко-лингвистической и сопоставительной точек зрения, уделив внимание происходящим изменениям в средневековом балладном дискурсе;

6) систематизировать существующие стратегии перевода английского фольклорно-поэтического текста;

7) на основе моделей, описанных в когнитивном переводоведении, разработать интегрированную когнитивную методику, применимую к сопоставительному анализу текста оригинала и перевода баллады;

8) проанализировать переводы англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune” и варианта В. Скотта с учетом лингвистических, концептуальных и культурных характеристик, составляющих основу интегрированной когнитивной методики и сопоставить анализируемый поэтический текст на английском языке с его переводом на русский язык для выявления стратегии, определившей переводческий выбор типа перевода.

Материалом исследования послужили полный оригинальный текст англо-шотландской баллады Т. Лермонта “Thomas of Erceldoune”, который содержится в Торнтонском манускрипте (The Thornton MS), варианты баллады, содержащиеся в Кэмпбеллском, Лансдауновском и Кембриджском манускриптах в библиотеках Великобритании (The Campbell MS, The Lansdowne MS, The Cambridge MS), а также варианты баллад, опубликованные в сборниках В. Скотта “Minstrelsy of the Scottish Border” [Scott 1802], Р. Джемиесона “Ballads and Songs” [Jamieson 1806], А.Т. Квиллера-Каучера “The Oxford Book of English Verse 1250-1900” [Quiller-Couch 1919], М. Джозефа “The Wisdom of the Scots” [Joseph 1961]. Кроме того, материальной основой для сопоставительного исследования послужили перевод текста баллады-оригинала, выполненный С.В. Шабаловым, и перевод варианта, опубликованного в сборнике В. Скотта, сделанный С.Я. Маршаком.

Исследование фактического материала проведено на основе комплекса **методов исследования**, а именно:

1) теоретико-эмпирических методов познания: анализа, синтеза, классификации, обобщения;

2) методов, применяемых в лингвистической науке: историко-этимологический, дефиниционный, элементы компонентного анализа, текстовый, контекстуальный, концептуальный, фреймовый анализы;

3) методов, используемых в переводоведении: переводческий анализ текста и интегрированная когнитивная методика перевода.

Научная новизна исследования заключается в системном описании основных содержательных элементов картины мира в тексте англо-шотландской баллады с точки зрения когнитивно-дискурсивного подхода. Комплексное применение данного подхода на всех этапах исследования позволило провести более тщательно языковой и концептуальный анализы, наглядно показать, что в тексте англо-шотландской баллады заложены два пласта смыслов – одни, запечатленные в христианской модели, лежащей на поверхности, и другие – глубинные человеческие представления, содержащие кельтское миропостижение в качестве концептуальной основы. Новым в работе также является описание вариантов текстов баллады, которое вносит коррективы в понимание основных событий, действий и функций персонажей, представленных в зависимости от уровня знаний и представлений человека в определенный исторический период. Концептуальный анализ, выявивший христианские и кельтские модели представлений, становится основой сопоставительного анализа вариантов текста баллады на английском и русском языке. Для успешного понимания и перевода оригинального фольклорно-поэтического текста на английском языке и текста перевода была разработана и применена интегрированная когнитивная методика их сопоставления.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в нем разрабатываются теоретические основы концептуального анализа текстов среднеанглийского периода на примере англо-шотландской баллады и ее вариантов. Данное описание включает рассмотрение функционирования языковых категорий, формирующих концептуальные пространства, которые

подвергаются динамическому развитию в соответствии с сюжетом баллады, конкретными человеческими представлениями и наименованиями реалий. Подобный ракурс обуславливает вклад данного исследования в разработку концептуального моделирования дискурса средневековой эпохи. В работе продемонстрирован анализ перевода фольклорно-поэтических текстов с точки зрения отражения англоязычной национальной картины мира в русских текстах перевода. Важность нашего исследования также состоит в разработке интегрированной когнитивной методики сопоставления текста оригинала и перевода, которая нашла свое практическое применение в работе.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут найти применение в исследовательской и учебно-педагогической практике, в частности, в курсах лекций и учебных пособиях по когнитивной лингвистике и теории и практике перевода, стилистике и лексикологии английского языка, теории и интерпретации текста, а также лингвокультурологии и страноведению. На основании результатов исследования может быть разработан спецкурс, посвященный особенностям отражения языковой картины мира в английском поэтическом тексте и применения основ когнитивного подхода в переводе на русский язык.

Результаты проведенного исследования позволяют вынести на защиту следующие **положения**:

1. Поэтический текст средневекового периода может служить источником для понимания особенностей функционирования языка, на который оказывают влияние социокультурный опыт людей и речемыслительная деятельность отдельной языковой личности в окружающей её среде.

2. Текст баллады характеризуется четко очерченным ходом событий, относительно свободным варьированием деталей описания в зависимости от цели автора (рассказчика, соавтора) и сохранившегося

манускрипта, и может рассматриваться как сложное дискурсивное образование. Базовые категории пространства и времени, совокупность образов, чувства и эмоции главных героев волшебной баллады реализуются в динамике разворачивающихся событий на основе перемещения из «своего» (мира людей) в «иное» пространство (мир эльфов) и обратно. Концептуализация и категоризация осуществляются благодаря символизации каждой детали на основе образных схем ВМЕСТИЛИЩЕ, ЦЕНТР-ПЕРИФЕРИЯ, ЦЕЛОЕ-ЧАСТЬ, ИСТОЧНИК-ПУТЬ-ЦЕЛЬ, НИЗ-ВЕРХ, которые отражают специфику человеческого опыта.

3. Варьирование текста баллады “Thomas of Erceldoune” происходит на уровне сюжета и соответствия/несоответствия реалий, образов и деталей описания концептуальных пространств. В оригинале баллады за христианской моделью, находящейся на поверхности, лежит кельтское мировосприятие и зафиксированный обряд языческого праздника плодородия Бельтан. Категория времени помогает противопоставить «свое» и «иное» пространства, так как, в реальном мире время растягивается, при том, что в «ином» мире происходит столкновение суточного и годового временных циклов. В других вариантах баллады фиксируются составляющие только христианской модели мира.

4. Интегрированная когнитивная методика сопоставления оригинального поэтического текста и перевода, разработанная в исследовании, учитывает особенности речемыслительной деятельности переводчика, который создает новую оболочку для смыслов в переводящем языке в зависимости от его целевых установок и выбранных стратегий, которые диктуют использование определенных трансформаций, и приводят к появлению консонансных/диссонансных, воссоздающих или перестраивающих текст оригинала типов перевода.

5. Для консонансного и воссоздающего типа перевода характерно соблюдение ассоциативно-образной структуры в тексте перевода, поэтичность формы и содержания и передача концептуально-культурной информации. К такому типу относится перевод баллады “Thomas of Erceldoune”, выполненный С.В. Шабаловым, цель которого состояла в знакомстве русскоязычного читателя с наследием англо-шотландской и кельтской культуры.

6. В переводе С.Я. Маршака варианта англо-шотландской баллады, представленной В. Скоттом, использовалась стратегия адаптации концептуальной информации исходного текста для русскоязычного читателя. Перевод относится к диссонансному и перестраивающему типу, вследствие чего русский текст баллады является самостоятельным поэтическим произведением. В стихотворном переводе представлены приемы языковой игры, адаптации, построенные на контрасте текста оригинала и перевода, что усилило экспрессивную окраску повествования, расставило нужные автору перевода акценты, но не отобразило важных концептуальных и культурных реалий англо-шотландского наследия.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования представлены на конференциях: Международной научно-практической конференции «Язык и речевая деятельность в междисциплинарном пространстве» (Санкт-Петербург, 2011), Международной научной конференции «Проблемы языкового сознания» (Тамбов, 2011), Международной конференции LATEUM в МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, 2011), Международном конгрессе по когнитивной лингвистике (Тамбов, 2011, 2012). Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры теории и методологии перевода факультета «Высшая Школа перевода» МГУ им. Ломоносова (2009-2013).

Положения диссертации отражены в 12 статьях, 5 из них опубликованы в сборниках из списка ВАК.

Структура диссертации. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения. Во введении обосновывается выбор темы диссертации, ее актуальность, научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, определяется цель и в соответствии с ней конкретные задачи исследования, указываются используемый материал и методы, а также формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава посвящена понятию картины мира и ее базовых элементов с точки зрения антропоцентрического подхода. В ней рассматриваются виды картин мира, их взаимосвязь и взаимовлияние, описываются характерные черты научной, религиозной, мифологической и языковой картин мира. Баллада раскрывается как отдельный фольклорный жанр, на основе результатов существующих работ в области филологии.

Объектом исследования второй главы является баллада Т. Лермонта “Thomas of Erceldoune”, которая подвергается лингвистическому и концептуальному анализу. Лингвистические особенности среднеанглийского балладного текста систематизируются. Внимание уделяется выявлению моделей восприятия мира и описанию базовых категорий пространства и времени в тексте баллады. В англоязычном тексте баллады христианская и кельтская модели мира представлены в описании «реального» и «иного» миров. Проводится анализ вариантов текста баллады с целью выявления более поздних преобразований, а также прослеживаются изменения в мировосприятии средневекового британца на основании трансформации концептуальной модели в вариантах произведения.

В третьей главе диссертации рассматриваются проблемы перевода фольклорного поэтического текста. Приводится сопоставительный анализ и

перевод оригинального текста баллады “Thomas of Erceldoune” из Торнтского манускрипта, выполненный С.В. Шабаловым, и варианта, опубликованного в сборнике В. Скотта “Minstrelsy of the Scottish Border”, переведенного С.Я. Маршаком. В главе представлена интегрированная когнитивная модель, которая применена для сопоставления текста оригинала и перевода. На основании полученных результатов делается вывод о том, что перевод С.В. Шабалова можно считать переводом баллады, в то время как перевод С.Я. Маршака является отдельным самостоятельным произведением по мотивам волшебной любовной баллады “Thomas of Erceldoune”.

В заключении подводятся общие итоги работы и излагаются выводы, полученные в ходе исследования. В приложениях представлены варианты баллады на английском языке, тексты перевода оригинала и одного из вариантов баллады, историко-этимологический анализ антропонимического материала и версия развития легенды в художественной литературе.

Глава 1 Картина мира и связанные с ней понятия

1.1 Развитие принципа антропоцентричности в системе координат парадигмального знания

Современная концепция развития науки предусматривает особый взгляд на человека в языке и языка в человеке, реализуя, тем самым, актуальный на данный момент практически во всех сферах деятельности человека принцип антропоцентризма. С изменением установок гуманитарного знания с системно-структурной на антропоцентрическую научную парадигму интерес исследователей закономерно перемещается с объектов познания на его субъект [Силинская 2008: 10]. Она представляет собой более активный и широкий вход в другие науки, находящиеся на стыке разнообразных научных исследований [Вежбицкая 1996; Степанов 2001; Фесенко 2002].

Антропоцентризм (от *antropos* и лат. *centrum* - центр) – воззрение, согласно которому человек является центром и высшей целью мироздания, представляет собой один из наиболее интересных объектов для рассмотрения с точки зрения телеологии, то есть приписывания миру внеприродных, внешних ему целей. В античной философии принцип антропоцентризма был сформулирован древнегреческим философом Сократом, позднее этого воззрения придерживались представители патристики, схоластики и некоторые философы нового времени (например, немецкий философ К. Вольф) [БСЭ 1978, Т. I: 111]. Трансформация антропоцентризма, модификация его принципов находит свое эволюционное выражение в формах духовной культуры, в философских воззрениях, в морально-нравственных ценностях [Лещенко 1996: 148], так как антропоцентризм пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, отражает процесс осознания себя, своего статуса в природе и в социуме.

Следование канонам антропоцентризма приобрело особое значение для изучения семиотических систем (язык, явления культуры, обычаи и обряды, искусство и т.д.), передающих информацию и действующих в человеческом

обществе. Антропоцентрический подход к человеку-объекту предусматривает рассмотрение возможностей и границ человеческого познания мира, осмысления бытия и выражения результатов поиска средствами языка. «В естественном языке значение заключено в интерпретации человеком мира. Оно субъективно, оно антропоцентрично, оно отражает преобладающие культурные ценности и специфичные для данной культуры способы социального взаимодействия» [Кравченко 2003: 8].

Идея антропоцентричности языка стала ключевой для современной лингвистики. Изучение языка подчинено «цели познания человеком самого себя и своего отношения ко всему видимому и скрытому вокруг себя», – так считал В. фон Гумбольдт [Гумбольдт 1985: 383]. Он указывал, что «как ни одно понятие невозможно без языка, так без него для нашей души не существует ни одного предмета... И наоборот, вся работа по субъективированному восприятию предметов воплощается в построении и применении языка. Ибо слово возникает как раз на основе этого восприятия; оно есть отпечаток не предмета самого по себе, но его образа, созданного этим предметом в нашей душе» [Гумбольдт 1956: 80]. Из этого следует, что человек понимает не потому, что есть знаки, «построенные в ряд (слово)», а есть опыт человека, стоящий за этими знаками.

В своей работе «Язык и философия культуры» В. фон Гумбольдт отмечает, что изучение языков мира напрямую отсылает нас к понятию картины мира во всех ее проявлениях, так как «это также всемирная история мыслей и чувств человечества» [Гумбольдт 1985: 349]. «Через многообразие языков для нас открывается богатство мира и многообразие того, что мы познаем в нем: и человеческое бытие становится для нас шире, дает нам различные способы мышления и восприятия. Язык всегда воплощает в себе своеобразие целого народа, поэтому в нем не следует бояться ни изощренности, ни избытка фантазии...» [Гумбольдт 1985: 349]. Тем самым, В. Гумбольдт утверждает, что антропоцентричность языка проявляется в

зависимости и развитии языка от человека и, обратной зависимости, человека от языка, при этом «...то, что движет человеком изнутри и извне... зависит от живости языкового сознания, превращающего язык в зеркало мира» [Гумбольдт 1985: 400], и от специфики направленности его внимания. Каждый язык в неразрывном единстве с сознанием создает субъективный образ объективного мира: «Подобно картине живописца, язык может быть больше или меньше верен природе, скрывать или, напротив, выказывать приемы мастерства, изображать свой предмет в тех или иных оттенках основного цвета» [Гумбольдт 1985: 379]. В художественном произведении отражение влияния человека проявляется больше всего, так как здесь происходит «синтез внутренней формы языка со звуком», проявляется «сопряжение идеи с материей» [Гумбольдт 1985: 108].

Идеи В. фон Гумбольдта приобрели, начиная с конца 70-ых годов XX века, «особую актуальность в сфере наук о человеке и его языке: лингвогносеологии, лингвосоциологии, лингвоэтнологии, лингвопалеонтологии и, наконец, в лингвокультурологии и философии языка», так как реализация антропоцентрического принципа «предполагает соединение языка и бытия человека в одном поле познания» [Харитоновна 2004: 10-11]. В последние годы указанный принцип нашел отражение в работах Н.Д. Арутюновой, В.М. Алпатова, Ю.Д. Апресяна, А. Вежбицкой, В.Д. Демьянкова, Е.С. Кубряковой, Л.А. Манерко, В.И. Постоваловой и других. Основным для науки о языке конца XX и начала XXI столетия становится «ориентация на переход от позитивного знания к глубинному на путях целостного синтетического постижения языка как антропоцентрического феномена» [Постовалова 1999: 25].

Термин «антропоцентрическая парадигма», впервые появившийся в работах В.З. Демьянкова, – это переключение интересов исследования с объектов познания на субъекта, поскольку, по словам И.А. Бодуэна де Куртэне, «язык существует только в индивидуальных мозгах, только в

душах, только в психике индивидов и особей, составляющих данное языковое общество» [цит. по: Демьянков 2009: 29]. «Термин парадигма употребляется в сочетании с указанием на некоторую абстрактную идею или понятие, привязанное к «вершинному достижению» в решении задачи по некоторой схеме. Так, говоря о дескриптивистской, генеративистской, антропоцентрической парадигме, имеют в виду набор техник описания и объяснения фактов. Эти парадигмообразующие идеи – ключевые понятия – являются орудием (или «оружием») завоевания новых вершин, также как и новые методики наблюдения и обработки материала» [Демьянков 2009: 29]. Однако антропоцентрической парадигме присуща «не только привлекательность техники объяснения фактов, но и привлекательность очеловеченных идей» [Демьянков 2009: 31].

Сущность антропоцентризма, – отмечает Е.С. Кубряковой, – как основного принципа лингвистических исследований заключается в том, что «научные объекты изучаются, прежде всего, по их роли для человека, по их назначению в его жизнедеятельности, по их функциям для развития человеческой личности и ее усовершенствования... человек становится точкой отсчета в анализе тех или иных явлений, он вовлечен в этот анализ, определяя его перспективы и конечные цели. Он знаменует тенденцию поставить человека во главу угла во всех теоретических предпосылках научного исследования и обуславливает его специфический ракурс» [Кубрякова 1995: 212]. Л.А. Манерко уточняет, что «понятие антропоцентрической парадигмы связывается с человеком, с раскрытием его сущности, его роли и участия его сознания, ...данная парадигма ориентирована на человека, раскрытие человеческого фактора в языке» [Манерко 2006: 53]. Она рассматривает язык в действии, в процессе общения.

С антропоцентризмом тесно связаны другие лингвистические принципы, определяющие развитие современного языкознания: экспланаторность, экспансионизм, функционализм. Данные принципы были сформулированы и

обоснованы Е.С. Кубряковой [Кубрякова 1995], а затем получили дальнейшее толкование в работах ряда исследователей [Воркачев 2001; Кравченко 1996; Попова 2002; Чудинов 2001] и др.

Применение антропоцентрической парадигмы в лингвистике представлено в ряде исследований последнего десятилетия, связанных с проблематикой художественных текстов, языковой и концептуальной картин мира. Так, Г.А. Багаутдинова выделяет четыре подхода к реализации антропоцентрического принципа. «Первый подход предполагает включение «языковой личности» в объект науки о языке (от содержания науки к ее истории) [Караулов 1989: 43], второй отражен в современной лингвистической философии и связан с признанием языка как части человека [Альбрехт 1977: 80-81]; третий признает предметом языкознания человека – пользователя языка [Харитонов 2004: 11]; и, наконец, четвертый основан на признании языка как той составляющей, которая делает человека человеком. Последний подход к реализации антропологического принципа был разработан еще В. фон Гумбольдтом» [Багаутдинова 2007: 4-5].

В центр современной антропоцентрической лингвистики ставится понятие «языковой личности», то есть человека в его способности совершать речевые поступки. Первое обращение к понятию языковой личности (“*Sprachliche Personlichkeit*”) связывают с именем Лео Вайсгербера,, который спроецировал соответствующий междисциплинарный термин в область языкознания, указав, что в его значении преломляются философские, социологические и психологические взгляды на общественно значимую совокупность физических и духовных свойств человека, составляющих его качественную определенность [Бондалетов 1987: 8-9].

Впервые данное понятие в отечественную лингвистическую науку было введено В.В. Виноградовым [Виноградов 1980]. Ученый подошел к понятию языковой личности на основе изучения языка художественной литературы. Логика развития понятий «образ автора» и «художественный образ»,

центральных в научном творчестве В.В. Виноградова, подвели исследователя к вопросу о соотношении в произведении языковой личности, художественного образа и образа автора [Виноградов 1980: 120-126].

Языковая личность – это и уровень владения языком и степень влияния отдельных людей на развитие языка, прежде всего литературного. Общение – это не просто разговор двух и более индивидуумов, это – их владение культурой того или иного народа, того или иного общества, поскольку культура (духовная культура) выявляет в человеке меру человеческого и общественного. Это свойство языковой личности проявляется и в знании языка, в умении его использовать, и в стиле, и в слоге, наконец, в конкретных предложениях. «Конкретные предложения, – писал А.И. Смирницкий, – как правило, выступают не как средство общения, а как само явление общения, то есть как такое явление, в котором объединяются средства общения и применение этого средства в конкретных условиях и с определенными целями, для формирования и выражения реально возникающей мысли» [Смирницкий 2009: 68]. Вследствие этого человек понимается как носитель языка, взятый со стороны его способности к речевой деятельности. Языковое сознание «опредмечивается в речевой деятельности», то есть, как указывал Л.В. Щерба, в процессах говорения, письма и понимания [Щерба 1974: 102].

Речевая деятельность осуществляется индивидом и обусловлена его социопсихофизиологической организацией. Вместе с тем, как указывает А.А. Залевская, «Речевая деятельность и речевая организация человека тесно взаимосвязаны, но, тем не менее, могут быть противопоставлены как явление и сущность, и в этом смысле троякая модель языковых явлений (речевая деятельность – языковая система – языковой материал) закономерно уточняется как четырехчленное образование» [Залевская 1990: 30].

Изучение языковой личности в отечественной лингвистике продолжилось в трудах Ю.Н. Караулова, который под языковой личностью понимает «совокупность способностей человека, обуславливающих создание им речевых

произведений (текстов)» [Караулов 1989: 3]. Ю.Н. Караулов представляет структуру языковой личности, состоящей из трех уровней: 1) «вербально-семантического, предполагающего для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя – традиционное описание формальных средств выражения определенных значений; 2) когнитивного, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, более или менее систематизированную «картину мира», отражающую иерархию ценностей. Когнитивный уровень устройства языковой личности и ее анализа предполагает расширение значения и переход к знаниям, а значит, охватывает интеллектуальную сферу личности, давая исследователю выход через язык, через процессы говорения и понимания – к знанию, сознанию, процессам познания человека; 3) прагматического, заключающего цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности. Этот уровень обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире» [Караулов 1989: 5].

Существует мнение о том, что языковую личность следует рассматривать как *ментальную модель*, которая «соотносится в уровневом выражении и с системой языка как результатом познания мира, и с системой ценностей общества, формируемой в ходе практического освоения индивидом окружающей действительности и объективируемой на базе языковых средств в его картине мира, и с системой когнитивных моделей коммуникативного поведения. Последние онтологически связаны и с познавательной активностью, поскольку определяют мотивы и движущие силы развития личности, и с общением как структурным элементом человеческой когниции» [Ма 2012: 16-17]. Кроме того, неоднородность понимания языковой личности задается не жестко упорядоченным набором свойств, которые проявляются во всех ситуациях в конкретной культуре и

социуме. Вследствие этого, возможно представление структуры языковой личности как некоторого ядра (или систему ядер) и периферию [Манерко 2000; Крячков 2002: 53], что позволяет понять и описать ее как некую динамическую систему через множество свойств языкового и внеязыкового (когнитивного) характера.

Развитие культурных форм существования общества углубляет и развивает антропоцентричность, поскольку все формы культуры являются ничем иным, как созданными человеком материальными и духовными средствами обеспечения собственной жизнедеятельности, выживания и улучшения качества своего существования [Лещенко 1996: 146].

Существующие в языке практические, теоретические и культурные знания и опыт, освоенные, осмысленные и вербализированные носителями языка определяют антропоцентричность языка и речевой деятельности.

1.2 Появление понятия «картина мира» и его связь с научной сферой деятельности человека

Картина мира как феномен существует так же давно, как и человек. Она начала оформляться вместе с появлением человека, затем развивалась и менялась вместе с тем, как развивался человек и, своей деятельностью меняя окружающую себя среду.

Термин «картина мира» был выдвинут в рамках физики в конце XIX – начале XX веков. Одним из первых этот термин стал употреблять В. Герц применительно к физическому миру. В. Герц трактовал это понятие как совокупность внутренних образов внешних объектов, которые отражают существенные свойства объектов, так как образы создаются умом. Внутренние образы внешних предметов, создаваемые исследователями, по В. Герцу, должны быть такими, чтобы «логически необходимые следствия этих представлений в свою очередь были образами естественно необходимых следствий отображённых предметов» [Цит. по: Серебренников 1988: 15]. Та физическая картина мира, которая описывалась в те времена, представляла

собой общую научную картину мира. Постепенно из чисто физической картины мира она стала преобразовываться, запечатлев общенаучные знания из смежных областей деятельности человека. Это помогало вникнуть в понимание окружающей действительности.

Первоначально под научной картиной мира естествоиспытатели понимали достигнутые и доказанные результаты своей науки. Проблема единства картины мира решалась ими путём прямой онтологизации своих теоретических построений. По мере развития физики наглядная модель стала замещаться интерпретированной абстрактной математической конструкцией. Это в свою очередь поставило вопрос о многоуровневом характере научных теоретических понятий в смысле их отношения к реальности и привело, в конце концов, к различению в самосознании физиков «структуры научной картины мира» и «структуры самого мира» [Серебренников 1988: 13-14].

Следует обратить внимание на то, что исторически сложившиеся механизмы роста науки не являются раз и навсегда данными и неизменными, так как современный ученый понимает, что следует учитывать не только научное мышление, но и другие факторы развития цивилизации. Научное мышление, то есть мышление, к которому человек всегда стремился для понимания сущности мира, «является лишь надстройкой над обыденным сознанием, которое столь же древнее как сам человек» [Лазарев 2000: 86]. Вследствие этого, правильным следует считать тот факт, что понятие картины мира является общим понятием, которое может вмещать разнообразные частные картины мира.

Проблема статуса картины мира в истории разрабатывалась применительно к её подвидам – научной картине мира и общенаучной картине мира. При этом были предложены следующие решения:

1) картина мира занимает промежуточное положение между двумя полюсами: наукой и мировоззрением или же между наукой и философией;

2) картина мира является мировоззрением, заключая в себе тип социальной практики;

3) картина мира представляет собой вид философской рефлексии (неонатуралистическая концепция научной картины мира);

4) картина мира представляет собой вид научного знания (сциентистская концепция картины мира) [Серебренников 1988: 14].

Таким образом, научная картина мира является частью *общей картины мира* человека, в которую могут входить мифологическая, религиозная и обыденная картины мира. Все представления человека о мире складываются в сложный комплекс за счет переплетения и взаимовлияния картин мира в его сознании. Это ведет к развитию, углублению и объективизации суждений человека о явлениях в мире.

Традиционными формами освоения и отображения действительности является обыденное познание, причем, как оказывается, «сознание человека по своей природе, будучи продуктом обыденного познания, является, естественно, обыденным...», в то время как «научное, или рациональное сознание, мышление – это небольшой островок в море обыденного сознания» [Лазарев 1999: 27]. Научные знания представляют собой «сложную развивающуюся систему, в которой по мере эволюции возникают все новые уровни организации. Они оказывают обратное воздействие на ранее сложившиеся уровни знания и трансформируют их. В этом процессе постоянно возникают новые приемы и способы теоретического исследования, меняется стратегия научного поиска» [Рожкова 2012: 116].

С картиной мира связывают исходные предпосылки рассмотрения мира, содержательно-онтологические построения научного знания, глубинные структуры, лежащие в основании научно-познавательной деятельности [Серебренников 1988: 18]. Такое понимание помогло подвести науку к общему определению картины мира. Н.Ф. Алефиренко называет картину мира «обобщенным итоговым результатом отражения физической картины

мира того или иного сообщества. При этом отражение действительности представляет собой не зеркальное отражение, а результат двуединого процесса – логического и чувственного познания, что определяет его творческий, преобразующий и интерпретирующий характер, представленный в картине мира того или иного социума» [Алефиренко 2006: 12]. В.А. Маслова утверждает, что, «если мир – это человек и среда в их взаимодействии, то картина мира – результат переработки информации о среде и человеке» [Маслова 2004: 62]. Именно отражение и переработка человеком информации определяет наше восприятие действительности вокруг нас и наше отношения ко всему вокруг нас.

По мнению С.Е. Никитиной, феномен картины мира описывается учеными с разных позиций: в зависимости от субъекта, творящего картину мира (индивидуальная и коллективная); от объекта – картина мира может изучаться целостно и частично (отдельные образы мира или его фрагменты); от формы представления объекта, определяемой сферой деятельности субъекта познания (биологическая, физическая, религиозная, политическая картина мира и т.д.); от временных характеристик и культурно-исторических особенностей (например, средневековая и современная картина мира) и др. [Никитина 2006: 42-43].

Научные знания о мире закреплены в языках каждой из наук. Ядро языка любой науки составляет используемая данной наукой терминология, то есть совокупность обозначений научных понятий и категорий, которыми она оперирует. План содержания отдельной науки должен быть отражен в плане выражения, а именно, «в четкой структурированности всей номенклатуры понятий, используемых в данной науке» [Корнилов 2003: 11]. Наша работа пытается представить отдельные составляющие системы понятий нашего исследования и показать, как такое произведение, как баллада может быть описано на основе понимания разных видов знания и разновидностей картин мира.

1.3 Развитие концепции познания мира в разновидностях картин мира

Архаический человек жил в своем мире. Для него было характерно особое познание действительности и себя в мире. «Познание – это творческая деятельность субъекта, ориентированная на получение достоверных знаний о мире» [Хомич 2003: 766]. Е.В. Хомич называет подобное чувственное познание обыденным. Оно является результатом непосредственного взаимодействия субъекта и объекта, что обуславливает конкретность, индивидуальность и ситуативность получаемого здесь знания [Кохановский 2007: 608]. Сталкиваясь все с новыми препятствиями в процессе жизнедеятельности, первобытному человеку приходилось каждый раз находить новый подход к решению возникающей проблемы. Самые элементарные для современного человека задачи заставляли мозг наших предков произвести немало операций по анализу, оценке и поиску наилучшего выхода из сложившейся ситуации. При этом ментальная активность опиралась на конкретные действия и предметы.

М.М. Маковский замечает, что «духовная деятельность архаического человека вследствие того, что она базируется на чистой эмпирике, отличается двумя существенными характеристиками: нереализованностью всех потенций и, как следствие, нечетким характером образований. Эта нечеткость, то есть слабая степень развития относительной автономии двух сторон диалектического целого, является отличительным признаком создаваемых на этом этапе культурного развития идеальных объектов. Допонятийное мышление располагает в ряд то, что в объективной действительности имеет иерархию, оно подменяет качественные отношения количественными, подходит к любому объекту с точки зрения его значимости для субъекта и обращает объект на субъект» [Маковский 1996: 14].

Процесс познания чрезвычайно важен для человека и его жизни в окружающем мире. Оно является сущностной характеристикой бытия культуры и в зависимости от своего функционального предназначения, характера знания

и соответствующих средств и методов может осуществляться в разных формах: мифологическое, религиозное, художественное, философское и научное [Хомич 2003: 766].

1.3.1 Мифологическая картина мира

Мифологическое познание – первый вид познания, характерный для первобытной культуры. Это разновидность целостного дотеоретического объяснения действительности при помощи чувственно-наглядных образов. «Мифологическое сознание, – отмечает В.М. Пивоев, – поначалу не столько “сознание” (совместное знание, обмен знаниями), сколько совместное переживание коллективных эмоций и представлений необыкновенной внушающей и заражающей силы». Исследователь полагает, что такая эмоциональность мифологического сознания объясняется тем, что сам миф является формой объективации «результатов эмоционально-ценностного освоения мира, объективной природно-социальной среды в одной из знаковых систем» [Пивоев 1991: 40].

В архаическом обществе миф представляет собой тотальную систему, в терминах которой воспринимается весь мир, миф выступает как естественный способ понимания и интерпретации мира. А.Ф. Лосев и Л.Г. Ионин отмечают в своих работах, что основным механизмом формирования обыденной картины мира является миф [Лосев 1991: 123; Ионин 2000: 172]. Он также находит своё отражение и в религии, искусстве, науке, при этом, не являясь «только лишь остатком первоначального субстрата – мифологического синкретизма» [Хюбнер 1996: 264], из которого они развились. Существует и другая точка зрения, согласно которой древнейшие мифы разительно отличаются от того, что понимает под мифом обыденное сознание, ограничиваясь, в основном, восприятием мифа как сказки о богах и героях. Миф отождествляют с действительностью и «жизнью», с символами, аллегорией, поэзией, архетипом, структурой. О.М. Фрейденоберг подчеркивала, что «миф был всем – мыслью, вещью, действием, существом,

словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части» [Фрейденберг 1978: 227].

На основе мифологического познания возникла, точнее, была выработана человеком мифологическая картина мира, «...в пределах которой сформировалась развитая картина мира», которая была выражена в фантастической форме [Серебренников 1988: 25]. Особыми чертами мифологической картины мира являются наличие персонификаций и одушевленных существ, которые при всей своей нереальности и фантастичности воспринимаются как действительно существующие. Древний человек воспринимал героев легенд и баллад как своих современников и события, происходящие в них, не как «дела давно минувших дней», а как развивающиеся в данный момент. При этом мысли и чувства переносятся на предметный мир и природу, общественно-родовые порядки на все мироздание, поэтому боги имеют черты людей, живут и ведут себя как обычные «смертные».

Главной характеристикой мифологической картины мира является отождествление сил природы с богами, несущими в себе все характеристики данных сил. «Образ мыслей» в первобытности (времени создания мифов) отражал нераздельность субъект-объектных связей, отсутствие четкого осознания своего «я», единство противоположностей (жизни и смерти, рождения и поглощения) [Лосев 1991: 173]. Подобная специфика восприятия мира связана в первую очередь с нераздельностью мира природы и мира человека, высокую степень его погруженности в окружающий мир.

Элементы мира существуют в виде образов, что является второй особенностью мифологической картины мира. Наиболее древние представления о мире, дошедшие до нас как рудименты позднейших восточной и западной мифологий, выражены в самых черных красках – первобытный страх и ужас проявлены в образах богов – разрушителей, в страшных концах мира и т.п. [Домников 2002: 176]. Но этим элементам

(образам) нужна логика существования и поэтому происходит разделение добра и зла, рождения и смерти, то есть возникает своеобразный контроль над символической сферой, вследствие этого события происходит и изменение «образа жизни» древних людей [Домников 2002: 84].

Т.М. Алпеева считает, что миф является «атрибутивным свойством сознания, специфическим социокультурным духовным образованием, не сводимым к политико-идеологическим концепциям и теориям, и к спонтанным, бессознательным чувственно-конкретным представлениям» [Алпеева 1992: 41], то есть это форма социального бытия. Согласно А.А. Мишучкову, миф – это «не столько познание, сколько освоение мира, переживание мирозидания творимой истории через его мирочувствие, субъективно-объективное отношение к миру. Освоение гораздо шире познания потому, что оно включает в себя не только духовно-теоретический уровень (познание), духовно-практический (миф, искусство) и практический (технология) уровень производства и отношения к реальности» [Мишучков 2000: 11].

Получается, что «познавая мир, осваивая его, называя совокупность своих впечатлений, человек формирует идеальные образы окружающего» [Юрганов 1998: 4]. На первый план выходит не отражение мира, как в познании, хотя в мифе оно и присутствует как символически – практическое (солнце – добро), а духовное производство, «пропускание через себя», направленное на очеловечивание объектов мира и взаимодействие, манипулирование этими предметами. Главной особенностью мифа является восприятие всех объектов мира как живых символов – знаков, так называемый «вещный символизм» [Мишучков 2000: 27].

Следующей отличительной особенностью мифологической картины мира является восприятие пространства и времени. Мифологическое пространство «представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, следовательно,

не имея такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность. Частным следствием этого является «лоскутный» характер мифологического пространства и то, что перемещение из одного locus'a в другой может протекать вне времени, заменяясь некоторыми устойчивыми былинными формулами, или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени в locus'ах, обозначенных собственными именами» [Лотман 1973: 288-289]. Для человека архаической эпохи пространство вокруг своего жилища или деревни было «своим» безопасным и хорошо изученным миром настоящей действительности. Все, что лежало за «забором», представлялось ему «чужим», враждебным и мистическим¹. Вследствие этого, встречи с волшебными существами в сказках и мифах, добрыми или злыми, чаще всего происходят в лесах, полях, то есть вне «своего» обжитого пространства. Мифологическая картина мира всех народов делит пространство на мир реального и потустороннего.

Аналогично, по словам А.Я. Гуревича, многие категории средневековой культуры (в частности, время и пространство) воспринимаются сознанием не

¹ Кельтская мифология традиционно помещает «иной мир» посреди океана. На западе располагались Блаженные острова (греч. Νήσοι τῶν Μακάρων, Μακάρων Νήσοι), Земля жизни, там, где время остановилось, царит изобилие и молодость - мифическая область, сакральная заморская страна где-то на краю света или даже в ином мире.

Валлийская мифологическая система также отсылает к «иному миру» на острова. Плутарх цитирует валлийские предания, трансформировав их в соответствии с греко-римской традицией (Сатурн превращается в Дагда - кельтского бога потустороннего мира) [Широкова 1979: 124-138]. В галльской мифологии души умерших под покровительством бога Цернунна препровождаются на некий недостижимый остров в западном океане – Остров блаженных. Путь на остров указывают дельфин и телец. Героев, павших в битве, уносит в эту райскую страну крылатый конь. В преданиях бриттов Авалон, «остров плодов, который ещё именуют счастливым», не знающий горестей и страдания, служит местом пребывания бессмертных героев и волшебников. Чудесные яблоки, произрастающие на острове, даруют бессмертие. По преданию, на этот остров фея Моргана перенесла короля Артура, смертельно раненного в сражении при Камлан [Мелетинский 2003: 9]. Ирландские мифы описывают таинственный Сид - «иной мир», который тоже изображен как далёкий остров среди сверкающих волн моря. Ирландцы называли этот остров Хай-Бризейл, Хай-Брезейл или просто Бразил. Здесь находятся равнина Блаженства и страна Юности. Сид - царство Дагда, который приостанавливает течение времени. Оттуда якобы пришел народ, изначально заселивший Ирландию. Позднее кельты свергли пришельцев, и они снова уплыли на запад [Токарев 1987: 633-637]. Из приведенных выше примеров видно, что понимание «иногo Мира», «рая» реализовывалось разными языковыми средствами, создавая уникальное, для этого народа, мифологическое понимание пространства.

как нейтральные координаты, а как могущественные таинственные силы, поэтому они «эмоционально и ценностно насыщены». Время, как и пространство, может быть добрым и злым, благоприятным для одних видов деятельности и опасным и враждебным для других [Гуревич 1972: 29]. Эта мысль развивается Р.В. Светловым, который рассматривает мифологическое время как «представление об одновременности всех событий в мире, т.е. восприятие временной среды как покоящейся длительности» [Светлов 1993: 6], представление о прошлом и будущем «скорее в пространственном, чем в темпоральном (как мы понимаем его сейчас) смысле» [Светлов 1993: 6].

На аналогичные характеристики указывает и А.Ф. Лосев. Так, он пишет, что «мифологическое время для всякой мифологии времени и пространства предполагает принцип наличия всего во всем» [Лосев 1977: 33]. Для него характерны «всеобщая взаимопревращаемость вещей внутри замкнутого космоса...», «...нераздельность причин и следствий во временном потоке, поскольку сам временной поток мыслится в мифологии как нераздельная в себе цельность, которая сама для себя и причина, и цель» и «...чудесно-фантастический характер каждого мгновения, поскольку оно неотлично от вечности...» [Лосев 1977: 33]. В этих качествах мифологического времени, на наш взгляд, явственно проглядываются черты ранне-мифологического безвременного бытия реальной действительности, при котором «любой объект и любое событие единомоментно существовали вместе со всеми своими прошлыми и будущими состояниями, со всеми своими связями, взаимопереходами и т.д.» [Хасанов 2001: 51]

«Первой моделью времени при мифологическом миропонимании была архаическая колебательная модель, сменившаяся циклической моделью, при которой признавалось, что время всегда течет по определенному замкнутому кругу. Циклическая модель времени постепенно преобразуется в модель «спирального» времени» [Серебренников 1988: 63], то есть «...то, что произошло в начале, может повториться, в силу ритуального

воспроизведения, поэтому главное для него знать мифы, не только потому, что мифы объясняют ему мир и способ существования в мире, но важнее, вспоминая и воспроизводя их, он оказывается способным повторить то, что боги или герои совершали в начале» [Элиаде 1996: 23-34].

«Первобытное мышление, по словам Л. Леви-Брюля, не ощущает следующие друг за другом отрезки времени как однородные, допуская, что некоторые периоды дня и ночи, лунного месяца, года и т.д. могут оказывать на человека благодатное или же, напротив, губительное влияние» [Цит. по Серебренников 1988: 63]. Поэтому у всех народов сложилось определенное восприятие, например, дня и ночи, полнолуния и т.п. И хотя современная техника позволяет ночью освещать дома и улицы, у людей все равно присутствует мистический страх перед этим временем суток.

Мифологическая картина мира «встроена» в концептуальную картину конкретного мира и связана с ней генетически. В мифологической картине мира «слияние реального (природы и человека) и мифологического предельно, что обусловлено особенностями древнего сознания» [Садыкова 2007: 119]. Вместе с тем, мифологическая картина тесно связана с религиозной картиной мира.

1.3.2 Особенности религиозной картины мира и ее связь с мифологической картиной

Религиозная и мифологическая картины мира – это части общей картины мира. Они обладают собственными планами содержания.

Согласно Н.Б. Мечковской, «план содержания религии включает ряд компонентов, имеющий различную психолого-познавательную природу. Это такие компоненты: 1) вера как психологическая установка принимать определенную информацию и следовать ей («исповедовать»), независимо от степени ее правдоподобности или доказанности, часто вопреки возможным сомнениям; 2) мифопоэтическое (наглядно-образное) содержание; 3) теоретический (абстрактно-логический) компонент; 4) интуитивно-

мистическое содержание. При этом в любые эпохи религиозное содержание в той или иной мере проникает во все другие формы общественного сознания – обыденное сознание, искусство, этику, право, философию, поэтому в реальности психологические формы существования религиозных представлений более разнообразны и многочисленны, чем названные основные виды» [Мечковская 1988: 26]. Вместе с тем, план содержания мифологической картины мира «включает в себя всю духовно-психическую жизнь древнего социума, в котором еще слито, не отделено друг от друга то, что впоследствии станет разными формами общественного сознания – обыденное сознание, религия, мораль, наука, искусство» [Мечковская 1988: 35].

Религиозная система представления мира (мировоззрение) опирается на веру или мистический опыт и связана с отношением к непознаваемым и нематериальным сущностям. Особую важность для религии представляют такие понятия, как добро и зло, нравственность, цель и смысл жизни и т. д. [Семенов 2003: 236]. Религиозное мировоззрение постепенно складывается как особый тип отношения к миру, когда человек ощущает свою сопричастность ко всем явлениям и процессам. Религиозное сознание функционирует на двух уровнях – обыденном и концептуальном.

На обыденном уровне религиозное сознание строится в виде типичных образов, наслоений, чувств широкого общества верующих людей. Интересно, что оно также опирается на суеверия, которые прекрасно уживаются с официальными догмами и верованиями. Например, вера в «домового» в славянской культуре и в брауни (brownie) в британской.

Помимо обыденного уровня религия существует как определенная хорошо структурированная система знаний (философия религии, религиозные обряды), представлений и верований. Этот уровень развивают и поддерживают ученые-теологи, а также наука, изучающая религии – теология (греч. *theología*, от *theós* — бог и *lógos* — слово, учение) – богословие, совокупность религиозных доктрин о сущности и действии бога,

построенная в формах идеалистического умозрения на основе текстов, принимаемых как божественное откровение [СЭС 1988: 1322].

Для первобытных форм верований характерен только обыденный уровень представлений, так как у первобытного человека не было возможности хранения теоретических знаний. На современном этапе развития человечества религиозная картина мира является неотъемлемой частью общей картины мира. Она также существует и функционирует на концептуальном уровне в обществе и является разновидностью концептуальной картины мира человечества.

В отличие от собственно мифологического сознания (картины мира) древности, понятие «религиозное сознание сложнее, чем мифологические представления древности: оно включает теологический или догматический компонент, церковную мораль, церковное право, церковную историю и др.» [Мечковская 1988: 35]. Кроме того, религиозное сознание «индивидуализировано и присутствует в сознании отдельных членов социума в разном объеме», в то время как мифологические представления носили в основном «коллективный (общезначимый) характер и входили в сознание практически каждого члена первобытного коллектива» [Мечковская 1988: 35].

Из всего сказанного можно сделать вывод, что мифологическая картина мира является основой для религиозной картины мира. Мифология есть «как бы «предрелигия» древности» [Мечковская 1988: 35]. Она несет в себе функцию хранилища историко-общественного опыта народа. То же самое можно сказать и о религиозной картине мира, но она беднее и уже, чем мифологическая из-за рамок отрицания и догм.

Религиозная картина мира появляется вместе с рождением теологических систем христианства, иудаизма и ислама. Отличительной особенностью религиозной картины мира наличие создателя, Бога, который персонифицирован и выступает как личность (разум и воля). Мир создан по

его замыслу. Бог (Боги) – творец всего вокруг, в том числе и законов жизни. Ему подвластно отменить законы, являясь сверхъестественным существом, он способен вызывать сверхъестественные явления и тогда происходит чудо.

«Религиозная картина мира не существует как целостная система знаний, так как действуют десятки и сотни различных религий и конфессий» [Попов 1997: 28]. Каждое религиозное учение формирует свою религиозную картину мира с помощью догм, правил и обрядов, которые различаются в деталях, но общим для них является принцип провиденциализма, божественной предопределенности сотворенного бытия и его несовершенства.

Религиозная мысль развивается в направлении понимания взаимосвязи земного и небесного, сферы человеческого и сферы Божественного. Современные религии не отрицают достижений естествознания, теорий, связанных со строением материи и практического применения науки. Но они всегда подчеркивают, что дело науки – изучать только физический мир, дальше простирается область религии.

Объектом религиозного познания в монотеистических религиях, то есть в иудаизме, христианстве и исламе, является Бог, который проявляет себя как Субъект, Личность. Акт религиозного познания, или акт веры, имеет персоналистически-диалогический характер. Религиозные картины мира, особенно монотеистические, претендуют на вневременность при изменчивости деталей своего воплощения [Мечковская 1988: 34-35]. Только благодаря этому религиозная картина мира существует и эволюционирует. Обе картины – религиозная и мифологическая – строятся на архетипических образах и мотивах. В религии такие образы обрели определенные формы.

Переплетение мифологического и христианского создает определенные трудности для восприятия и анализа средневековых фольклорных произведений. Их уникальность вызывает интерес ученых всего мира.

Все рассмотренные типы познания формируют целостные картины мира, реализующиеся в языке с помощью определенных языковых средств. При этом данные картины мира обогащают и дополняют языковую картину мира, а языковая картина мира, в свою очередь, привносит эти новые знания в общую картину мира человека.

1.4 Языковая картина мира

Углубление человеческих представлений о картине мира приходит с пониманием главенствующей роли языка в познании действительности. Изучение человека в языковом микрокосме привело к разработке понятий «картина мира», «человек говорящий», «языковая личность» и др., что указывает на усиление внимания к вопросу о взаимовлиянии языка и культуры [Кацнельсон 2011; Кубрякова 1992; Серебренников 1988].

«Язык и слово – апофеоз человеческой культуры – издревле привлекали к себе пристальное внимание людей: они пытались разобраться в их сущности, понять те скрытые механизмы, которые регулируют жизнь и смерть языка и отдельных слов, определенный выбор и распределение его элементов и особенно разгадать основную «загадку» языка: на основании каких закономерностей данное слово (первоначально сакральная формула), состоящее из определенного набора определенных звуков, расположенных в определенном соотношении друг к другу в пространстве, находящихся в определенном «соседстве» друг с другом, «пропускает» только определенный участок семантического спектра, т.е. именно данные, а не другие значения; с другой стороны, почему те или иные значения могут «одухотворять» только данное, а не другое «тело» слова? На этот вопрос ответа нет и поныне» [Маковский 1996: 9]. На этот вопрос пытается ответить современная лингвистика.

Возникновение языка как семиотической системы стало мощным фактором формирования картины мира. «Язык, - пишет А.Я. Гуревич, - не только система знаков, он воплощает в себе определенную систему

ценностей и представлений» [Гуревич 1972: 116]. Язык – это важнейший способ получения и формирования знаний о мире. Человек фиксирует результаты познания в словах, отображая в процессе деятельности объективный мир.

Существенным является то, что «свойственный языку способ концептуализации действительности (взгляд на мир) отчасти универсален и отчасти национально специфичен, так что носители разных языков могут видеть мир немного по-разному, через призму своих языков» [Апресян 1995: 40]. Язык субъективен в отражении диалектически противоречивых сущностей оценочного характера, например: *холодный – горячий, высокий – низкий, близкий – далёкий, добрый – злой, хороший – плохой*. В остальном же он ориентируется на реалии окружающей нас действительности.

Если под картиной мира понимается некий «субъективный образ – гештальт объективного мира», который «может опредмечиваться в знаковых формах различного вида, не запечатлеваясь полностью ни в одном из них» [Маковский 1996: 15] и если это «сетка координат, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [Гуревич 1972: 117], то языковую картину мира принято определять как «исторически сложившуюся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженную в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности» [Зализняк 2003: 86]. Языковая картина мира мыслится как глобальный языковой конструкт мира, возникающий у людей в результате контактов с ним.

Ее также принято интерпретировать как отражение обиходных, обывательских представлений о мире. Ю.Д. Апресян называет языковую картину мира человека в любой исторический период времени наивной картиной. Этим он подчеркивает ее донаучное происхождение, так как в каждом естественном языке отражается «определённый способ восприятия мира, навязываемый в качестве обязательного всем носителям языка».

Человек думает, чувствует и живет только в языке, он должен сначала сформироваться посредством языка, для того, чтобы научиться понимать действующее помимо языка [Апресян 1995: 60]. В этом случае, языковые толкования и научные определения не всегда совпадают по объёму и даже содержанию. «Наивные картины мира, извлекаемые путём анализа из значений слов разных языков могут в деталях отличаться друг от друга, в то время как научная картина мира не зависит от языка, на котором она описывается» [Апресян 1995: 57-59].

Многие ученые не согласны с вышеприведенным пониманием наивной картины мира. Так, Л.А. Манерко считает, что «подобную модель трудно назвать «наивной», так как для человека современности характерна особая модель мира, которая содержит в качестве основы синтез разнообразных представлений о пространстве и времени, переплетенных между собой сложными взаимоотношениями разного типа и закреплёнными в языковом знаке... Обыденная картина мира, управляющая система более общего порядка по отношению к знанию специальному» [Манерко 2004: 10-11]. В структуре обыденного познания В.В. Лазарев выделяет «протонаучный компонент» как основу собственно научного познания [Лазарев 1999: 25]. Научная картина мира определяется как «наглядный, характерный для определенной исторической эпохи интегральный образ мира, служащий важным средством синтеза конкретных знаний о мире» [Заботкина 1989: 40].

Вследствие этого, научная картина мира противопоставлена обыденной модели мира, будучи конструируемой из обыденных понятий человеческого мышления. Как отмечает С.Д. Кацнельсон, «тривиальные понятия, составляющие содержание слов обыденной речи, отличаются от научных понятий некоторой расплывчатостью; их границы плохо очерчены, а лежащие в их основе квалификационные признаки и представления недостаточно точны, иногда даже ошибочны (ср.: *рыба-кит*, *солнце поднялось*; *sunrise* и т.д.). Но, в принципе, они однородны с абстрактными

понятиями науки и отличаются от них только «допуском», аппроксимацией, степенью приближения к действительности» [Кацнельсон 2011: 77].

Как мы выяснили, различия в научной и наивной (обыденной) картинах мира обусловлены тем, что языковая картина мира (ЯКМ) способна отразить разнообразные представления о мире с помощью языковых средств, при этом в ней запечатлены обыденные, ежедневные, подчас наивные образы и одновременно фундаментальные понятия и научные методы, дающие также понимание научного освоения мира людьми.

1.5 Понятие концептуальной картины мира и ее особенности

Индивидуальная картина мира каждого человека, которая входит элементом в общенациональную картину народа, сходна в ключевых параметрах у определенной этнической или социальной группы, при этом языковую картину мира принято отграничивать от концептуальной модели мира, которая является основой языкового воплощения, словесной концептуализации совокупности знаний человека о мире [Манакин 2004: 46]. Концептуальная картина («модель») мира, в отличие от языковой, постоянно меняется, отражая результаты познавательной и социальной деятельности, но «отдельные фрагменты языковой картины мира ещё долго сохраняют пережиточные представления людей о мироздании» [Манакин 2004: 46].

Действительность в сознании современного человека отражается двояко: концептуально и вербально. Одна из отличительных черт этого процесса состоит в том, что постижение окружающей среды и создание концептуальной системы, равно как и языковой, является отнюдь не чисто самостоятельно-субъективным делом: в значительной степени формирование того и другого «навязывается» извне, или же, преподносится уже в готовом виде под воздействием ЯКМ. Языковая картина мира называет основные элементы концептуальной картины мира и объясняет ее средствами языка.

Актуальным для исследователей остается вопрос о соотношении языковой и концептуальной картин мира. Этой проблемой занимались

ученые, изучающие соотношение языка и мышления/ сознания: отечественные философы (Г.А. Брутян, Р.И. Павилёнис), лингвисты (Ю.Н. Караулов, Г.В. Колшанский, Г.В. Рамишвили, Н.Г. Комлев и др.).

Например, Ю.Н. Караулов отмечает, что «границы между языковой и концептуальной моделями мира кажутся зыбкими, неопределенными» [Караулов 1976: 271]. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров доказывают нетождественность языковой и концептуальной картины мира: «язык – не индифферентное орудие образования мыслей и их передачи, а средство воспроизводства окружающей нас действительности, вносящее в него своеобразные коррективы и оставляющие свой отпечаток... Мир языковых представлений о реальной действительности, хотя и возникает в процессе познания, обусловлен имманентными законами данного языка и относительно самостоятелен» [Костомаров, Верещагин 1972: 5].

Концептуальная картина мира (ККМ) охватывает не только языковые репрезентации явлений окружающей действительности, но также и невербальные системы (жесты, мимика, знаковые (неязыковые) системы), что опять же указывает на то, что, хотя языковая картина мира обширна, так как это «вся информация о внешнем и внутреннем мире, закрепленная средствами живых, разговорных языков» [Брутян 1973: 108], но она является лишь одной из форм реализации ККМ и одновременно является ее частью.

В конце XX столетия в трудах отечественных ученых отмечается, что «концептуальная картина мира богаче языковой картины мира, поскольку в ее создании участвуют разные типы мышления, в том числе и невербальные» [Серебренников 1988: 6]. Она включает «все имеющиеся у человека знания и представления о действительности, сформировавшиеся как результат осмысления человеком поступающей информации о мире, мысленного конструирования предметов и явлений действительности... в систему знаний о мире [Никитина 2006: 43]. ККМ в сознании личности системна и влияет на восприятие личностью окружающего мира: «предлагает приемы анализа

действительности (объясняет причины явлений и событий, прогнозирует развитие явлений и событий, предсказывает последовательность событий), упорядочивает чувственный и рациональный опыт личности для его хранения в сознании, памяти» [Язык и национальное сознание 2002: 11].

Картина мира имеет не только само содержательное и концептуальное знание, но и совокупность ментальных стереотипов, определяющих интерпретацию тех или иных явлений действительности. Л.Б. Лебедева писала так: «Наша собственная культура задает нам когнитивную матрицу для понимания мира, так называемую «картину мира»» [Лебедева 1999: 21], специфичную для данного коллектива схему восприятия действительности [Яковлева 1994: 9]. Языковая картина мира выполняет две основные функции: «1) означивание основных элементов ККМ и 2) экспликация средствами языка ККМ. В упрощенном виде ЯКМ определяется как семантика словаря и семантика грамматики, "сложенные" вместе, что означает, что знания человека о мире суть не что иное, как семантическая система языка. ККМ трактуется как экспликация при помощи языка любого иного плана содержания, отличного от плана содержания словаря и грамматики» [Кубрякова 1988: 21]. Языковая картина мира – это отражённый средствами языка образ сознания – реальности, модель интегрального знания о концептуальной системе представлений, репрезентируемых языком [Ладо 1989: 46].

В современной когнитивной лингвистике разрабатывается целый ряд важных понятий, имеющих отношение к указанным выше явлениям. Одним из них является когниция, которая относится ко всем процессам, необходимым для переработки сенсорных данных, трансформирующихся при поступлении в центральную нервную систему. Этот познавательный процесс или совокупность психических мыслительных процессов связан с восприятием мира, простым наблюдением за окружающим, категоризацией, мышлением, речью и пр., «служащих обработке информации, поступающей к

человеку, либо извне по разным чувственно-перцептуальным каналам, либо уже интериоризированной и реинтерпретируемой человеком. Когниция есть проявление умственных, интеллектуальных способностей человека и включает осознание самого себя, оценку самого себя и окружающего мира, построение особой картины мира – всего того, что составляет основу для рационального и осмысленного поведения человека» [Демьянков, Кубрякова 1996: 81]. Согласно мнению Н.Н. Болдырева, когниция – это «мысленное конструирование предметов и явлений, которое приводит к образованию определённых представлений о мире в виде концептов (т.е. фиксированных в сознании человека смыслов)» [Болдырев 2000: 22]. По мнению С.Г. Воркачева, «выделение концепта как ментального образования, отмеченного лингвокультурной спецификой, – это шаг в становлении антропоцентрической парадигмы гуманитарного, в частности, лингвистического знания [Воркачев 2001: 67].

В современной лингвистике представлено три основных подхода к пониманию концепта. Первый подход связан с именем Ю.С. Степанова, который рассматривает культуру как систему концептов. Концепт – это «сгусток культуры в сознании человека»; то, в виде чего «культура входит в ментальный мир человека» [Степанов 2001: 40]. Концептом становятся только те явления действительности, которые актуальны и ценны для данной культуры [Чакалова 2006: 7]. Согласно второй теории понимания концепта (Н.Д. Арутюнова и ее школа, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев), единственным способом формирования концепта является семантика [Маслова 2004: 43]. Сторонники третьего подхода (Д.С. Лихачев, Е.С. Кубрякова, Л.А. Манерко) считают, что концепт не возникает непосредственно из значения слова, а является результатом столкновения значения с национальным и личным опытом носителя языка. Значение отдельной лексической единицы может быть показано как «группа взаимодействующих смыслов, которые можно считать сетью» [Манерко 2007: 135], при этом концепт является той

единицей ментального ресурса человека, которая позволяет глубоко, многогранно и системно отражать опыт человека [Langacker 1991: 13]. А «концептуализация включает в себя как устоявшиеся, так и новые концепты; сенсорный, двигательный и эмоциональный опыт; установление непосредственного контекста (общественного, физического и языкового и т.д.)» [Ченки 1997: 357]. Л.А. Манерко определяет концепты как единицы ментальных и когнитивных ресурсов сознания, как представители концептуальной системы, обладающие некоторым содержанием или «квантом» информации (знания) и отражающие работу человеческого сознания. И совершенно справедливым видится утверждение исследователя, что субъективность человеческого опыта, а подчас и «непосредственное влияние не научного, а обыденного восприятия мира раскрывают гораздо нагляднее специфику некоторых языковых систем» [Манерко 2002: 97].

В.И. Карасик указывает, что в типизируемых фрагментах опыта, заложенных в концепт, следует выделить «образно-перцептивную, понятийную и ценностную стороны» [Карасик 2004: 126]. Таким образом, концепт предстает как «посредник между словом и реальностью, характерной для данной культуры» [Маслова 2004: 43]. Следовательно, концепт – это основное значение слова со всеми ассоциативными приращениями, актуальными в определенные периоды исторического развития человечества.

В нашем исследовании мы придерживаемся определения понятия «концепт», предложенного Е.С. Кубряковой, согласно которому, концепт – это «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова 1996: 90].

При этом концепт и понятие не одно и то же. Хотя с английского языка слово *concept* переводится как понятие. Главное различие будет в том, что концепт имеет эмоциональную окраску и личностно-определяемые смыслы.

Понятие и концепт, как утверждает Ю.С. Степанов, термины разных наук: понятие употребляется главным образом в логике и философии, тогда как концепт в последнее время закрепился в культурологии, современном искусстве и является главным термином нашего современного словаря [Степанов 2001: 43]. Концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее [Степанов 2001: 43].

Следует обратить внимание на определение, сформулированное А.А. и И.П. Сусовыми: «концепт есть минимальная единица знания, локализованная в памяти человека. Благодаря непрекращающемуся обмену знаниями между людьми концепт из индивидуального, личного образования становится надличностным знанием, а коллективное знание, в свою очередь, вносит коррективы в содержание личностного знания» [Сусов, Сусов 2006: 16]. Для нашей работы последнее особенно важно, так как фольклор является, прежде всего, носителем коллективного знания народа и только потом он воспитывает каждого отдельного индивида, становясь частью его личностного знания.

Мы рассмотрели то, как разнятся концепты в зависимости от национальности и культуры человека. Но концепты имеют свойство меняться и в пределах одной культуры и национальности. Это будут изменения в диахроническом (историческом) аспекте.

В качестве примера покажем понимание слова *fairy* (фея) с точки зрения древнего и современного человека. Древний человек, во-первых, воспринимает это существо как абсолютно реальное, обладающее магическими способностями и живущее по соседству с ним. Для современного человека – это, прежде всего, выдуманный персонаж, обитающий только в сказках, легендах и мифах. Во-вторых, для нас, в основном, по сложившейся традиции, фея – это добрая волшебница, всегда приходящая на помощь в трудную минуту. Для древнего жителя Британских

островов *fairy* может быть не только помогающим существом, но и «отрицательным» героем, капризным и вредным существом. Для современного носителя языка, *fairy* – это златовласая юная красавица в легких одеждах или добрая красивая женщина в возрасте (*Fairy God Mother*). Хотя изначально, в кельтской мифологии, это маленькие существа с прозрачными крылышками, меняющие свой облик по желанию.

Как мы видим из приведенного примера, само понятие *fairy*, как существа наделенного магическим даром, остается неизменным, а вот его образ в сознании (памяти) древнего и современного человека значительно отличается. Такое различие наглядно демонстрирует существование мифологических концептов, определяемых сущностью культуры и имеющих прямое отношение к понятийному аппарату когнитивной лингвистики.

Для концепта характерно наличие сложной структуры. Так, Ю.С. Степанов вычленяет в концепте обиходную, общеизвестную сущность, сущность, известную отдельным носителям языка, и историческую, этимологическую информацию [Степанов 2001: 42]. С.Г. Воркачев выделяет в концепте понятийную (признаковая и дефиниционная структура), образную (когнитивные метафоры, поддерживающие концепт в сознании) и значимую составляющие – этимологические, ассоциативные характеристики концепта, определяющие его место в лексико-грамматической системе языка [Воркачев, 2001: 41]. В.И. Карасик различает в структуре концепта образно-перцептивный компонент, понятийный (информационно-фактуальный) компонент и ценностную составляющую (оценка и поведенческие нормы) [Карасик 2004: 3].

Образ в структуре концепта неоднороден и образован:

- 1) перцептивными когнитивными признаками, формирующимися в сознании носителя языка в результате отражения им окружающей действительности при помощи органов чувств (перцептивный образ);

2) образными признаками, формируемыми метафорическим осмыслением соответствующего предмета или явления. Этот образ можно назвать метафорическим или когнитивным (поскольку подобная метафора называется когнитивной) [Попова, Стернин 2010: 108]. Перцептивный образ включает зрительные, тактильные, вкусовые, звуковые и обонятельные образы: *роза красная, язык громкий, шершавый, церковь с куполами, нож острый, лимон кислый, апельсин оранжевый, котенок теплый, медведь бурый, белый* и т.д. Когнитивный образ отсылает абстрактный концепт к материальному миру (*белые цветы* – траур, *два цветка* – похороны). Когнитивные образы труднее формулируются по сравнению с перцептивными, но они, как правило, более многочисленны, что свидетельствует о важном месте, которое они занимают в структуре концепта [Попова, Стернин 2010: 108]. Итак, мы можем заключить, что образный компонент в концепте состоит в формировании перцептивного и метафорического образа.

Они преобразуются в ментальные репрезентации разных типов (образы, пропозиции, фреймы, скрипты, сценарии и т.п.) и «удерживаются при необходимости в памяти человека с тем, чтобы их – можно было извлечь и снова пустить в работу» [Демьянков, Кубрякова 1996: 81]. Языковед «моделирует языковую способность человека – носителя языка, познавательные процессы, разные аспекты самого отражения (репрезентации) мира в голове человека во всем разнообразии представленных концептов и концептуальных структур» [Беляевская 2002: 386]. Подобное описание осуществляется на основе категоризации и концептуализации. Входя в мир, ребёнок создаёт концептуальную картину мира, в том числе и при существенной помощи языка, в котором этот мир уже истолкован в системе конвенциональных знаков, в системе категорий, построенных по прототипическому принципу. Суть подобной категоризации, по мнению Л.А. Манерко, состоит в том, что этот процесс обращён к двум

аспектам. С одной стороны, категории способны раскрыть то, что наиболее существенно для человека в представлении и понимании работы когнитивных механизмов. Мысленно соотносясь в сознании человека с рядом других взаимосвязанных концептов, искомый концепт «занимает определённую ячейку в сознании человека и включается в существующую классификационную ранжировку» [Манерко 2000: 40]. С другой стороны, человек на основе важнейших признаков прототипического знания производит классификационную деятельность, выполняет категоризацию знаний. «Прототипы, – пишет Д. Лакофф, – это наиболее четкие, яркие образы, способные представить класс концептов в целом (например, для класса птицы – это воробей)» [Лакофф 1988: 35], когда «использование типичных членов категории обычно не осознается», так как имеет «автоматический характер» [Лакофф 1988: 34]. При этом учитываются в наибольшей степени свойства, общие с другими единицами данной группы, а также показывается то, как единица реализует эти свойства без примеси иных свойств [Rosch 1978].

«Феномены культуры при восприятии их человеком отражаются в сознании последнего, где и происходит определенное структурирование отражаемого» [Гудков 2003: 90]. Национально детерминированные совокупности знаний и представлений, называемые концептами и составляющие их образы, Д.Б. Гудковым названы «культурным пространством». Такие пространства не статичны и способны «к изменениям, когда какой-то элемент заменяется другим, аналогичным по природе и функциям» [Красных 2003: 63]. Те знания и представления, которыми обладает отдельная языковая личность, называются его «индивидуальным когнитивным пространством», где идет привязка к конкретному предметному миру каждого человека в отдельности [Гудков 2003: 91-92; Красных 2003: 63]. Существует и «коллективное когнитивное пространство», когда речь идет об ассоциативной связи концептов с чувственными образами

у большого количества носителей языка: *Россия – березы, США – доллары, сказки – волшебство*. «Определенным же образом структурированная совокупность знаний и представлений, которыми обладают все представители того или иного лингво-культурного сообщества», определяется как «когнитивная база» [Гудков 2003: 91-92]. Вместе с тем, ученые ведут речь о концептосфере конкретного народа, так как эти культурно-детерминированные представления, знания, концепты и образы стали не только стандартными, но и архетипичными, образуя некоторое целостное и структурированное пространство. Концептосфера, отражающая познавательный опыт человека на доязыковом и языковом уровнях [Чакалова 2006: 7], входит составной частью в концептуальную картину мира человека.

Таким образом, своеобразное видение мира напрямую связано с формами познания мира, что отображает этап развития человечества. В свете антропоцентрической парадигмы лингвистического знания особый интерес вызывает изучение индивидуально-авторской картины мира, то есть знаний и мнений писателя о действительности, воплотившие видение мира народом определенной культуры и языка в художественных произведениях.

1.6 Художественная картина мира

Реализация концептуальной картины мира происходит в разных видах литературы, в частности, в текстах художественных произведений. Текст произведения является важной составляющей, без понимания которой нельзя осмыслить, как взаимодействуют писатель и читатель.

Согласно Д.А. Крячкову насчитывается более 250 определений текста [Крячков 2002: 13]. Е.С. Кубрякова рассматривает текст в свете когнитивной лингвистики как «особое семиотическое пространство, единый сложный знак, помещенный в определенную среду и сам характеризующийся своим особым материальным субстратом» [Кубрякова 2004: 510]. С.Г. Тикунова приводит следующее определение понятия текст в своем исследовании: «это органическая функциональная целостность, компоненты которой вступают в

многочисленные связи и отношения, сообщающие им те свойства, которыми сами по себе они не обладали » [Тикунова 2005: 25].

В свете нашего исследования интересным представляется определение текста, предложенное Л.А. Манерко: «текст существует как общественно осознанный продукт, преломленный через личность автора и его человеческое сознание, сформировавшееся в определенную эпоху развития цивилизации. Автор, конструирующий текст, объективирует в нем понимание окружающей действительности, отражает реальные и вымышленные события и ситуации, социокультурный и пространственно-временной континуум. В текстовом пространстве происходит объективация его субъективного мира. Многомерное языковое пространство воплощает в произведении психологию авторского «Я» (его потребности, целеустановки, намерения, способности) и в нем реализуется в определенной форме замысел-идея задуманного (тема, сюжет, жанр, композиция, система образов)» [Манерко 2004: 28]. Если нехудожественный текст служит для передачи фактической информации, то художественный текст является произведением искусства, выражением замысла автора, которому свойственны авторское обобщение и вымысел. Основные текстуальные категории остаются характерными для обоих видов текста.

В тексте мы видим «взаимодействие автора художественного произведения через систему действующих лиц с читателем. Свои ценностные впечатления о человеке и его мире писатель – как центральный субъект художественно-познавательной деятельности представляет в системе образов, создаваемых им действующих лиц. Читатель как завершающее звено духовно-практической деятельности по эстетическому овладению действительностью воспринимает эти образы и обогащает их субъективным смыслом в зависимости от собственных взаимоотношений с действительностью. Категории автор-персонаж-читатель являются

смысловыми центрами антропометрической структуры литературного произведения» [Лещенко 1996: 148] и фольклорного, в том числе.

С.Г. Тикунова считает, что важным является соотношение «автор/текст – тогда мы говорим о содержании текста» и «текст/реципиент – тогда речь идет о смысле текста» [Тикунова 2005: 17]. «Рассмотрение текста с позиций автора фокусирует внимание на специфической системе кодирования, проявляющейся в текстовом пространстве» [Тикунова 2005: 17], которое создает «денотативно-содержательное пространство текста». Денотативное пространство – термин, предложенный Л.А. Манерко, представляет ментальное образование, в формировании которого участвует само литературное произведение (например, текст баллады), содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых средств. Она считает, что «формирование особого «ментального пространства», четко очерченного круга концептов происходит на «перекрестке» внеязыковой организации и языковой репрезентации пространственного предметного опыта» [Манерко 1999: 97]. Если обратиться к рассмотрению текста с позиции реципиента, то здесь происходит создание «концептуально-смыслового пространства, или, по термину И.К. Архипова, «метапространства текста»» [Цит. по Тикунова 2005: 17], которое отражает понимание текста со всеми особенностями культурной и социальной принадлежности реципиента.

Такое разделение понятий «автор/текст» – и «текст/реципиент» объясняется тем, что интенция автора и его сообщение могут быть кардинально противоположным тому, что, в результате прочтения, воспримет читатель. Например, при знакомстве с фольклорными произведениями, возникает проблема определения личности автора, так как авторство могло принадлежать группе людей, как при создании (воспроизведении) фольклорных текстов. Отраженное автором знание особенно в текстах такого типа не совпадает с тем знанием, которое получает

читатель (реципиент) в силу социокультурных и национальных особенностей реципиентов.

В когнитивной лингвистике текст оказывается тесно связанным с понятием дискурса. Теория дискурса берет начало из исследований Э. Бенвениста, который определил оппозицию плана повествования и плана языка, подчеркнув, что дискурс есть способ актуализации языка в речи. Определяя эту категорию, как «речь, присваиваемую говорящим», Э. Бенвенист создал концептуальную основу для квалификации любого художественного текста, в котором речь предельно субъективирована [Бенвенист 1974: 276]. Развитие концепции дискурса мы находим в исследованиях Н.Н. Мироновой, которая указывает, что этот термин имеет две трактовки «1) дискурс – как текст, актуализируемый в определенных условиях, 2) дискурс как дискурсивная практика». При этом ученый приводит следующее определение Т.А. ван Дейка: «дискурс – речевой поток, язык в его постоянном движении, вбирающих в себя все многообразие исторической эпохи, индивидуальных и социальных особенностей коммуниканта, так и коммуникативной ситуации. В дискурсе отражается менталитет и культура как национальная, общая, так и индивидуальная, частная» [Миронова 1997: 53].

Разграничение понятий «текст» и «дискурс» происходит на основе того, *как* изучается произведение. «Анализ дискурса предполагает междисциплинарный подход к речевому произведению (когнитивный, психолингвистический, прагматический), а лингвистика текста может даже рассматриваться как языковой компонент анализа дискурса. Лингвистика текста и теория дискурса отличаются не только на эволюционной оси своего развития: они имеют разные предметные измерения своего исследования» [Тикунова 2005: 36-37]. Дискурс понимается как совокупность

мыслительных операций по обработке языковых и экстралингвистических данных при порождении речи [Кубрякова 2001: 164].

Л.А. Манерко считает, что дискурс «представляет собой не только реальное речепорождение и когнитивный процесс, процессуальное, деятельностное и динамическое явление, но и некоторую модель ментального пространства» [Манерко 2004: 28]. Дискурс выступает когнитивной средой (пространством), где реализуются когнитивные модели носителей языка, по терминологии В.В. Красных, «фрейм-структуры сознания» [Красных 1997: 132].

Структура художественного дискурса является многомерной, в которой сводятся воедино дискурс текста произведения, дискурс личности автора (его личная картина мира особенности творчества) и дискурс культуры (См. табл.1) [Тикунова 2005: 51].

Таблица 1.

Три разновидности дискурса

Художественное произведение как дискурс		
Текста	личности	культуры
дискурсивная деятельность, направленная на появление произведения (текста), социально обусловленная коммуникативная деятельность человека;	своеобразная знаковая модель некоторого фрагмента концептуальной систематичности» (О.Л. Каменская), осмысление формальной и содержательной сторон произведения речи в терминах авторского замысла, авторской индивидуальности и общности знаний порождающего текста и воспринимающего его	отражение образа мира, существующего в сознании носителей той или иной культуры и рассматриваемого как основополагающий компонент культуры этноса; реализация в процессе интеракции культурно детерминированных социально релевантных значений языкового и неязыкового характера

Авторский дискурс – дискурс культуры оказывает непосредственное влияние на дискурс личности автора. «Дискурсивное поведение индивида, обусловленное его принадлежностью к той или иной культуре, рассматривается как реализация в процессе интеракции культурно

детерминированных социально релевантных значений языкового и неязыкового характера, а сама дискурсивная деятельность понимается как обмен социально и культурно значимой конвенциональной информацией» [Цурикова 2002: 66].

Интересно отметить, что С.Г. Тикунова выделяет глубинный и поверхностный контекст художественного произведения. При этом значение поверхностного контекста модифицируется, расширяется и усиливается глубинным контекстом. Элементы поверхностного контекста оперируют как сигналы, указывающие на то, что стоит за ними [Тикунова 2005: 56]. В этом ключе О.П. Воробьева поясняет, что «художественный (поэтический) текст, порождая множественные и неоднозначные смыслы, предполагает столь же множественные и неоднозначные интерпретации, в основе которых лежит так называемая «отложенная, приостановленная концептуализация» в отличие от «быстрой концептуализации», характерной для повседневного общения. И эта «отложенная объективизация» необязательно ведет к активизации четко очерченных концептуальных метафор, оставляя место для неопределенности, неоднозначности художественных (поэтических) эффектов [Воробьева 2002: 381].

Особый аспект учитывает специфическую двухмерность поэтической речи, о которой писали Б.В. Томашевский, Б.Я. Бухштаб, Р.О. Jakobson и другие исследователи. Актуализация языковых и художественных средств (среди которых можно назвать все уровни стиховой организации), используемых для обозначения идеи произведения, является именно той формой авторской стратегии, которая в конечном итоге формирует персональный поэтический дискурс [Ковалев 2010: 15].

В художественном произведении любого порядка концептуальное наполнение содержания зависит от «авторского слова», которое репрезентирует те мыслительные модели, которые сложились либо усвоились автором в процессе своей жизнедеятельности. Для

художественного дискурса особую важность представляет образность, то есть «ассоциативно-творческое переосмысление предметных значений в художественном дискурсе» [Тикунова 2005: 66], которая является одним из инструментов репрезентации концептуальной картины мира.

В.Я. Задорнова также отмечает, что «образы не создаются каждый раз заново, а представляют какую-то абстрактную модель или аналогию, но в индивидуальном авторском воплощении. Поэты и авторы используют уже существующие модели, приспособливая их к своим художественным целям. Инвариант образа существует, если можно так выразиться, в понятийной поэтической картине мира» [Задорнова 2006: 164].

В поэтическом тексте образ базируется на слове, так как «только слово может выступать как единица и звуковой, и ритмической, и семантической организации стиха». Согласно С.С. Шахбазу «поэт организует не звуки, а именно слова, содержащие те или иные звуки, и главная смысловая нагрузка лежит на значениях слов, а звуки выступают в качестве элементов, усиливающих или выделяющих эти значения» [Шахбаз 2010: 9]

Словесный поэтический образ, с точки зрения лингвопоэтики (отдельного направления в лингвистике), это установление в тексте поэтического произведения ассоциативной связи между несходными предметами, явлениями или ситуациями с целью обеспечения эстетического эффекта, необходимого для выражения некоего художественного содержания». При этом, образ и троп нельзя отождествлять, так как «троп употребляется в переносном смысле, образ – это не прямое, ассоциативное выражение некоего художественного содержания» [Шахбаз 2010: 9].

Образ создается штрихами – деталями, символами – «актуализаторами коммуникативно-творческой стратегии автора» [Кузнецова 2000: 67]. Для того, чтобы эти символы были адекватно восприняты, они должны быть узнаваемы и понятны реципиентам произведения, поэтому они должны соотноситься с системой традиционных образов – символов данной

культуры, в основе которых лежат «концептуальные метафоры». Метафоры, существуя в повседневном языке, являются выражением понятий, существующих в сознании носителей языка [Lakoff, Johnson 1980].

Образ также влияет и на структурную организацию всего произведения. Согласно выведенным С.С. Шахбазом способам построения текста, «поэтический образ как бы обрамляет все повествование», благодаря своей кольцевой композиции [Шахбаз 2010: 9].

Между концептами и образами устанавливается двусторонняя связь. С одной стороны, система концептов, составляющая мировоззрение автора и получившая свое выражение в художественном произведении, обуславливает структуру произведения и выбор тех конкретных объектов, действий и положений, которые способны составить основу художественных образов. С другой стороны, в общественном сознании закреплено некоторое обобщенное представление об этих объектах, действиях и состояниях, то есть существуют их общекультурные концепты, включающие в себя и иные характеристики избранных [Кольцова 2001: 39].

Специфика поэтического дискурса и поэтического языка указывают на то, что в поэтическом тексте формируется особый вид знания, в нем важна не столько фактологическая информация, сколько субъективное (авторское) видение события, которое, тем не менее, переживается как реальное. Данный вид дискурса способствует также формированию и трансляции художественных канонов [Маслова 2010: 63]. Автор (собираатель, создатель) фольклорных произведений не столько служит создателем новых образов и представлений, сколько транслятором их в массы.

О.П. Воробьева считает, что на современном этапе художественным, и в частности, поэтическим дискурсом, должна заниматься «когнитивная поэтика или когнитивная теория изучения литературы» (a cognitive theory of literature). Она «служит мощным инструментом раскрытия и объяснения когнитивных процессов и стратегий, лежащих в основе формирования и

интерпретации художественного текста как продукта познающего разума в контексте физического и социокультурного миров его, текста, создания и восприятия» [Воробьева 2002: 379].

Далее мы рассмотрим происхождение балладного текста и существующие подходы в его изучении, с тем, чтобы понять, как целостный художественный поэтический текст способен воплотить в языковой форме человеческие представления конкретной эпохи и социума.

1.6.1 Особенности баллады как фольклорного жанра

Обратимся к описанию баллады как жанра устного народного творчества. Баллада (от латинского *ballare* «плясать») – общее обозначение нескольких различных по существу жанров лирической поэзии, лишь до известной степени представляющих определенные стадии исторического развития одной и той же художественной формы.

Термин «баллада» имеет четко прослеживающиеся романские корни, что указывает на родство данного вида фольклорного произведения с плясовыми европейскими песнями. В эпоху расцвета феодальной культуры провансальское *balada*, северно-французское *balete*, итальянское *balata* (XIII в.) обозначают известную форму плясовой песни с определенной тематикой (восхваление весенней поры и любви, осмеяние «ревнивцев» мужей и т. п.). Вследствие этого, в более ранние времена в Европе они именовались песнями: *songs (rhymes)* – в Англии, *viser* – в Дании, *Lieder* – в Германии. Они также имеют свои формальные особенности, отличающие их от других видов лиро-эпических произведений [Елина 1973: 104].

С течением времени термин *ballad* меняет свое значение: в XIV в. французская *ballade* являлась жанром придворной поэзии, требовавшей от автора изощренного мастерства. Это был жанр романтической баллады, которая представляла собой «лироэпическое или эпико-драматическое произведение в стихах, чаще всего строфически разбитых, включающих

рефрен. Этот жанр характеризуется преобладающей системой динамических повествовательных мотивов, комплексом определенных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей. Образы романтической баллады имеют тенденцию перерастать в символы» [Шевергина 2006: 161]. Подобная разновидность баллады представляла собой стихотворение из трех строф на три сквозные рифмы (обычно по схеме ab ab bc bc) с обязательным рефреном и с последующей более короткой «посылкой» (*envoi*), повторяющей рифмы второй половины каждой строфы. Число стихов в строфе должно было совпадать с числом слогов в строке (8, 10 или 12). Мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, но «соблюсти все эти правила было очень трудно» [Head, Ousby 2006: 66].

Считается, что баллада родилась как лирическая хоровая песня у народов кельто-германского происхождения, в среде относительно свободного крестьянства, сохраняющего, несмотря на христианство, языческие верования и вместе с тем обладающего некоторыми основными чертами мышления, свойственными средневековому мышлению Запада [Елина 1973: 125]. «Однако на протяжении многовековой истории этот жанр претерпевал тематические и структурные изменения» [Воронцова 2003: 56].

В XIX веке находили основания предполагать, что баллада принесена норманнскими завоевателями, и на территории Англии она получила только колорит мрачной таинственности. «В Англии баллада возникла на рубеже XIV–XV веков» [Воронцова 2003: 56]. Но английская баллада отличается от баллад романского происхождения, так как это «сюжетная лиро-эпическая поэма строго строфической формы (обычно четверостишия) с ярко выраженными драматическими элементами; строится на фантастическом, легендарно-историческом или бытовом материале [Воронцова 2003: 56–57].

Термин «ballad» в английском языке получил широкое распространение, обозначая форму английской и шотландской народной поэзии – лирико-

эпическую песню с хоровым рефреном. Формальными признаками баллады являлось «наличие (не обязательное) припева, тематически не связанного со строфой и часто совершенно бессмысленного» [ЛЭС 1987: 45–46]. Отечественный литературовед М.П. Алексеев под английской и шотландской балладой понимает лирико-эпический или лирико-драматический рассказ, имеющий строфическую форму, предназначенный для пения, нередко сопровождавшийся игрой на музыкальных инструментах. Отличительной чертой произведений устной народной поэзии, согласно ученому, является «отсутствие в ней каких-либо существенных признаков индивидуального авторства: баллады передавались в широкой народной массе устным путем из поколения в поколение, где они подвергались творческой переработке и обрастали вариантами» [Алексеев 1943: 219].

Сама природа Англии и в особенности Шотландии, внушала бардам настроение, сказывавшееся в изображении кровавых битв и ужасных бурь. Певцы в своих балладах пели о битвах и пирах Одина и его товарищей; позднее поэты воспевали подвиги Дугласа, Перси и других героев Шотландии. Тогда стали известны баллады о Робине Гуде, о прекрасной Розамунде, баллады о короле Эдуарде IV.

Отечественные ученые-литературоведы А.Н. Веселовский, Н.Г. Елина, В.М. Жирмунский, Н.И. Кравцов, В.Я. Пропп, Б.Н. Путилов, а также английские и американские ученые Ф.Б. Гаммер, Дж.Н. Грейвс, Г.Х. Джерулд, Е.К. Чейберс, В.М. Харт занимались изучением балладного жанра и вопросами соотношения баллады и эпоса. Как показывает анализ развития значений данного термина, представленный на основе различных словарных источников и работ литературоведов, в англо-шотландской балладе, в первую очередь, выделяется повествовательный аспект, что роднит её с эпическим жанром, нежели с плясовым [Friedman 1967; Мошанская 1986]. Особенностью баллад, как и любого фольклорного жанра, является внимание к прошлому. Нет вчера и нет сегодня, и связи между ними тоже нет. Здесь

вступает закон «эпического прошлого» [Сергеева 2008: 35]. Данный закон связывает балладу и эпос с архаическим (мифологическим) сознанием, основой которого было понимание цикличности времени.

Характерной чертой ранних баллад является сосредоточенность на определенном событии, на переломном моменте в судьбах страны и отдельных героев, сочетаясь с фрагментарностью повествования. Авторы (сказители) часто рассказывали о совсем недавнем событии, может быть как его участники, поэтому они опускали то, что все знали, и останавливались на эпизодах, особенно поразивших их или неизвестных большинству. Таким образом, первые слушатели баллады не замечали в ней никаких пробелов; они обнаруживались только тогда, когда событие начинало забываться. Баллада, указывает В.М. Жирмунский, любит постоянные эпитеты, пользуется приемом эпических повторений (например, посол повторяет слова госпожи). «Но есть в балладе повторения и другого рода: сопровождаемые каждый раз соответствующей вариацией, они передвигают повествование со ступени на ступень» [Жирмунский 1973: 97-98].

Ф. Гаммер также утверждает, что «баллада обращается к нам не языком традиции, но *языком большинства*, ничто в ней не скрыто и все описано в ней таким, как оно есть». При этом ученый отмечает эпический и музыкальный характер повествования, а также указывает на факт передачи баллад из поколения в поколение [Gummere 1956: 15]. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как в эпосе, рассказ ведется «от автора» в форме объективного, последовательного повествования о событиях, отсутствуют лирические отступления, эмоциональные пояснения, авторское вмешательство в сюжет [Воронцова 2003: 57].

В.Я. Пропп отмечал, что «баллада, несомненно, более поздний жанр, чем эпос, и по своим сюжетам она более близка к действительности» [Пропп 1998: 86]. Эпос и баллады имеют одно свойство, объединяющее эти два жанра, а именно, сильное героическое начало. Их роднит историческая

основа, драматизм, развитый сюжет и способы построения текста (повторения, диалог, повторяющиеся формулы). Герой в эпосе – это идеальный «рыцарь без страха и упрека», воплощающий лучшие черты национального характера, то есть некий архетип «героя», собирательный образ. В то время как балладе свойственно изображать исторических лиц, хотя это не означает, что такая баллада будет документальна. Герои в таких балладах показаны с другой стороны, нежели в эпосе: они не только совершают какие-то поступки, но проявляют свои эмоции и чувства. В любовных (фантастических) балладах главным является не сила характера главного героя, а сила его чувств и накал страстей, которые должны вызывать сопереживания и отклик в душах слушателей.

Многие ученые-фольклористы замечают, «англо-шотландская баллада отражает определенный момент народного сознания, когда эпическая песня в классическом виде не могла уже возникнуть, так как в недрах общинного уклада развивалось личное, индивидуальное начало, которое, однако, не было еще таким сильным, чтобы порвать с традицией» [Елина 1973:124].

Баллада является специфической жанровой формой, переходом от эпического рода к лирическому. Многие ученые-литературоведы выделяют любовные (лирические) баллады в отдельную группу, указывая на то, что им присущи черты лирических произведений. Лирическая песня приносит с собою эмоциональный характер изображения действительности, авторское переживание, оценку события. В песне соответственно меняется композиция, описание начинает преобладать над действием. Сюжет заменяется картиной. В балладе этого нет. Это позволяет сравнительно легко отличить лирическую песню от баллады. В.С. Сергеева выделяет следующие черты лирической баллады: «изображение (пусть даже в примитивной, формульной форме) чувств и переживаний героя, склонность к индивидуализации отдельных образов, выделению определенных черт героя, экспрессивность некоторых синтаксических конструкций и лексем, как бы «преодолевающая» общую

эпическую бесстрастность повествования (инверсия, поэтизмы, архаизмы и т.д.) [Сергеева 2008: 35].

Вместе с тем, художественная специфика баллады определяется её драматизмом, и это свойство лежит в основе способа типизации жизненных явлений. Баллады охватывают широкий круг сюжетов и дают панорамное представление о жизни той эпохи, когда были созданы. Им свойственна динамичность повествования, одноконфликтность, различного рода повторения, употребление точных, конкретных слов. Для баллад характерны «традиционные образы и положения, которые представлены во всех текстах этого жанра независимо от сюжета». Всё это и создаёт «особый поэтический стиль баллады» [Жирмунский 1973: 87; 103]. В каждой балладе описывается конкретное событие в рамках более сложных ситуаций и социальных контекстов, при этом человек использует или конструирует информацию о взаимосвязях между событиями и ситуациями [Дейк ван, Кинч 1988: 158].

Н.И. Кравцов, исследовавший генезис и особенности народной баллады, подчеркнул важность исторического принципа в подходе к жанру: «Суть дела состоит в том, что многообразие сюжетов: форм и типов (разновидностей) баллад – сложилось не сразу, а является результатом длительного развития жанра, которое состояло в обогащении его в связи с ходом жизни народа. Баллада существовала не изолированно от других жанров, а в непрестанном взаимодействии с ними, что также служило основой возникновения ее разновидностей» [Кравцов 1972: 197].

«Происхождение сюжетов баллад очень различно: иные имеют своими источниками книжное предание, христианские легенды, произведения средневековой письменности, рыцарские романы, даже в отдельных и редких случаях произведения античных авторов, усвоенные через посредство каких-либо средневековых обработок и пересказов; другие восходят к устному преданию, представляют собой вариации «бродячих сюжетов», пользовавшихся международным распространением. Третьи воспроизводят

какое-либо историческое событие, видоизменяя, стилизуя его соответственно общим условиям песенной традиции. Многочисленные случаи, когда «исторические» в своей основе баллады не воспринимаются нами как таковые и по нашему незнанию событий, которые они описывают, и по присущим им особенностям освещения этих событий» [Алексеев 1943: 221].

Но самый характер баллад таков, что все в них происходящее потенциально возможно. В них «нет чудес как основы повествования. Они изредка вкраплены в повествование, но не нарушают общего реалистически окрашенного повествования» [Пропп 1998: 85].

В балладах, пишет В. М. Жирмунский, «передаются не рассуждения по поводу событий, а самые события и страсти, в непосредственной красочной и художественной форме. В событиях проявляется индивидуальность действующих лиц, первобытная, несдержанная в любви и в ненависти, творчески импульсивная и непосредственная» [Жирмунский 1973: 91]. Он делит английские баллады на три группы: баллады о пограничных англо-шотландских войнах, бранных подвигах, убийствах, проявлениях личной доблести. Это баллады, в основном, эпического характера. Цикл баллад о Робин-Гуде представляют вторую группу баллад – разбойничьи баллады. Они относятся больше к эпическим балладам и представляют собой особую гордость и достояние английской литературы. Они пользовались большой популярностью, так как отражали симпатии народа и были пронизаны духом свободы, справедливости и мужественности.

Третью группу баллад представляют баллады романтические, во многих из которых содержатся элементы чудесного и сказочного: эльфы, королева эльфов, оживающие мертвецы и проч. Главным объектом повествования в таких балладах являются сильные чувства, ненависть и любовь, которая зачастую является несчастной, трагической и с драматическим концом. Сюжеты английских баллад весьма разнообразны по происхождению: есть бродячие сюжеты, сюжеты из классических авторов, средневековых поэм,

христианских легенд. «Но не сюжеты, – продолжает В. М. Жирмунский, – представляют характерное отличие баллады как поэтического рода, а своеобразная художественная форма». Баллада – «произведение эпическое с сильной лирической и драматической окраской». Повествование «развертывается в каждый отдельный момент времени как лирическое настроение, как драматический диалог» [Жирмунский 1973: 96].

В.М. Жирмунский и Н.Г. Елина выделяют из любовных баллад группу баллад, в которых силен фантастический элемент, который иногда становится главенствующим («Томас Рифмоплет», «Баллада о двух сестрах») и любовная коллизия баллады уходит на второй план. «По своему содержанию, проникнутому мотивами, уходящими в глубокую старину, фантастические баллады являются наиболее древним пластом балладного жанра, хотя большинство дошедших до нас текстов относятся к эпохе более поздней, чем тексты многих исторических баллад» [Елина 1973: 111].

Наличие фантастической составляющей в повествовании роднит жанр баллады со сказками. «В балладах не бывает тех осложнений, которые наблюдаются в сказках. Драматический конфликт в балладах развивается быстро и стремительно. Страстно интересуясь действием, рассказчик ничем другим, кроме этого действия, уже не интересуется. У него нет никакого интереса к обстановке действия как таковой» [Пропп 1998: 91].

Традиционно фантастические любовные фольклорные баллады начинают свое повествование со встречи человека с мифическим героем (персонажами иного мира: эльфами, феями, и ведьмами). Для такого рода баллад характерно вступление в интимные отношения, к которым, традиционно, мифический персонаж склоняет человека – жертву. Также большая часть англо-шотландских баллад заканчивается смертью главного героя. В большинстве «волшебных» баллад фантастические мотивы носят не мировоззренческий, а игровой характер, то есть используются как поэтический или аллегорический прием. «Христианизированное язычество с его верой в эльфов и фей,

восходящей к древнегерманской и кельтской мифологии, верой в оживающих мертвецов, волшебство и метаморфозу, уже само по себе свидетельствует о средневековом укладе, породившем баллады, так как именно средневековые характеризуется таким смешением языческих и христианских представлений» [Елина 1973: 109].

Фантастический элемент присутствует и в эпосе и рыцарском романе. В эпосе он используется для усиления идеализации героя и большей масштабности происходящего. Для рыцарского романа фантастика служит лирическим отступлением и развлечением. В балладах же этот элемент никак не влияет на изображение героя, он лишь подчеркивает чувства героя и служит канвой для повествования. В балладах герой становится обычным человеком, «чьи чувства становятся предметом поэзии» [Елина 1973: 110].

К.Ю. Бадьина, сравнив любовные баллады в русской и англо-шотландской народных традициях, приходит к выводу о том, что «круг мифических персонажей англо-шотландских произведений значительно шире. Баллада выделяет их на фоне реальных героев через описание их внешности, манеры поведения. Также символ, занимающий центральное место в рассматриваемой группе баллад, сопряжен с антисипацией любовной интриги» [Бадьина 2012: 18].

Фантастические баллады пользовались большей популярностью и сохранились лучше, чем многие исторические баллады, так как они привлекали к себе внимание европейских и английских романтиков. Однако в пору расцвета балладного творчества фантастические баллады не занимают столь исключительного места.

1.6.2 Основные направления исследования англо-шотландской баллады в лингвистике

Современное изучение балладного жанра идет по нескольким направлениям. С одной стороны, баллада рассматривается как явление лингвостилистики, в котором, как и в любом поэтическом произведении,

последовательность звукового ряда гласных рождает тонкую, улавливаемую лишь чутьем поэта симметрию или асимметрию на фоне размера и интонации. Художественно-выразительные средства весьма древнего происхождения зачастую несут в себе не столько эстетическую ценность, сколько выполняют функцию организации текста (повторы, аллитерация и т.п.). С позиции лингвопоэтического анализа текста особое внимание уделяется историко-филологическому исследованию исторических реалий, аллюзий, идиоматики и цитат в текстах произведений. «Многие слова языка баллады живут двойной жизнью: как обозначения элементов вещного мира и как знаки традиционных смыслов — слов, актуализирующие часть неосознанных архетипических представлений» [Филиппова 2005: 8]. Именно подобное описание баллады предусматривает ее рассмотрение через призму исторического развития жанра, особого стиля и специфического языка.

С другой стороны, поэтический образ в балладе не только результат яркого зрительного впечатления, как важнейшего свойства поэтической материи. Суть явления заключается «в смене, подчиненной более глубоким семантическим закономерностям, когда новый образ рождается внутри старого, получая свое функциональное пространство, «перекрещенное» другими образами» [Мандельштам 1994: Т. 3: 245].

Баллада является «завершенным в смысловом и структурном отношении произведением — единством формы и содержания» [Манерко, Ковалева 2006: 179]. Она не только влияет на читателя (слушателя), но выступает источником знания, образцов отношений и схем восприятия тех или иных исторических событий и явлений для подрастающего поколения.

Текст баллады, как и любого произведения — это мир знаний и раздумий, мнений и страстей, восприятия и истолкования действительности — «той экспликации социолингвистических и индивидуально-лингвистических языковых средств, которые отработаны культурной традицией нации». Язык существует в тексте как «некотором культурно-

филологическом феномене, где формируются и воплощаются духовные потенции» человека [Диброва 1999: 92], представителя определенного лингвокультурного сообщества.

Понимание баллады как сгустка национального образа мира, когда «структура картины мира народной баллады соотносится как с общефольклорной моделью, так и с общезыковой картиной мира» [Филиппова 2005: 8] помогает осознать ее мотивы. Каждый текст такого произведения несет в себе высокую степень «интертекстуальности» баллад, источниками которой выступают «архаические мифы, ритуальные песни и библейские тексты» [Шиятая 2005: 7]. Л.И. Шиятая в своем исследовании средневековой русской и англо-шотландской народной баллады прибегает к семиолингвистическому анализу, который базируется на теории о знаковой природе текста Р.О. Якобсона и с помощью которого «рассматриваются способы передачи знаковых характеристик баллад» [Шиятая 2005: 8].

Балладный текст, как и любой другой текст, с позиций когнитивной науки, это единица более высокого порядка, которая может быть рассмотрена как многофункциональный и многоуровневый лингвистический знак. По мнению О.М. Семеновой, «пространственные и временные характеристики поэтического текста произведения находятся в прямой зависимости от его композиции и жанра. Универсальный характер временных форм в поэтических художественных текстах дает возможность формирования двух планов – авторского и коммуникативного» [Семенова 2003: 6-7].

Баллада имеет два уровня репрезентации: языковой – это лексико-семантический уровень, который реализует содержательную сторону, вместе с тем, ее текст несет в себе концептуальную информацию и, по мнению Е.В. Филипповой, логико-понятийную организацию текста [Филиппова 2005: 8]. Концептуальная информация воспринимается носителем языка и формирует его концептуальную картину мира. Основные структуры знания, связанные с человеческой деятельностью, реализуются с помощью организующих их

моделей, и таким образом устанавливается «связь между когнитивными и языковыми структурами знаний» [Позднякова 2001; Залевская 2001]. Понять смысл события – значит восстановить его реальные и потенциальные связи в релевантном для него контексте жизни, обладать более общими знаниями о таких событиях и, в конечном счёте, превратить его в некоторое множество фактов. Для этого необходимо освоение объективной реальности, выражение творческой позиции автора, избираемой для наблюдения за реальными событиями и их преобразованием [Колшанский 1984: 125].

Т.И. Воронцова занималась описанием роли автора в построении композиционно-сюжетной структуры текста. «Композиционно-сюжетная организация балладного дискурса есть репрезентация когнитивной модели, являющейся символическим, абстрактным отражением ситуаций, характерных для данного жанра» [Воронцова 2003: 6]. Автор наглядно показала, что текстовые категории баллад обладают полистатусностью, то есть способны функционировать на всех уровнях текстовой структуры с помощью средств выражения – жанровых доминант баллады. Анализ значительного количества балладных текстов позволил Т.И. Воронцовой установить, что когнитивная модель баллад героического характера представлена в виде гиперфрейма «героическая личность и её деяния», эпического характера – «героическая личность и её страдания» [Воронцова 2003; Филиппова 2005: 8]. Концепты, являющиеся элементами базовых национальных представлений, способствуют организации картины мира данного народа.

Г.И. Проконичев считает, что на историческое развитие и содержание, а также способы фиксации знания баллад влияет как коллективное авторство, его анонимность, вариативность элементов, образ народа и общественно-культурная среда эпохи [Проконичев 2011: 18]. Категории пространства и времени являются базовыми категориями бытия и познания мира, формируют структуру картины мира и социально-культурного опыта

людей. Категория пространства определяется наземным, водным и рукотворным пространствами. Распространенной моделью построения балладного сюжета является модель двойного перемещения: выход на периферию пространства, кульминация событий, возврат в «свое пространство» [Проконицев 2011: 135-138]. О.М. Семенова замечает, что «пространственные характеристики поэтических текстов более точны, чем временные и тяготеют к конкретным, эксплицитным формам выражения. Для баллад типична автосемантическая локальная детерминация описываемых событий» [Семенова 2003: 16].

Категория времени является базовой категорией человеческого бытия и познания. «Временная модель баллады демонстрирует переход от циклических представлений эпохи эпоса к линейной, спиральная модели времени, которая предполагает повтор события или дублирование действия одного персонажа другим с незначительными изменениями» [Проконицев 2010: 165-175]. Категории времени балладных текстов, «включает в себя две временные подсистемы: временную подсистему речи автора и временную подсистему речи персонажей. Речь автора баллады передаётся в форме монолога, речь персонажей может быть представлена как в форме монолога, так и в форме диалога» [Семенова 2003: 13]. Она имеет «темпоральную локализацию повествования, выраженного описанием конкретного эпизода прошлого» [Филимонова 2012: 7]. На взаимосвязь категории времени и пространства также указывает Т.И. Воронцова, замечая, что «хронотоп фольклорной лирической баллады отражает поступательное развитие сюжета, так как события последовательно идут друг за другом. События локализируются во времени относительно друг друга» [Воронцова 2003: 186].

Фрагментарность повествования ученые объясняют «временной дискретностью, сосредоточенностью на одном событии» [Филимонова 2012: 7], указывая, что они представляют «рассказы-миниатюры, выдержанные в одном временном плане» [Семенова 2003: 13]. Такие

характерные черты позволяет обратить внимание на языковые особенности балладного текста, помогают выявить концептуальные модели пространства и времени в рамках всего повествования.

Выводы по первой главе

Проблема антропоцентричности языка дала толчок для разработки концепции В. фон Гумбольдта о сопряженности человеческих идей и «роли человеческого фактора в языке». «Языковая личность» не просто познает и «отражает» мир вокруг себя, а «осмысляет» его, что воплощается в создаваемых им произведениях и формирующейся картине мира. Языковая картина мира представляет собой глобальный языковой конструкт мира, возникающий у людей в результате взаимодействия с ним на основе наивной (обыденной), мифологической, религиозной и научной разновидностей. Любое изменение в отдельно взятом когнитивном пространстве ведет к изменению в общей концептуальной картине мира.

Мифологическое освоение мира является самым ранним и важным, так как закладывало основные принципы развития и освоения мира человечеством, соединяя воедино реальное и нереальное с помощью чувственно-наглядных образов. Она послужила основанием для религиозной картины мира, которая появилась с рождением теологических систем христианства, иудаизма и ислама, и остается привязанной к ним на основе божественной предопределенности сотворенного бытия. Научное мышление как инструмент изучения сущности материального мира не является основным и единственным в сознании индивида, а выступает в качестве «надстройки над обыденным» сознанием, обеспечивая структурированность научного знания на основе фундаментальных понятий и научных методов.

Концептуальная картина мира, понимаемая как знания и представления о действительности, получаемые в результате взаимодействия человека с окружающим миром, и зафиксированные с помощью языковых единиц, является намного содержательнее языковой картины мира. Она отличается

своей чуткостью к изменениям в укладе и социально-информационной жизни народа и включает структуры знаний, которые воплощают индивидуально-авторское видение мира реалий определенной исторической эпохи и замысел, реализующийся в конкретных текстах при взаимодействии речемыслительной деятельности читателя.

Для фольклорных поэтических текстов характерно реальное речепорождение и когнитивный процесс как динамическое явление. Баллада, появившаяся в феодальном обществе как песня, отразила типичные представления «большинства». Она отличается канонизированной структурой сюжета, строфической поэтической формой и лирико-эпическим характером повествования, в котором фиксируется определенный набор персонажей, пространственно-временные ориентиры и коллизии, творчески переосмысленные реалии окружающего мира. Источниками сюжетов бытовой, лирической и фантастической разновидностей англо-шотландской баллады послужили кельтские и ранне-христианские легенды, а также конкретные исторические события.

Фантастическая баллада, являясь произведением эпического характера с сильной лирической и драматической окраской, обусловлена сильной волшебной составляющей, которая выражается в самом сюжете. Фокус ее повествования направлен на отображение чувств героев и события. Относительная близость к «народу», выражающаяся в участии индивидуальной или коллективной личности в повествовании, мистический сюжет с любовной интригой обеспечили волшебным любовным балладам популярность и относительно хорошую сохранность их текстов, существовавших в письменном и устном вариантах. Такие тексты помогают понять как формируется особый вид знания, нашедший отражение в языковой и концептуальной картинах мира.

Глава 2. Текст английской баллады “Thomas of Erceldoune”:

лингвистический и когнитивный анализ

Фольклорные тесты представляют интерес для разных наук: истории, этнографии, литературоведения, поэтики, сравнительного языкознания, но оказывается, что такие тексты могут быть полезны для комплексного изучения с точки зрения лингвокогнитивного, концептуального и дискурсивного анализов. В качестве материала в данной главе будут рассмотрены тексты оригинала баллады “*Thomas of Erceldoune*” и ее вариантов, так как волшебные баллады лучше сохранили колорит и специфику мировоззрения человека конкретной эпохи с его историко-культурным окружением. Мы полагаем, что изучение текста баллады позволит пролить свет на представления мира средневековым жителем Британских островов и понять, каким образом в тексте баллады находят отражение как личностные, так и пространственно-временные, эмоциональные и социокультурные впечатления конкретного народа.

2.1 Личность Томаса Лермонта и его литературное творчество

Томас Лермонт (Thomas Lermont) или Томас из Эрселдуна (Thomas de Erceldoune, Thomas Rymour de Erceldoune or Thomas of Erceldoune), живший во времена правления Александра III (1241–1286)² во второй половине XIII века, был поэтом-прорицателем. Он был родом из Эрсилдуна, который в настоящее время является Эрлстоуном (*Earlston*) – города в графстве Бервикшир, на юго-востоке Шотландии. Дж. Робертсон в своей книге «Жизнь выдающихся Шотландцев» (“*Life of Eminent Scotsmen*”) замечает,

² Александр III (англ. *Alexander III*; ст. гэл. *Alaxandair mac Alaxandair*; совр. гэл. *Alasdair mac Alasdair*, 1249- 1286) был последним королем Шотландии из династии, основанной Малколмом III Канмором. Александр оставил свое королевство независимым, объединенным и процветающим: его правление считалось «золотым веком» шотландцами, втянутыми в долгую и кровавую борьбу с Англией после его смерти. Поскольку все его дети умерли, ему наследовала его маленькая внучка Маргарет [The Wordsworth d-ry 1996: 97]. Норвежская Дева (англ. *Margaret, Maid of Norway*, 1283-1290) была королевой Шотландии с 1286 по 1290 г. Она была дочерью Эрика II, короля Норвегии и Маргарет, дочери Александра III, которая умерла при родах. В возрасте семи лет Маргарет заболела и умерла [Manerko 1998: 220].

«что во всех биографических записях Томас записан как Лермонт» [Robertson 1821: 28]. Помимо этого имени его называют Томас Стихотворец (*Thomas Rhymer (Rymour, Rymer)*). Проследив этимологию не только имени главного героя, но и топонимов, связанных с ним и его родом, мы пришли к выводу, что Томас из Эрсилдуна мог иметь фамилию Раймер и унаследовать фамилию Лермонт. Более подробно об историко-этимологическом анализе его имени (см. приложение 2).

По одной версии, Томас Лермонт принадлежал к существующему поныне шотландскому роду Лермонтов, родоначальник которого упоминается в 1057 году. Он был награжден королем Малькольмом III (1058–1093)³ за участие в разгроме Макбета⁴ и по королевскому указу получил фамилию Лермонт (от местности, что считалось почетным) [Молчанова 2008: 9]. Первые упоминания о Лермонтах относятся к XII веку. Согласно юридическим документам XIII века Томас Лермонт выступал в качестве свидетеля сделки Питера дэ Хага из Бемерсайда (*Peter de Haga de Bemersyde*) в реестре аббатства Мэлроуз (*Melrose*) [Eyer-Todd 1891: 12].

По другой версии, Гектор Боеций (*Hector Boece*), шотландский философ и летописец (1465–1536) был первым, кто назвал Томаса по

³ Малькольм III (Malcolm III Canmore 1031-1093) – Король Шотландии (1053-1093) вторгся в Англию, когда Макбет вззошел на престол. С помощью англичан Малькольм III одержал победу над войском Макбета в 1054 году в битве при Лумфанане в Абердине и убил его три года спустя. Малькольм III предпринял пять завоевательных походов на Англию, в последнем из которых был убит. Его первая жена была дочкой графа Оркни (Earl of Orkney) Ингибьорг (Ingibjorg), а его второй женой была Маргарет (St. Margaret). Дональд III (Donald III) – брат Малькольма III, занял престол после его смерти в 1093 году [The Wordsworth d-ry 1996: 228].

⁴ Макбет (1005-1057) был королем Шотландии с 1040 по 1057. Будучи сыном Финдлеха мак Руэдли, мормэра (графа) Мореея и возможно внуком Малькольма I, Макбет занял трон Дункана I, которого он убил при Элгине. В 1045 году против Макбета восстал аббат Кринан (отец Дункана), бывший мормэра Атоллы, и был убит. После этой победы власть Макбета стала бесспорной, в то время как наследники Дункана где-то скитались и в 1050 году, будучи уверенным в своей безопасности, он совершил паломничество в Рим, где прославился щедрыми пожертвованиями [The Wordsworth d-ry 1996: 225].

фамилии Лермонт (1527). Низбет (*Nisbet*), чиновник геральдической палаты, в своей работе, написанной в 1702 году, упоминает Томаса как Томаса Лермонта из Эрсилдуна, при этом он заявляет, что сам Томас или его предшественник женился и тем самым унаследовал фамилию Лермонт [Murray 1875: 13]. Уже затем, все исследователи личности и творчества Томаса начали называть его также в своих произведениях. Этой же версии придерживается В. Скотт, предполагая, что фамилию Лермонт Томас получил по женской линии [Scott 1802: 105].

Дж. Робертсон также указывает, что полное имя Томаса было *Thomas Rymour de Ercildon* (Томас Раймер из Эрсилдуна), где последнее указывало на обширные земельные владения. Ранние источники (“The Foundation Charter of Melrose Abbey”, June 1136) упоминают семью с фамилией *de Erceldoune*, которая имеет отношение к местности. Современники Томаса, такие как Роберт де Брюнн (Robert de Brunne), Иоанн Фордунский (John of Fordun), Барбор (Barbour) называют его Томас из Эрсилдуна (Thomas of Ercildoune). Имя Томаса из Эрсилдуна фигурирует в документах адвокатской библиотеки в Эдинбурге, согласно которым он является сыном и наследником Томаса Раймера из Эрсилдуна. По этим документам Томас передает свои фамильные земли Церкви Святой Троицы из Солтры (Church of the Holy Trinity of Soltra) и называет себя “*Filius et hæres Thomæ Rymour de Ercildon*” (с лат.), то есть сын и наследник Томаса Раймера из Эрсильдуна. По данным документам, а также упоминаниям Генри Менестреля (*Henry the Minstrel*) даты жизни Томаса Лермонта могут быть определены в рамках 1220 по 1298 [Eyer-Todd 1891: 12]. Но владения семьи носят название *Rhymer’s lands* (*Rhymer’s Mill* и *Rhymer’s Tower*) и надпись на фамильном склепе гласит: “*Auld Rymer’s race lies in this place*” («Здесь покоится род старого Раймера») [Robertson 1821: 28].

Роберт де Брюн и его современники, называли пророка Томас из Эрсилдуна (*Thomas of Ercildoune*), опуская фамилию Раймер, что было

характерно для периода раннего феодализма. Объяснение появлению нового обращения к поэту может говорить об утрате земельных владений. Позднее, такие поэты и летописцы, как Гарри Слепой (Blind Henry the Minstrel), Боэций (Hector Boece) обращаются к нему как к Томасу Раймеру (*Thomas Rymour*). Также в документах Регистрационного офиса Эдинбурга, который когда-то принадлежал Лермонтам из Бэлкоми (*Learmonths of Balcomie*), теперь уже не существующему клану (существует только Лермонт), есть запись о том, что основателем фамилии был Лаирд Эрсилмонт (*Laird of Ersilmont*), чьим предком являлся Томас Лермонт (*Thomas Learmonth*).

Т. Молчанова в книге «Лермонты – Лермонтовы» отмечает, что Томас владел землями в Эрсилдуне (Эрлстоуне), который находится в нескольких милях на северо-запад от поселения Лермонт, в приграничных землях Шотландии. На кладбище сохранились могилы шестнадцати Лермонтов [Молчанова 2008: 13].

Томас Раймер (Рифмоплет) известен благодаря целому ряду стихотворных произведений. Его перу принадлежат такие поэмы, как “Gawen and Goloras” и “Galoran of Galloway” – произведения, имеющие «Артурианское» происхождение. Они отличаются грубым языком и чрезмерной аллитерацией [Eyre-Todd 1891:15]. Вследствие этого, они вызывают сомнения в его авторстве, хотя относятся к XIII веку. В. Скотт считает Томаса Раймера автором таких произведений как “Hornchild (The Geste of King Horn)”, “The Pystyl of Sweet Susan”, “The Taill of Rauf Coilzear”, которые изложены в стихотворной форме живым красочным языком [Scott 1802: 110; Eyre-Todd 1891: 19].

Томас Раймер (Рифмоплет) известен по легенде “Thomas of Erceldoune” , которая повествует о встрече и взаимной любви Томаса и королевы Эльфов. Баллада была записана в четырех манускриптах, хранящихся в библиотеках в разных частях Великобритании. Манускрипт Торнтона считается самым древним собранием фольклорного наследия Великобритании (1400–1430).

Роберт Торнтон (1418-1456) из Йоркшира принадлежал к классу землевладельцев, занимался переписыванием и составлением манускрипта, который впоследствии стал ценным собранием средневековой литературы Великобритании. The Thornton MS (manuscript) хранится в библиотеке Собора Линкольн (Lincoln Cathedral) в городе Линкольн, на востоке Англии.

Дж. Мюррей не без основания считает, что это самый точный и надежный источник, так как Роберт Торнтон старался не вносить никаких изменений в текст [Murray 1875: 56]. Все остальные манускрипты, такие как манускрипты Коттона (Cotton), Лэнздона (Lansdowne) и Кэмбриджа (Cambridge) лишь дополняют Торнтонский в некоторых местах, так как они целиком не сохранились.

Один из более поздних вариантов баллады “Thomas of Erceldoune”, но более краткий (XV–XVI вв.), был опубликован Вальтером Скоттом в сборнике «Порубежных баллад» (“*Minstrelsy of the Scottish Border*” в 1802 году. По сравнению со сборником «Порубежных баллад» В. Скотта, баллады, изданные Р. Джемиесоном (R. Jamieson) в Эдинбурге под названием “Popular ballads and songs” (1806 года), содержат текстовые исправления. Текст баллады в книге Р. Джемиесона интересен тем, что был записан в 1800 году со слов жительницы города Абердина, находящегося в северо-восточной части Шотландии. Текст баллады включает в себя все пророчества легендарного пророка Томаса Рифмоплета – Томаса Лермонта из Эрсилдуна, относящиеся к истории Шотландии [Jamieson 1806: 6] (см. приложение 3). Данные издания В. Скотта и Р. Джемиесона (R. Jamieson) осуществлялись на основе более ранних манускриптов.

Баллада “Thomas of Erceldoune” была опубликована в монографии по истории шотландской литературы М. Маклареном “The Wisdom of the Scots” и издана М. Джозефом в 1962 году. Примечательно, что этот вариант баллады содержит 66 строф, он длиннее и подробнее других вариантов (см. приложение 7). Баллада “Thomas of Erceldoune” по праву считается

выдающимся произведением Томаса Лермонта (Раймера). Его заслуга состояла в том, что он переложил эту поэму на шотландский диалект (Inglis) английского языка (Lowland Scots) [Смирницкий 2007: 63], который является «смешением англо-саксонского и пиктского диалектов (Anglo-Saxo-Pictish mixture)» [Robertson 1861: 34]. Он сложился на основе северной части нортумбрийского диалекта, распространенного к северу от реки Твид и низменной части Шотландии [Аракин 2003: 112-113].

Баллада содержится в манускрипте Аучинлека (Auchinleck manuscript), написанном в XIV веке и подаренном в 1744 году Адвокатской библиотеке самим Лордом Аучинленком [Robertson 1861: 32]. Дж. Эйр-Тодд считает, что именно эта версия стала популярной по всей Европе [Eyre-Todd 1891:16] (см. приложение 7).

Многие исследователи сходятся в том, что эта легенда является вступлением к еще одному произведению, приписываемому перу Томаса – “*Sir Tristan (Tristrem)*” («Сэр Тристан») [Scott 1810: 12], то есть «Тристан и Изольда» в русской интерпретации. Доподлинно известно, что Томас не может быть автором самой истории, так как она относится еще к временам древнего Валлийского королевства на западе Великобритании [Eyre-Todd 1891: 16]. Поэт и историк Роберт де Брюнн (1288-1338) описал манеру стихотворца следующим образом: «...она (поэма «Тристан и Изольда») написана таким цветистым языком и таким сложным размером, что теряет все свои достоинства в устах обыкновенных менестрелей, которые чуть ли не в каждой строфе что-то пропускают в ущерб и смыслу, и ритму отрывка» [Цит. по Murray 1875: 24]. И вместе с тем, историк Дж. Мюррей в своей книге “English Chronicle” отмечает, что произведения Томаса Раймера, написанные на шотландском диалекте, поэтически совершенны [Murray 1875: 20]. Английский ученый XIX века Р. Белл считает, что «уникальность англо-шотландского балладного жанра не только в структуре и языке, но и в выборе тем и способе их раскрытия в тексте произведения. Своеобразие

и простота, характерная для ранних баллад, создававшихся для пения под музыку или декламации нараспев, также является отличительной чертой более поздних произведений» [Bell 1856: 17-18].

Чтобы понять, какие особенности языка фиксируются в балладе, начнем наше рассмотрение с фонетических и графических характеристик.

2.2 Фонетические и орфографические особенности текста баллады “Thomas of Erceldoune” Т. Лермонта

Баллада “Thomas of Erceldoune” Т. Лермонта из Торнского манускрипта, являющаяся первоисточником для всех других вариантов занимает 9 страниц манускрипта (состоит из 175 строф, 720 строк). Данное произведение претерпело меньше всего изменений, которым подверглись другие манускрипты (Cotton & Cambridge MSS), также содержащие балладу “Thomas of Erceldoune” [Murray 1875: 61-63].

Баллада написана на северном диалекте английского языка ранне-среднеанглийского языка (1250-1300). Этот диалект отличается от других диалектов того же периода [Wright 1928: 16].

Хотя баллада была написана Т. Лермонтом в конце XIII века в фонетике сохраняется древнеанглийский долгий звук [ā] как в слове “stān”. Он мог передаваться отдельной буквой **a** (*makand*, *bankkes*) или буквосочетаниями **ai** и **ay** (*again*, *said* – *sayd*, *daye*). Посмотрим, как звучит строка, в которой несколько раз повторяется долгий звук [ā]: *Scho sayd, Thomas, þou late þame stande* «Она сказала: «Томас, ты около них стой незаметно»», *Als mane for fude þat was nere faynt* «так как человек (мужчина) от голода чуть в обморок не падал», причем для среднеанглийского периода характерно удлинение кратких гласных⁵.

Сразу следует обратить внимание на то, что вне зависимости от морфологической категории на конце слова встречается произносимое

⁵ В то же время в юго-западных и юго-восточных (Midland), а также южных (Southern) диалектах этот звук перешел в [ō]: “stoon”.

окончание *-e*. Ср. у существительных *songe*, *mornynge* – это падежное окончание, которое к середине среднеанглийского периода уже утрачивает свою смысловую значимость, хотя фонетическое различие форм осталось, у прилагательных в ранне-среднеанглийском оно означало согласование в числе и падеже с существительным: *lange daye*, *sylke golde hir*, *Lady bryghte*. У глаголов *-e* также фиксируется в суффиксе прошедшего времени: *herde* (past tense) от *hēren* (OE *heran*), *wente* (от *go* OE *wende*) и у герундия *longynge* от глагола *lōngen* (OE *langian*), *askeryede* от *asken* (OE *ascian*). Окончание *-e* постепенно начинает терять несомую грамматическую нагрузку и, потому в некоторых словах эта буква может пропадать далее по тексту, не меняя смысла слова, что объясняется тем, что это «окончание постепенно уходило из употребления в этот период» [Crystal 2003: 39].

Буква *y*, передававшая краткий звук [i] переходит в северном диалекте в долгую *ī*. В Торнтском манускрипте в сильной (ударной) позиции по-прежнему стоит буква *y*: *fytt*, *whylle*, *sylke*, *rynnys*, тогда как в слабой (безударной) позиции стоит буква *i*: *sythis*, *vndir*.

<i>I herde þe jaye, and þe throstyll ere,</i>	Я слышал сойку и красного дрозда;
<i>The Mawys menyde hir of hir songe,</i>	дрозд горевал в своей песне;
<i>þe wodewale beryde als a belle,</i>	жаворонок пел как колокольчик;
<i>That alle þe wode a-bowte me ronge.</i>	Так что весь лес вокруг меня звенел.

Древнеанглийское *gif* [Смирницкий 2009: 208] превратилось в форму *if* в северном диалекте (современное *if*), в то время как в южном и мидлендском фиксируется *yif*. Написание буквосочетания *sc* [ʃ] в древнеанглийском *Inglisc* в конце и в начале слов переходит в *s* – *inglis*, а *sceal* в *sal* от *sail*, когда в южном и миддленском диалектах в *sh*: *inglish* и *shal* [Moore 1919: 77-78]. Буквосочетание *sch* в слове *sho* (*scho*), соответствующее современному английскому *she*, существует только в северном диалекте, образованному от древнеанглийских местоимений “*sio*, *seo*”: *Scho ledde hym in at Eldone hill* «она провела его к Эйлдонскому холму».

В северном диалекте даже в поздний среднеанглийский период буква *þ* (“thorn”) в указательных местоимениях *þat* и личных местоимениях второго лица *þou* осталась неизменной. Она фиксируется параллельно с сочетанием *th*, ср.: *Vndir-nethe þat grenwode spraye* «Под тем сенью зеленой ветви».

Буквы *w*, *u* для обозначения звука [v] используются в написании вместо *v*: *ouer*, *neuer*, *heueene*, *rewe*, *duels* (*dwel*) и наоборот, реализация буквы *u* в предлогах требует замены буквы на *v* и *w*: *uindir*, *vpe*, *uinder-nethe*, *abowte*, что обусловлено техникой письма на пергаменте и тем, что слова писались без пробелов:

<i>Now, <u>lu</u>fly ladye, <u>re</u>we one mee,</i>	Теперь, прекрасная дама, сжался надо
<i>And I will <u>eu</u>er more with the <u>du</u>els;</i>	мною,
<i>Here my trouthe I will the <u>ply</u>ghte.</i>	и я буду намного дольше жить с тобой –
<i>Whethir þou will in <u>he</u>eene or helle.’</i>	вот мое обещание (клятва), независимо,
	Живешь ты на небе или в аду!

Звук [v], передаваемый буквой *f* между звонкими согласными или гласными, сохраняет произношение, характерное для древнеанглийского языка: *lu*fly, *lu*fe, *ry*fe (ср. древнеанглийское *lu*fu, *ri*fe, совр. англ. *Love*, *rive*). Удвоение первой “f” в начале слов “ffor”, “ffull”: *Ffor feftty hertis in were broghte* фиксируется только для звука [f], этим, скорее всего, передается выделение этого звука в строфе.

Характерной чертой данного манускрипта является обозначение местоимения первого лица единственного числа прописной буквой *j* в середине строки: *Thomas, sothely, j the hyghte*, тогда как в начале строки встречается привычная для современного английского языка заглавная буква: *I trowe my dedis wyll wirke me care*. Эта же закономерность встречается при употреблении *in*: *In faythe pis es a dullfull syghte u Bot fer jn payne ay for to duelle*, тогда как для таких слов как *if* или *it* это правило не работает.

Основным фонетико-стилистическим приемом, использовавшимся для написания текста баллады, как и всей ранней германской и англо-саксонской

поэзии, была аллитерация. Она представляет собой повторение первого звука, обычно согласного в двух и более словах одной и той же строки или тогда, когда строка начинается с гласного, который согласуется с другими гласными той же строки [Манерко 1998: 12], при этом определенное количество слогов или рифма не являются обязательными. Обратим внимание на явление аллитерации в балладе:

*Als j me wente þis Endres daye,
Ffull faste in mynd makand my mone,
In a mery mornynge of Maye,
By huntle bankkes my selfe allone.*

Однажды я шел в тот день,
полный печали в своем сознании
в веселое майское утро по берегу
Хантли один, сам по себе.

Из всего выше рассмотренного, мы можем с уверенностью заключить, что текст анализируемой баллады содержит элементы, почерпнутые из древнеанглийского языка, но налицо особенности, которые относятся и к среднему периоду английского языка и к его северному диалекту.

2.3 Морфологические и синтаксические особенности текста баллады Т. Лермонта

Историческое развитие языка внесло свои коррективы в организацию грамматической сферы среднеанглийского языка: на уровне морфологии наблюдается упрощение парадигмы склонения имен и спряжения глаголов, а на синтаксическом уровне – закрепление порядка слов и становление новых структур.

Парадигма имени существительного отличается двумя падежами – общим и косвенным, которые проявляются в единственном числе: *Thomas, take leue at sone and mon[e]* «Томас, взгляни на солнце и луну». Во множественном числе появляется унифицированное окончание -es: *If þou will spells, or tales telle* «Если будешь рассказывать нараспев сказки», *Than ladyes come* «Дамы входили» или сохраняется форма, характерная для северного варианта английского языка: *Hir grewehundis fillide with dere blode* «Ее борзые лакали кровь оленьей», *Knyghtis dawnsede* «Рыцари танцевали».

Отказ от четырех падежной системы в древнеанглийском языке привел к беспредложному характеру словосочетаний, хотя эта грамматическая категория, не будучи «реализованной полностью, вскоре сменилась противоположной тенденцией, выражавшейся в интенсивном развитии и уточнении предложного вида связей» [Иванова, Чахоян 1999: 225]. Проведенный анализ текста выявил многочисленные примеры данной тенденции: *of ane ober countree, to hir knelande, the montenans of dayes three, the spoke none euyll of me*. Там, где в древнеанглийском языке использовались формы существительных родительного и дательного падежей, в тексте Торнского манускрипта наблюдается повсеместное использование предлогов с существительными в общем падеже для передачи различных отношений.

Наблюдается более широкое употребление предлога *of* в сочетаниях с местоимениями в косвенном падеже и/или существительным в общем падеже для обозначения родительного падежа, которое явилось результатом установления жесткого порядка слов и сокращения падежных форм местоимений с четырех до двух. В среднеанглийский период предлог *of* теряет свое исходное лексическое значение и закрепляется как грамматическое средство выражения атрибутивных отношений: *And all manere of mynstralsye; The montenans of dayes three*. Такие конструкции имеют функции постпозитивного определения, обозначая:

а) Отношение части и целого, цвета, материала, из которого сделан предмет, передано с помощью существительного: *Hir garthes of nobyll sylke þay were* «ее подпруга из благородного шелка была»;

б) Отношение источника происхождения, места происхождения: *joys of paradise* «радости рая»; *swoghynge of þe flode* «бурление наводнения (воды)».

Предлог *to* перед существительным в общем падеже выражал отношение направления действия, движения или другие значения: *Than ladyes come, bothe faire and gent, With curtassye to hir knelande* «Дамы входили, красивые и

благородные, с почтением склоняли колено перед ней»; *To bretane sall take þe Redy waye* «На Бретань отправится Рыжий».

Таким образом, предлоги расширили или получили новые семантические и грамматические значения, став, тем самым, причиной того, что предложное определение в среднеанглийский период становится «структурно закономерным явлением грамматического строя английского языка» [Иванова, Чахоян 1999: 235].

Постепенное отмирание флексий, достигшее пика в среднеанглийский период, привело к более строгому порядку слов в словосочетаниях. Согласование и управление уступили место слитности и обязательной структурной законченности. Слитность выражается в том, что целая группа слов может занять позицию одного из членов предложения, а обязательная структурная законченность выражается в появлении слов заместителей: *one*, *that* (*those*), *it*, *to* есть ведущий член словосочетания должен всегда присутствовать. Из рассмотренного материала можно сделать вывод, что основными способами выражения синтаксических отношений были: примыкание, порядок слов и предложная связь.

Глагольная система среднеанглийского периода также подвергалась преобразованиям. Древнеанглийские глаголы имели окончание инфинитива на *-an*, но в тексте баллады наблюдается варьирование в написании инфинитивов глагольных форм: они могли появляться с частицей *to* – *to wrobbe and wrye* или без нее, но с флексией *-e(n)*: *bere*, *playe*, *praye*. В некоторых случаях присутствовали оба показателя инфинитива – *to tellen*. Существование различных орфографических вариантов слова можно объяснить отсутствием единой орфографической нормы и влиянием других вариантов произнесения в английских диалектах: *to fynde* – *to finde*.

В тексте баллады употребляется три грамматических времени: в первой части (*fytt*) фиксируется только прошедшее время:

*Als j me wente þis Endres daye,
Ffull faste in mynd makand my mone,
In a mery mornynge of Maye,
By huntle bankkes my selfe allone.*

Один в тоске вот так я лежал
Под прекрасным деревом
Увидел я прекрасную даму
Скачущую верхом по длинной траве

В этот период сложились основные формы неправильных глаголов, которые находят отражение в тексте: *satte* пр. время от инф. *sitten* (OE *sittan*) «сидеть»; *sane* пр. время от инф. *singen* (OE *singan*) «петь»; глагол *tuke* пр. время от инф. *tāken* (LOE *tacan*) «брать» [MED]: *laflly ladyes, that satte and sane one riche araye* «Красавицы, благородные и свободные, Пели, сидя на пышном ковре»; *Vn-to þe castelle scho tuke þe ways* «И в замок направилась она». Правильные глаголы прошедшего времени в среднеанглийский период имели суффиксы *-ede*, *-de*, *-te*, чаще всего это были глаголы романского происхождения, например: *dawnesede* пр. время от инф. *dauncen* (от Old French *dancier*); *fillide* пр. время от инф. *fallen* (OE *feallan*) «падать, припадать», ср.: *Hir grewehundis fillide with dere blode* «Ее борзые лакали кровь оленей», *Knyghtis dawnesede* «Рыцари танцевали».

С первых строк балладного текста Торнского манускрипта вырисовывается синтаксическая особенность употребления глаголов, выражающих состояние или чувство. Т.А. Расторгуева указывает, что ««личные» конструкции превалировали в большинстве поэтических произведений» [Расторгуева 2003: 280] поздне-среднеанглийского периода. Тенденцию к использованию именно такой конструкции Т.А. Расторгуева объясняет исчезновением флексий у существительных, которое затруднило различение подлежащего и дополнения. В древнеанглийском языке и в нашем примере из текста баллады Т. Лермонта такой глагол использовался с двумя местоимениями: *Als j me wente þis Endres daye, Ffull faste in mynd makand my mone*, первое лицо указывало на человека, переживающего чувство или состояние, а второе лицо местоимения указывает на причину этого чувства или состояния. В среднеанглийский период такие «конструкции могли употребляться параллельно, как синонимы или

синтаксические варианты, хотя позднее к концу среднеанглийского периода такие глаголы перестают быть «безличными» и употребляются с личным местоимением: *me liketh* переходит в *I like*» [Расторгуева 2003: 280].

Во второй части баллады в основном встречается настоящее и будущее время: *To harpe or carpe, whare-so þou gose, Thomas, þou sail hafe þe chose sothely* «Петь с арфой, иль сказывать нараспев, поистине, Томас, выберешь сам»; *If þou will spells, or tales telle, Thomas, þou sall neuer lesynge lye* «Начнешь ты сказ иль преданье где, – Ты будешь, Томас, правдив вполне».

Интересно заметить, что при описании замка Королевы и жизни там прошедшее, настоящее и будущее перемежаются зачастую в одной строфе.

<i>Come lygge thyne hede downe on my knee,</i>	Томас, призыв мой к тебе не лжив:
<i>Ant [þou] sall se þe fayreste syghte</i>	Склони главу на колени ко мне,
<i>þat euer sawe mane of thi contree.</i>	Увидишь диво – прекраснее див
	Не видел никто в твоей стране.

Исследуя варьирование глагольных форм настоящего времени в среднеанглийском языке, можно отметить, что оно обеспечивается наличием разнообразных флексий, которые были унаследованы от древнеанглийского языка: *I ryde* «я еду верхом», где *ryde* от *rīden* OE *rīdan* (sg.3 *rīt*; p. *rīd*; pl. *ridon*, a *reodan*); *My raches rynnys* «мои гончие бегут», где глагол *rynnys* (мн.ч., наст. время) от OE *rinnan* (p. *rann*; pl. *runnon*; ppl. *runnen*) либо WS *irnan*, LWS *yrnan* [MED].

В тексте манускрипта распространены случаи употребления причастий I с суффиксом *-ande*, обычно использовавшегося с глаголом *bēn* в раннесреднеанглийском, но в стихотворном тексте этот глагол опускается. Несмотря на это эта конструкция передает значение начинательности, интенсивности действия и состояния, ср.: *Lutte and rybybe bothe gangande*, *The nyghtgales byggande on þair nests* «Дрозды, не смолкая, пели песни свои. Гнездились на ветках соловьи». Причастие I выполняет функцию определения для смыслового глагола: *came ridand*, *Rashes lave lapande*, что

указывает на то, что «длительный вид глаголов (Continuous) находится в зачаточном состоянии» [Арсеньева 2000: 201].

Перфектные формы глагола образовывались аналитическим способом сочетанием глаголов *have* (*hafe*, *hath*) и *be* (*was*, *bene*) с причастием II: ср.: *Ffor certis, lady, I hafe bene here Noghte hot be space of days three* «Конечно, госпожа, я был здесь Не больше чем три дня». Подобные конструкции *habban* и *beon* с причастием II «передавали значение состояния как результата предшествующего действия» [Арсеньева 2000: 201-203].

Для описания будущего времени в среднеанглийский период использовались глагол *s(h)ulen/willen* и инфинитив. Т.А. Комова отмечает, что «нередко действие в будущем было тесно связано с моментом в настоящем, как бы вырастало из него; семантика *sculan* не противоречила намерению говорящего связать эти два плана изложения, кроме того, в тексте часто имелось прямое указание на то, что сообщаемое относится ко времени, следующему за моментом речи» [Комова 2008: 18]. В тексте баллады глагол *sculan* сохраняет за собой модальное значение «даровать, желать» особенно во второй и третьей частях баллады, представляющих пророчества о будущих событиях, которые Королева сообщает Томасу. В обращении к Томасу Королева использует глагол *sall*: *The skylle I sall be tells wharefore* «Знание я тебе передам»; *And throstylls sange, wolde hafe no reste* «Дрозды, не смолкая, пели песни свои», причем в тексте указывается на то, что она дарует (награждает) его умением предсказывать с того дня. В этом случае для *sall* характерно значение «предначертанности, предназначенности, неизбежности» события, когда «неведомое» довлеет над человеком, особенно в 3-ем лице как единственного, так и множественного числа: *Than sall ere and kyngles stande; Trow it wele, þat j the saye!* «Затем шотландские короли выстоят, хотя и потрепанные, вот что я тебе скажу»; *sall stande, sall be mengyde with mannes bloode* «выстоят, будут залит кровью мужей». Во втором лице единственного

числа употребляется форма *salt*: *And medill-erthe salt þou none see* «И свою срединную землю (мир людей) ты не сможешь увидеть».

В позиции, когда между глаголом *wil(l)* и смысловым глаголом стоит дополнение, сохраняется семантическая самостоятельность глагола и передается побуждение к действию. *'Mane of tolde, þou will me marre* – будущее время «Муж земной, меня испортишь ты», в то время как в следующей строчке *But zitt þou sail hafe all thy will* «Ну что ж, иметь будешь все что пожелаешь» – глагол *will* употребляется в значении «желать».

Формы *sholde/wolde* могут употребляться в сослагательном наклонении, не утрачивая модальной семантики и выражая значение обещания, намерения, что указывает на то, что «формы прошедшего времени и сослагательного наклонения совпадают; их разграничению помогает контекст» [Комова 2008: 53], ср.:

<i>If I <u>solde</u> sytt to domesdaye</i> [2];	Если мне пришлось бы остаться (здесь) до Судного дня;
<i>I trowe full wele he wolde chese the</i> [16];	Я заверяю тебя, он выберет тебя
<i>He <u>sall lyghte</u>, where his crose <u>solde bee</u></i> [38];	Он изыдет (отдаст богу душу) оттуда, где натальный крест должен был быть;
<i>An hird mane <u>wolde j here</u></i> [46].	Вельможу буду слушать я .

Отечественные ученые Т.А. Расторгуева и В.Д. Аракин также отмечают особую тенденцию «к установлению более твердого порядка следования членов предложения, чем это имело место в древнеанглийский период», который явился следствием «омонимии падежных аффиксов» [Аракин 2003: 160] между формами именительного и винительного падежей. Однако, замечает В.Д. Аракин, строгого соблюдения порядка слов, а именно, следования подлежащего – сказуемого – прямого дополнения не установилось и тексты этого исторического периода изобилуют примерами разного построения предложений. В основном инверсия наблюдается в местоположении дополнений, также подлежащего и сказуемого, что связано с рифмой:

<i>Be most meruelle þat <u>Thomas thoghte</u>,</i>	Самое дивное, подумал Томас,
<i>Whene þat he stode <u>appone the flore</u>;</i>	Стоя средь залы

Ffor feftty hertis in were broghte, Когда внесли полсотни оленьих туш,
Pat were bothe grete and store. И громадных, и толстых.

Характерной чертой древнеанглийского предложения было двойное отрицание, которое также сохранилось в текстах среднеанглийского периода, хотя в анализируемом тексте оно фиксируется редко: *Qwene of heuene ne am I noghte* «Но не царица я Небесная, нет». Отрицание в основном выражается с помощью отрицательного местоимения *none*, наречия *neuer* или частицы *no*, причем в тексте отсутствуют сокращенные отрицательные формы: *Swylke one no saghe I neuer none* «такого не видывал я никогда».

Изменения в грамматическом строе языка не могли не отразиться на связях между предложениями. Наиболее часто фиксируются сочинительные конструкции предложений в начале баллады. Части сложносочиненного предложения связаны посредством союзов *and*, *als*, *bot (but)*, *pat (that)*.

Сложноподчиненные предложения характерны для второй части повествования, где Томас попадает в замок Королевы Эльфов. В среднеанглийских придаточных времени вместо *thene* присутствуют *whene* и *whare*, одновременно указывая на время и место [Аракин 2003: 161–162], ср.: *When pou commes to zone castelle gay* «Когда в этот замок придешь», *Whene pat he stode appone the flore* дословно: «Когда (где) он там стоял на полу»; *Whare synfull sawles are passed per payne* «Где грешные души искупают грехи». В то же время как придаточные условия, образа действия, причины и следствия остаются более устойчивыми и сохранились до сих пор. *And whate so any mane to þe save,* Но если кто-нибудь к тебе обратится,—
Luke þou answers none bott mee. Выгляди так, что отвечаешь мне одной!

Выполненный лингвистический анализ показывает, что в тексте баллады, написанной на северном диалекте раннесреднеанглийского языка, отражаются все особенности морфологии и синтаксиса, характерные для переходного периода развития языка, когда происходило становление диалектов. Далее мы рассмотрим категории пространства и времени, тесно связанные с другими категориями в тексте средневековой баллады.

2.4 Концептуальные модели пространства и времени в балладе “Thomas of Erceldoune”

В балладе “Thomas of Erceldoune” мы можем наблюдать два плана повествования, которые реализуются в виде противопоставления мира людей (смертных) и волшебного, «иного мира» (мира Эльфов). Это противопоставление мы наблюдаем в следующих словах Королевы Эльфов: *And medill-erthe salt pou none see* «И свою срединную землю (то есть мир людей) ты не сможешь увидеть». Срединная земля является неким микрокосмом – это МИР ЛЮДЕЙ, всего благого, мирового древа, связан с представлением об «ограниченном замкнутом пространстве» [Манерко 2004]. Подобный мотив также представлен в «Младшей Эдде» [Топорова 1994], «Гимне Кэдмона» и «Беовульфе», который противопоставлен мотиву макрокосма – подземному миру или небу [Полякова 2013: 50-58].

Это противопоставление в изучаемой балладе рассматривается нами в качестве основы оппозиции «свой – чужой». Она затрагивает не только миры, но и главного героя, так как Томас до встречи с королевой и после пребывания в ином мире, противопоставлены друг другу как смертный человек и бессмертный пророк, наделенный магическим даром. Противопоставление «свой – чужой» называется Вяч.В. Ивановым и В.Н. Топоровым основополагающим для фольклорных текстов. В этой оппозиции «свой» интерпретируется как принадлежащий человеческому миру, а «чужой» как относящийся к нечеловеческому, потустороннему пространству [Иванов, Торопов 1965: 157].

2.4.1. Описание пространства МИР ЛЮДЕЙ и его составляющих в начале баллады

С точки зрения сюжетно-смысловой структуры текста следует отметить, что текст начинается и заканчивается в центре мира людей – «своего» пространства. По мнению Г.И. Проконицева, «в большинстве текстов в роли концептуального центра выступает часть мира, воспринимаемая автором

текста как «своя» территория. Свое пространство не всегда является местом разворачивания событий в тексте, а представляет собой часть пространства, служащего информационно насыщенным ядром художественного текста, которое соединяет пространственную модель с непространственной информацией...» [Проконицев 2010: 19].

Баллада описывает реальное пространство, где ее главный герой Томас прогуливается в одиночестве одним прекрасным майским утром по Охотничьему берегу (*Huntly Banks*). Вот как звучит это описание:

*Als j me wente þis Endres daye,
Ffull faste in mynd makand my mone,
In a mery mornynge of Maye,
By Huntle bankkes my selfe alone*

*I herde þe jays and þe throstelle
The mawys menyde of hir songs,
þe wodewale beryde als a belle,
That alle þe wode a-bowte me ronge.
Allonne in longynge thus als I lave,
Vndyre-nethe a semely tre* [Murray 1875: 9].

Однажды я шёл в этот день,
полный печали в своём сознании
в весёлое майское утро
по берегу Хантли один, сам по себе
(перевод мой. – Д.Б.)
Я слышал сойку и дрозда;
дрозд горевал в своей песне;
жаворонок пел как колокольчик;
Так что весь лес вокруг меня звенел.
Одинокий в тоске, какой я лежал
под сенью пригожего дерева.

Среднеанглийское слово *als* в этом отрывке соответствует *as* («так, таким образом») в современном английском языке, а *endris day* – *other day*, впервые упоминается в Коттонском манускрипте XVI века Cott. MS *þis endir dai*. *Makkand* представляет герундий, образованный с помощью суффикса -*and*, встречающийся только в северном диалекте (*North Middle English*).

В упоминаемом названии *Huntle bankkes* главный элемент *bankkes* используется во множественном числе и происходит от древнескандинавского *banki* «берег» (*Old Norse*). Первый элемент конструкции имеет отношение к указанию на определенное географическое место: *Huntly*⁶ (*Scottish Gaelic: Srath Bhalgaidh or Hunndaidh*) – небольшой

⁶ Топонимическое название Стрэтбоги (*Srath Bhalgaidh*) означает гэльское село на берегу реки, так как *strath* (anglicised form of *srath*), где *srath* (*sratha*) – долина, берег реки, прибрежные земли, *bal* (anglicised form of *baile*), где *baile* – ферма, деревушка, село, усадьба [<http://www.ordnancesurvey.co.uk>]; *gaidh* с гэльского языка *Gaidhlig, Gaidlic* [Middle English dic].

город графства Aberdeenshire, Scotland. Пригород, как и сам город, носят имя основателя приграничного графства (*Border county*).

Как мы видим, описание пространства реального мира не отличается тщательной лексической проработкой: это «Охотничий берег» (*Huntle bankkes*), Эйлдонский холм (*Eldon hill*), Эйлдонское дерево (*Eldone Tree*) – это реальный МИР ЛЮДЕЙ. Центром описанного локуса в балладе является Эйлдонское дерево (*Eldone tree, a semely tre, grenewode sprays*), под которым лежит Томас, и через призму его взгляда мы видим все вокруг – он одновременно является зрителем и рассказчиком. Как указывает Л.А. Манерко, «пространство, окружающее человека, накладывает определенный отпечаток на мировосприятие всего мира. Знание о пространстве составляет основу перцептуального опыта индивида и включает сенсорные, биологические, моторные и другие структуры» [Манерко 2008: 210]. Понимание этой категории невозможно без целого ряда факторов, существующих в реальном мире и времени. Воспринимаемое пространство знакомо человеку: в повседневной жизни он не может обойтись без представлений о положении предметов или явлений, их границах, размерах, форме и т.д., то есть без пространственных представлений. Понимание мира людей невозможно без естественных природных объектов: здесь птицы прекрасно (*fowles synges, als a belle*) и неутомимо поют ночью и днем (*bothe*

История этих земель такова, что в 1180 году граф Файва Дункан II, построил на этом месте первый замок норманнского типа: курган и двор (*motte and bailey*), именуемый Стрэтбоги (*Srath Bhalgaidh*). Курган этой деревянной крепости, диаметром 24 метра сохранился и по сей день к западу от основного замка.

В 1306 году, во время войн за независимость его владелец Джон Стратбоги, являвшийся одновременно графом Файва и Аттола, был казнён англичанами за поддержку Роберта Брюса. Замок отошёл его сыну Давиду. После нескольких лет лояльности семьи Стрэтбоги Роберту Брюсу в 1314 году Давид Стрэтбоги, совершил роковую ошибку, оказав поддержку англичанам. После знаменитой победы шотландцев под Баннокбернем, Роберт Брюс, даровал замок и земли Стрэтбоги сэру Адаму Гордону из Хантли в Абердиншире [<http://www.caslall.ru/sco/abe/huntly/huntly.php>]. В 1503 году третьему графу Хантли Александру Гордону, была дарована королевская привилегия на переименование замка и поместных земель из Стрэтбоги в Хантли, в соответствии с его графским титулом. С тех пор замок носит название Хантли. Для нашего исследования этот факт не случаен, так как имя Томаса Лермонта связано с этим замком, где по сей день находятся свидетельства его принадлежности к Лермонтам.

nyght and days). В тексте упоминаются сойка (*be jays*), дрозд (*be throstelle, the mawys*), жаворонок (*be wodewale*) и травы (*a longe lee*). Это описание растительного и животного мира, флоры и фауны по Охотничьим берегам реки (*Huntle bankkes*).

Пространственная среда и пребывающий в ней герой проникают и наполняют друг друга, и потому описание мира показывается через призму взгляда рассказчика. В средние века мир не представлялся многообразным и разнородным, – человек был склонен судить о нем по собственному маленькому узкому миру. «Немногочисленные населенные пункты были окружены лесом, тянувшимся на огромные расстояния, одновременно и привлекавший своими ресурсами (топливом, дичью, плодами) и отпугивавший подстерегавшими в нем опасностями: дикими зверями, разбойниками и другими людьми, фантастическими существами и оборотнями, какими охотно населяла окружающий селения мир человеческое сознание средневекового жителя» [Гуревич 1972: 38].

Описываемый образ пространства «учитывает ценностно-ориентированную (прагматическую) логику создаваемой в речи единицы» [Манерко 2002: 97]. При этом действует критерий лингвистической релевантности словотворчества, диктуемого стратегией построения текста, который зависит от коммуникативных интенций автора и ситуации. Яркое детализированное описание придает динамичность и контрастность повествованию, оттеняя эмоциональное состояние Томаса Рифмоплета, который умирает от тоски и одиночества в такой «веселый майский» день.

Описание Охотничьего берега реки у местечка Хантли можно назвать концептуальным пространством 1, обладающим «пространственным диапазоном» [Манерко 2002: 401]. Благодаря «когнитивной деятельности, её результаты могут связываться с образованием системы смыслов (концептов), относящихся к информации относительно актуального или возможного положения вещей в мире, т.е. к тому, что индивид знает, предполагает,

думает и/или воображает об объектах действительного и возможных миров и что входит в концептуальную систему человека» [Кубрякова 1997: 54], являясь также «сгустками культуры в сознании человека» [Степанов 2001: 43]. Мы можем предполагать, что текст англо-шотландской баллады сочетает сознательное и бессознательное. И хотя фольклорное произведение следует отнести к «одной из наиболее ранних форм сознательного художественного творчества» [Манерко, Папонова 2004: 38], в поэтическом языке мы находим подчинённость нелинейной логике, ментальные стратегии которой создают своеобразие текста и стиль поэта. Для фольклорного произведения «характерны традиционность формы и характер выражения, передача определённым образом структурированной информации из поколения в поколение, сохранение сюжетов, образов, художественных средств в течение долгого времени. Эти черты обусловлены устойчивостью общественных форм жизни, быта и представлений...» [Манерко, Папонова 2004: 38].

С одной стороны, в описанном пространстве чётко прослеживается индивидуальное видение пространства конкретным человеком, которое реализуясь с помощью слов, указывающих на природные объекты (берег реки, холм, дерево, равнина) в континууме текста баллады, дает представление о нем как об объемном и целостном объекте. Описание своего пространства, то есть мира людей оказывается структурированным. Критерий трехмерности является основным для определения концепта «контейнер» (вместилище, CONTAINER) – базовым понятием для репрезентации структуры пространства художественного текста. Для средневекового человека восприятие мира как ограниченного природными объектами пространства было естественно, также как и тот факт, что мир является вместилищем одновременно по отношению к другим предметам и к самому человеку. В тексте баллады описание пространства реализуется с помощью такого когнитивного механизма, как «спецификация» (выделенность или профилирование) [Langacker 1991: 5] и «фокусировка

внимания» [Talmy 1994: 25]. Этот механизм указывает на особенность процесса концептуализации: в процессе обработки информации человеческое внимание концентрируется на каком-то определенном ее фрагменте, получая объективацию в конкретном значении слова в рамках высказывания. В концептуальном пространстве 1 Томас идентифицирует себя в виде точки, как и те объекты, например, деревья и птицы, которых он видит вокруг себя.

С другой стороны, лингвокультурные представления определенного круга людей подсказывают, что в данном концептуальном пространстве нашли отражение кельтские представления о горизонтальном и вертикальном членении мира. Вертикальное видение пространства состояло в образе священного дерева, символизирующего духовную энергию, жизнь и мудрость и являлось воплощением сакрального Древа Жизни. Священное дерево и ритуалы, совершаемые в тени его кроны, давали новые жизненные силы, долголетие, способствовали духовному развитию. «Это символ щедрости Земли. Древо Жизни пьет своими корнями священные воды жизни из сердца Матери-Земли. Раскрывая ветви своей кроны в небесах, оно обеспечивает связь между всем сущим, соединяя Небо и Землю. Этот союз создаёт священное место духовной силы и мудрости, средоточие силы народа, источник магии. Около таких деревьев часто воздвигались стоячие камни и каменные кресты. Впоследствии на этих местах часто строились христианские церкви » [Топоров 1980: 396]. Эти две мысли выстраивают два взгляда, нашедшие отражение в концептуальном пространстве реального МИРА ЛЮДЕЙ.



Рис. 1. Концептуальное пространство реального мира (кельтская модель)

Образ березы в балладе не случаен, так как «в плодovитой, заботливой, нежной и изящной серебряной берёзе наши далёкие пращуры видели воплощение женского начала» [Гиффорд 2006: 10]. Береза у шотландцев более всех ассоциируется с Белой Богиней в ее юной ипостаси носительницы и защитницы новой жизни. Белая кора является знаком богини и символизирует тесную связь с царством богов. У кельтов Уэльса береза – дерево богини Аранрод (Arianrhod) – хранит Серебряное колесо небес и наблюдает за рождением детей и обрядами посвящения [Гиффорд 2006:12]. Пригожее дерево, упомянутое Томасом как Эйldонское дерево (*Eldone tree*) или Эйldонская берёза (*Eildon Birk*), этимологически восходит к слову *birch* O.E. *beorc* (also the name of the rune for "b"), from P. Gmc. **berkjon* (O.S. *birka*, O.N. *börk*, Swed. *björk*, Du. *berk*, Ger. *Birke*), from PIE **bhergo* (cf. Ossetian *barz*, O.C.S. *breza*, Rus. *bereza*, Lith. *beržas*, Skt. *bhurjah*, L. *farnus*, *fraxinus* "mountain ash"), происходит от **bhereg* – "to gleam, white" – белый, мерцающий, сияющий [http://www.etymonline.com]. Берёза в кельтской традиции – «Владычица лесов», это Древо начала, обновления, рождения, весны, а также символ юной любви. Поскольку береза ассоциируется с плодородием, весной и рождением, ее символ традиционно используются в качестве так называемого «майского дерева».

Майским веселым утром (*In a mery mornynge of Maye*) - имеется в виду кельтский праздник начала лета Бельтан (1 мая), который означает приход лета согласно кельтскому календарю. Название Бельтан (*Beltane*) имеет этимологическую связь с кельтским богом солнца Беленом. Согласно Оксфордскому словарю английского языка, слово имеет следующее происхождение и состав: *bel* (*bil*) обозначает «сияющий, светящийся», тогда как вторая часть названия *tine* (*tene, teine*, от Old Irish *tene* «огонь») обозначает «огонь» [Oxford English dic. Vol. II: 100]. Слово Бельтан (*Beltane*) было заимствовано из гэльского (Gaelic) *bealltinn, bealtuinn* (ирл. *Bealltaine*) в шотландский диалект (Lowland Scotch) [Oxford English dic. Vol. II: 100].⁷

Мы наблюдаем четкую параллель между сюжетом баллады и обрядом празднования прихода лета, от правильного проведения которого зависел урожай. На празднике Бельтан главная роль отводилась женщине (девушке), которая должна была выбрать мужчину для последующей ночи в, так называемом «шалаше любви», которые строился из веток березы (либо под березой). «Для кельтов дух растительности идентифицируется с духом дерева, который обладал властью над дождем и всеми водами плодородия. По этой причине под ним совершались обряды. Постоянное и важное место, отводимое Королеве Мая, свидетельствует о главенствующем месте в таких обрядах женщин и женских духов плодородия или великой Матери-богини» [Маккалох 2004: 239]. Кроме того, «в этот праздник выбирались король и королева, воплощение духа плодородия и растительности. Значительная вольность половых отношений на этом празднике имела цель способствовать росту и плодородию» [Маккалох 2004: 229]. Р. Джемиесон особо выделил мотив неожиданной встречи с прекрасной женщиной не из мира смертных, то есть принадлежащей Иному миру и последующей любви и/или браке [Jamieson

⁷ Кельтский год был разделен на две половины и праздник Бельтан означал начало лета (1 мая). Такое деление только на два периода (теплое и холодное) было характерно для всего кельтского мира.

1806: 10]. «Основными чертами данного мотива являются священный лес (дерево) и/ли река, ручей и странник, погруженный в печаль или глубокие раздумья» [Нейхардт 1987: 48]. Вследствие этого, в тексте баллады ее главный герой Томас не удивился появлению молодой женщины. И это описание становится основой для представления следующей части баллады.

2.4.2 Описание перехода в «Иной мир» в тексте баллады

Итак, Томас находился в сени Эйлдонской березы. Следует обратить внимание на термин Л. Талми «направленность внимания» (mapping of attention) [Талми 1999: 89], который подчеркивает то, что в предложении на синтаксическом уровне содержится указание на положение референта. Для анализируемого текста характерна инверсия, при которой определения или сказуемое ставятся перед определяемым (референтом): *Allonne in longynge thus als I lave, Vndyre-nethe a semely tre* «Одинокый в тоске какой я лежал под сенью пригожего дерева»; *Swylke one no saghe I neuer none* «такого не видывал я никогда».

Томас неожиданно увидел прекрасную даму. Здесь важно, что главный герой представляет собой «положение точки зрения» в своем пространстве [Талми 1999: 89]. Прекрасная дама движется по направлению к Томасу *Came ridand*, вторгаясь в его «внутреннее» пространство (*[Saw] I*). Л. Талми называет подобное движение «синоптизацией» [Талми 1999: 93]. По этому поводу, приведем мнение В.Я. Проппа, который писал: «Пространство в фольклоре существует не само по себе, а только относительно движения героя» [Пропп 1998: 153]. Далее уже Томас в соответствии с описанием в тексте баллады будет перемещаться совместно с представительницей другого мира.

Встреча Томаса с Королевой является поворотным пунктом, как в жизни главного героя, так и повествования, так как здесь появляется волшебная составляющая и начинает разворачиваться другое концептуальное пространство – пространство «Иного мира».

<p>[Saw] I whare a lady gave [Came ridand] ouer a longe lee. Hir palfraye was a dappill grave, Swylke one no saghe I neuer none; Als dose þe sonne on someres daye, þat faire lady hir selfe scho schone [Murray 1875: 9].</p>	<p>Увидел Я откуда Дама прекрасная Ехала верхом по длинной траве. Её лошадь была серой в яблоках; такого не видывал я никогда. Как дюжина солнц в летний день, эта прекрасная госпожа сияла.</p>
--	---

Королева описывается следующими эпитетами: слово “fair” (*faire* - *fazer*, *faier*, *fei(e)r*, *vair*, *fare*, *fer* (early ME) восходит к древнеанглийскому *fæger* «прекрасный» о характере, «красивый» о внешности, а также имеет значения «светлокожий», «со светлыми глазами и волосами». Форма “hir self” (herself), характерная для среднеанглийского языка, эволюционировала от древнеанглийского “hire sylfre”. Повтор звуков [s] в словах *sonne*, *someres*, *selfe* и [ʃ] в местоимении “scho” (she) и глагольной форме “schane” (shone) в указанном отрывке не случаен, автор намеренно сравнивает появившуюся женщину с солнцем. Для нас важна данная строфа и тем, что глагольная форма “schane” функционировала в северном диалекте среднеанглийского языка с XIV по XVI века, что опять же, косвенно является указателем временных рамок, в которые данный вариант баллады был записан.

Томас сначала принял прекрасную даму за Деву Марию, ехавшую верхом на серой лошади. В средневековой ирландской поэзии Марию отождествляли с Богиней поэзии Бригиттой, «ибо св. Бригитта, Дева в облике Музы, была известна в народе, как Мария Гэльская. Богиня Бригитта – это Триада: Бригитта поэзии, Бригитта целительства и Бригитта кузнечного дела. В гэльской Шотландии её символом был белый лебедь, и её знали как Невесту – Златовласку, Невесту с Белых Холмов» [Грейвз 2007: 506].

Прототипом для Королевы Эльфов, следовательно, была не христианская Дева Мария, как могло показаться на первый взгляд, а образ кельтской богини. Н.С. Широкова объясняет, что для ирландских саг характерны также сюжеты о попадании мужчин в Иной мир: «Одной из самых привлекательных и таинственных тем ирландской мифологической

литературы является любовь богинь или женщин из сида к смертным мужчинам, которых они уводят с собой [Широкова 2004: 89].

Белая Богиня – прекрасная стройная женщина с крючковатым носом, смертельно бледным лицом, алыми губами, поразительной голубизны глазами и длинными светлыми волосами. Вследствие этого, необходимо было в момент встречи такой женщиной произнести заклинание Белой Богини или Музы, Матери всего сущего, силы, издревле устрашающей и желанной [Грейвз 2007: 503]. Этот образ, «двойственный, смертельный и влекущий, представляющий соединение влечения и смерти» [Смирницкая 1997: 330], включает своего рода уникальный кельтский мотив. Именно поэтому прекрасный вид женщины, появившейся у березы, влияет на героя, который сразу воспылал к ней страстью в тот майский веселый день, приходящийся как раз на праздник Бельтан.

В средние века праздник утратил идею свободной любви из-за церковных преследований, но сакральная модель плотского союза Солнца и Земли сохранилась до наших дней в закодированном состоянии в балладе “Thomas of Erceldoune”. Эпизод, где Королева, после «вступления в брак» с Томасом теряет красоту, Р. Грейвз объясняет, тем, что ее превращения в отвратительную черную и потерявшую красоту старуху – это олицетворение распутства: «у фигуры, символизирующей распутство черное лицо, длинные волосы, над Ее головой летит ворон, впереди бежит заяц, у Ее ног – гончая... Нетрудно распознать Богиню любви – и – смерти накануне Майского дня» [Грейвз 2007: 561], ср. описание:

*And alle þe riche clothyng was a-waye,
pat be by-fore sawe in þat stede;
Hir a schanke blake, hir oþer graye,
And all hir body lyke the lede.*

И все ее богатые одеяния исчезли,
Что прежде покрывали ее тело,
Одна ее нога черная, другая серая,
А все тело ее было как свинец.

Томас высказывает свое отношение к произошедшему (*a dullfull syghte*), чем обижает и злит Королеву. Она ставит его в известность о том, что он

идет к ней в услужение на год (*this twelmoneth*), на что Томас дает клятву следовать за ней хоть в ад, хоть в рай.

*'Now, lufly ladye, rewe one mee,
And I will euer more with the duels;
Here my trouthe I will the plyghte,
Whethir þou will in heuene or helle.'*

Теперь, прекрасная дама, сжался надо мной, и я буду намного дольше жить с тобой – вот мое обещание (клятва), независимо,
Живешь ты на небе или в аду!

Понятие «вместилища» предполагает понятие границы, отделяющей внутреннюю часть концептуального пространства 1 МИРА ЛЮДЕЙ от внешней. Оно может быть связано с нашим телесным опытом: наши тела – вместилища, они могут быть нами осмыслены как что-то внутри нас и вне нас. Как отмечает Дж. Лакофф, подобное осмысление относится к небольшому числу обобщённых когнитивных схем, применяемых для структурирования информации [Лакофф 1988: 145]. В те области, где не обнаруживаются доконцептуальных структур, вторгается естественно-языковая метафора. В данном случае границей, отделяющей реальный мир людей и иное пространство, является не просто линия (например, граница воды и берега), а трехмерные «наполненные» пространства–вместилища, такие как Эйлдонский холм. Далее мы будем встречать подобные вместилища при описании других объектов.

Понятие границы и ее пересечение означает движение главного героя. В тексте баллады мы наблюдаем описание, которое фиксирует переход из одного пространства МИРА ЛЮДЕЙ в «Иное пространство», где фиксируем обилие разнообразных объектов. Переход под Эйлдонской берёзой на Эйлдонском холме (*Eldon hill*), осуществляется вниз (*vndir-nethe*) в мир иной и фантастический (страна Эльфов). Этот переход вниз (**DOWN**) описывается как пространство крошечной тьмы, с водой по колено (см. рис. 2).

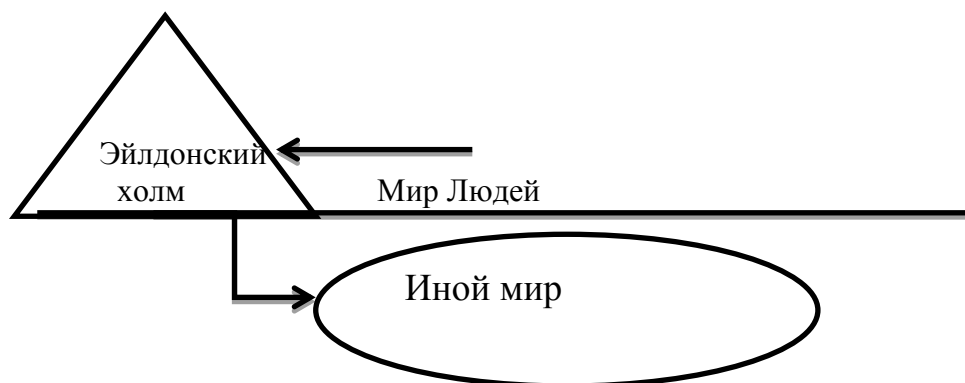


Рис. 2. Модель перехода Томаса в мир иной и фантастический

Концептуальные метафоры «являются неотъемлемой частью культурной парадигмы носителей языка» [Lakoff 1993: 210], укоренены в сознании людей и настолько привычны, что нередко не осознаются как метафоры, так как ориентационные метафоры отражают оппозиции, в которых зафиксирован наш опыт пространственной ориентации в мире (GOOD IS UP, BAD IS DOWN), а также физический опыт: SICKNESS AND DEATH ARE DOWN - *Физическая основа*. Серьезная болезнь вынуждает человека лежать. Мертвый падает вниз [Лакофф 1988: 145]. Вследствие указанного, перемещение Томаса «вниз» полностью меняет характер пространства и соответственно меняет статус и состояние главного героя, что отражается и в повествовании. Теперь Томас становится центром восприятия со стороны стороннего наблюдателя и это отражено в тексте оригинала – повествование теперь ведётся от третьего лица.

*Scho ledde hym in at Eldone hill,
Vndir-nethe a derne lee,
Whare it was dirke as mydnyght myrke,
And euer þe water till his knee.
The montenans of dayes three,
He herd bot swoghynge of þe flode;
At þe taste he sayde, Full wa es mee!
Almaste I dye, for fawte of f[ode.]*

Она провела его через Эйлдонский холм под зеленым деревом,
Где было темно как в полночь и вода была по колено.
В течение трех дней, он слышал бурление воды
На привале он сказал: Хватит с меня! Практически умер я от голода.

Вода пользовалась у кельтов особым почитанием; они видели в ней не только источник жизни, но и своего рода звено, связующее этот реальный мир с потусторонним миром. В особенности это относилось к водам, поднимающимся на поверхность с большой глубины, в частности, к

родникам и источникам. Вода в эпоху кельтов, как, впрочем, и в более поздние времена, считалась источником целебной силы. Возле родников и источников, которым приписывались всевозможные целительные свойства, в доримскую эпоху и в романо-кельтский период, воздвигались алтари и жертвенники. Слово *bot* (OE *būtan*) *swoghyng*e (OE *swōgan* “to sound”) в тексте баллады указывает на родник или источник, бьющий из земли – make a bubbling sound [MED] «журчать о воде, море, реке, океане». «Мифоэпически значимый акт переправы через водную преграду вводит героев в иное пространство» [Гуревич 1972: 88].

Переход из одного пространства в другое существует как композиционный элемент в балладе. В.Я. Пропп, описывая исторические корни волшебной сказки, отмечал, что «переправа в иное царство есть как бы ось сказки и вместе с тем – середина ее... Переправа есть подчеркнутый, выпуклый, чрезвычайно яркий момент пространственного передвижения героя» [Пропп 1996: 202]. Нельзя сказать, что в балладе переход из одного пространства в другое составляет середину, но это один из важных композиционных решений автора.

Переход выражается в рамках топографических границ объектов с помощью предлогов: ср.: *Scho ledde hym in at Eldone hill* букв. «Она провела его внутрь у (рядом) Эйлдонского холма», где сложный предлог *in at* – имеет пространственное значение «внутри», «сквозь», «через» - *through* (*an opening, etc.*), *through* (*sth.*). Эти же явления мы будем наблюдать и далее в тексте, ср. прекрасный сад, который выступает локусом с границами: *Scho lede hym in-till a faire herbere* «Она привела его в прекрасный сад». Составной предлог *in-till* от *in-til* (*til(l)e*) (OE (Nhb.) *til*) имеет специальную сферу употребления: *into* (*a field, garden, desert, an island, etc.*); *a country or region*. Оба составных предлога относятся к одному предлогу *in-to*, который реализует свои основные значения: *In-to* (*Vn-to*) - в направлении *toward* (*sb. or sth.*), *in the direction of*, *внутри* (*inside*). Как указывает Л. Талми, «грамматические

референты, в случае, когда происходит когнитивное структурирование, имеют топологическую природу» [Талми 1999: 100]. Дальнейшее перемещение из одного локуса в другой также предполагает пересечение границ и вход в другое пространство: так будет происходить и в дальнейшем – «при входе в зал уверенно она вошла»: *In-to þe haulle sotliely scho went*.

Границы, проходящие в пространстве, занимают важное место в англо-саксонской культуре. «Граница – самый напряженный, конфликтный участок символического пространства, где человека часто подстерегают повороты судьбы: во-первых, граница уже удалена от центра «своего» мира, а значит, является местом, где максимально ослаблены защитные силы «своего» пространства; во-вторых, при переходе границы на человека начинают действовать законы «чужого» пространства» [Проконицев 2011: 115].

Итак, путешествие в «иной мир» Томаса в сопровождении Королевы Эльфов начинается в своем пространстве, где четко присутствует начальная точка движения. Дж. Лакофф говорит о том, что линейное перемещение осуществляется в соответствии с образной схемой SOURCE-PATH-GOAL [Lakoff 2012: 775], где началом пути является концептуальное пространство мира людей.

Говоря о линии перемещения, мы имеем в виду такой характер представленности объекта, при котором он «выступает, как линия-ориентир, относительно которой характеризуется пространственное положение или перемещение ориентируемого предмета» [Кравченко 2004: 40]. «Протяженность» границы *montenans* (OF *montance*) – length of time, duration [MED] между Миром Людей и Иным Миром выражена скорее не пространственной, а временной соотнесенностью *The montenans of dayes three* /*He herd bot swoghyng of flode* «В течение трех дней».

Преодолев подземный туннель, Королева Эльфов приводит Томаса в прекрасный сад (*a faire herbere*). Здесь отсутствуют временные указатели. В

прекрасный сад герои попадают моментально и так же быстро они окажутся в зале замка, то есть в Мире Эльфов.

*Scho lede hym in-till a faire herbere,
Whare frwte was g[ro]wan[d gret plentee];
Pere and appill, bothe ryppe pay were,
The date, and als the damasee.*

Она ввела его в прекрасный сад
Где фруктов было великое множество
Груши и яблоки, оба спелые они были
пурпурные сливы,

*De fygge, and alsso þe wyneberye,
The nyghtgales byggande on þair neste;
Þe papeioyes faste abowte gane flye,
And throstylls sange, wolde hafe no reste.*

а также финики и виноград.
Соловьи строили свои гнезда, попугаи
летали над ними, дрозды пели без
остановки.

Рукотворный природный объект – прекрасный волшебный сад (*a faire herbere* – от *OF herbier – garden*) [MED] отграничивает «Иной мир» и Мир Эльфов. В тексте он появляется не случайно. Согласно этимологии слова *herbere* «сад» является именно «огороженной частью, обособленностью» с разнообразной растительностью, там много видов деревьев со спелыми фруктами и поющих птиц. Характер описания сада заставляет читателя провести аналогию с райским садом. Прекрасный сад соединяет в себе характеристики волшебного пространства и реального мира людей, выступая в качестве перевалочного пункта из мира реального в мир иной.

Прекрасный сад, его обособленность и красочное описание, наталкивает на мысль о райском саде – Эдеме. Эдём (ивр. גֶּן עֵדֶן, Gan Eden; араб. جنة عدن, Jannat 'Adn) – в Библии в Книге Бытия райский сад, место первоначального обитания людей. Как подчёркивает известный религиовед Мирча Элиаде, слово "Эдем" израильтяне сближали с вокабулой e'den "наслаждение". Но при этом в саду Томас, как и Иисус в Гефсиманском саду⁸, терпит муки и

⁸ Гефсимания (Gethsemani греч. Γεθσημανί; от ивр. גֶּת שֶׁמַן, *gat shamani*; Hebrew *gat*, press, and *semen*, oil; араб. جنة شامنا, *gat shamna* – букв. «масличный пресс») – местность у подножия западного склона Елеонской горы, в долине Кедрон, восточнее Старого города Иерусалима (в Восточном Иерусалиме), в Израиле. Гефсимания является местом, в котором Иисус Христос испытывал Агонию и был арестован евреями. Святой Марк (XIV, 32) называет это место *хорион* (*chorion*), "a place" or "estate" – "место". Св. Иоанн (XVIII, 1), говорит о нем, как *kepos*, "сад" или "фруктовый сад". С востока он обсажен многочисленными фруктовыми деревьями и окружен стеной камней и живой изгородью, которые образуют *el bostan*, то есть «сад» [<http://www.newadvent.org/cathen/06540a.htm>].

искушения, когда практически умирая от голода, не может вкусить ни одного прекрасного фрукта, так как может стать вечным узником Дьявола.

Кельтского понимания сада как сакрального места в данном описании нет, но есть характеристики предполагаемого святилища, которое соотносится с Гефсиманским садом. Существует «галло-бриттское слово «неметон», используемое для названия храма или святилища, подразумевая под этим священную рощу или поляну в лесу. Слово это происходит от латинского «немус», означавшего первоначально (так же, как и «лукус») не столько лес, сколько лесок с поляной в нем или же саму эту поляну, окружённую рощей или каменной оградой с одной стороны. Слово это и представление, которое оно означало, существовало в староирландском как «немед» (святилище) и «фиднемед» (лесное святилище или священная роща)» [Пиготт 2000, <http://www.bibliotekar.ru/druidy/index.htm>].

Мы считаем, что в тексте на поверхностном уровне частично запечатлена христианская картина мира, в то время как, в глубине скрыты кельтские представления. Прекрасный сад является отдельным и ключевым локусом всего повествования и место действия главных героев.

Относительно замкнутое пространство волшебного сада, как и в дальнейшем описание географического пространства и обстановки замкнутого пространства замка Королевы (*zone castelle gay*), которая ведёт Томаса за собой из одного локуса в другой, нечётко обрисованы, но также могут быть охарактеризованы понятием «вместилище» [Лакофф 1996]. Оба описания характеризуются наличием границ. Границами между пространствами, воспринимаемыми как «свое» и «чужое», выступают пространства Эйлдонского холма и волшебного сада, которые в свою очередь являются пространствами – контейнерами.

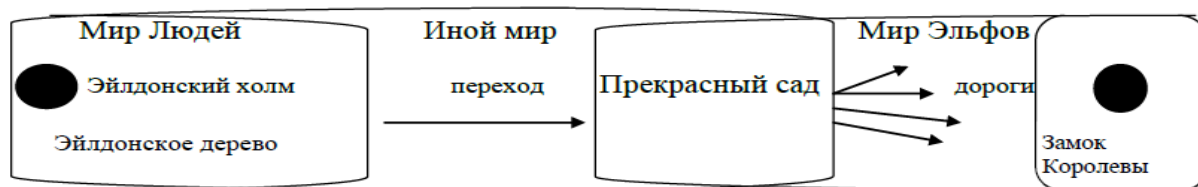


Рис.3. Границы между «своим» пространством и «Иным» миром

Таким образом, в тексте баллады реализуются два концептуальных пространства: «свое» (Мир Людей) и «чужое», которое делится на иной Мир и Мир Эльфов. В «ином мире» фокус внимания постепенно переходит от сада к дорогам, а затем внимание приковывается к замку (*castelle*), находящемуся в центре МИРА ЭЛЬФОВ. Интересно отметить, что Королева Эльфов выступает связующей фигурой двух локусов и имеет свободный доступ в оба мира. Из этого следует, что она является звеном между как повествования, так и формируемыми в сознании читателя или слушателя фреймами.

2.4.3 Интегрированные представления пути в балладе

Перемещаясь от сада, главные герои оказываются у развилки дорог. «Концепт пути может быть отнесен к тем мировоззренческим категориям, которые свойственны человеческому сознанию в целом. Причина универсальности этого концепта лежит в его очевидной образности. В основе лежит вещественный предмет, который доступен человеку не только мысленно, но и в непосредственном ощущении. Поэтому концепт пути складывается в сознании людей очень рано, возможно, еще до возникновения других, более абстрактных констант» [Кольцова 2001: 78- 79].

Понятие дороги (О.Е. *rad*) в среднеанглийский период имело значение «многодневное путешествие верхом, путь, соединяющий два места в пространстве» ("open way for traveling between two places"), подтверждение тому находим в тексте баллады, где Королева в мире людей перемещается на коне, а Томас бежит за ней, держась за хвост. Также идея дороги (пути) как путешествия главных героев проходит красной нитью через всё повествование. О.А. Смирницкая отмечает то, что характерно для описания в древнеанглийском языке: «Слово *путь* входит в них как ключевое в разных

своих значениях. В прямом значении это просто *путь* как преодоление расстояния. В древнеанглийской поэзии трактуется *путь* как опыт, испытание. Третье значение – «жизненный путь» [Смирницкая 1980: 178]. Эти значения переплетаются с христианским мировосприятием, когда Королева показывает какие дороги и куда они ведут.

Здесь фиксируются названия естественных природных объектов: горы (*mountaynes*), путь, дорога (*waye*), возвышенность (*rysse*), равнина (*playne*), узкая лощина (*delle*), холм (*hill*). Они напрямую связаны с лексикой, имеющей символическое значение для описания фантастического пространства

Томас стоит перед выбором, какой путь ему следует выбрать. Первая дорога, которая описывается в балладе, – дорога (путь) на небеса (*heuene*):

*Seese þou nowe zone faire wave,
þat lygses ouer zuno heghe mountayne?
zone es þe wave to heuene for aye
Whene synfull sawles are passed þer payne.*

Видишь ты сейчас вон прекрасный путь (дорогу), которая ведёт по той высокой горе? Это дорога на небеса (в Царствие Божие) вечное, куда грешные души допускаются чрез боль и страдания.

Слово *heaven* (рай) происходит от древнеанглийского *heofon*, *heofen* «небо, небесный свод». В среднеанглийский период слово стало одним из ключевых христианских религиозных понятий, обозначая «дом Бога» [OED], «обиталище, Царствие Бога» [MED]. Следует отметить, что слово *heaven* в среднеанглийском относилось не столько к христианскому пониманию рая, а в общем «обитель» любого языческого или христианского божества. Это слово отличалось от *paradise*, возникшего в XII веке, которое имело первое значение «Сад Эдема», а второе – «рай» (“The Christian heaven; (b) the Moslem heaven; also, the abode of the God of Love” [MED]). Слово *paradise* восходит к старофранцузскому *Paradis* – «рай, сад Эдем» (Old Fr., XI c.) [OED]. Значение «сад», а также «парк» прослеживается также в греческих и иранских источниках: Gk. *Paradeisos* “park, paradise, Garden of Edem”, from an Iranian source *pairidaeza* “enclosure, park” [OED]. В Христианском понимании, небесный рай, в котором обитают души праведников, есть ближайшая к

земле небесная обитель или «первое небо»; за ним, выше, есть еще небеса (Откр. 6:9; 7:9; 4:4). Именно дорога (путь) в рай (*paradise*) представлена в следующем описании:

*Seese þou nowe zone ober waye,
 Þat lygges lawe by-nethe zone rysse?
Zone es þe waye þe sothe to saye,
 Vn-to þe joye of paradise (выделено мною – Д.Б.)* [Murray 1875: 12].

Теперь видишь другую дорогу (путь),
 которая бежит внизу у подножия той
 возвышенности?
 Это дорога воистину к вечному веселью в
 Раю.

Путь в Чистилище (*playne of payne*) указывает на необычное расположение этого места для христианской традиции. Интересно, что понятие о чистилище было, а в балладе само слово *purgatory* не использовалось, хотя оно появилось между 1160 и 1180 годами в английском языке и произошло от латинского *purgatorium*, появившегося впервые в проповедях Св. Бернарда, игравшего важную роль в христианской жизни Великобритании (St. Bernard, early 12 c.). Но Чистилище не как место, а как состояние «очищения после смерти» уходит корнями в период до рождения Христа, обозначая «отпевание и моление об усопшем». Такой обряд в Иудаизме считается предтечей Христианскому понятию «чистилища» [Ле Гофф 2009: 66]. Тот факт, что в балладе есть описание самого процесса очищения, но отсутствует христианский «термин» для него, косвенно указывает, что баллада не воплотила подобных идей в период становления христианства на Британских островах.

*Seese þou nowe zone thirde waye,
 Þat ligges vndir zone grene playne?
Zone es þe waye, with tene and traye,
 Whare synfull saulis suffirris þaire payne*
 (выделено мною – Д.Б.)

Теперь видишь третью дорогу (путь),
 которая пролегает под той зелёной
 равниной?
 Это та, которую в адовых муках
 преодолевают грешные души.

Далее описывается дорога (путь) в Ад (*helle*).
*Bot seese þou nowe zone ferthe waye,
 Þat lygges ouer zone depe delle?
Zone es þe waye, so waylawaye,
 Vn- to þe birnande fyre of helle*

Вон видишь четвёртую дорогу (путь),
 которая проходит по дну того
 ущелья?
 Полна она скорби и печали
 и ведёт в испепеляющий огонь ада.
 Видишь тот прекрасный замок,
 стоящий на том высоком холме?
 В замке есть колокол, которого нет ни

*Seese þou zitt zone faire castelle,
 Þat standis ouer zone (выделено мною – Д.Б.)
 heghe hill?*

Of towne & towne, it beris þe belle;

In erthe es none lyke it vn-till[Murray 1875: 13].

в одном городе.

На всей земле не сыщешь такого
замка.

Интересно отметить, что все дороги локализованы на одном определённом отрезке географического пространства, который объединяет все описанные рельефы, находящиеся на довольно большом расстоянии от прекрасного сада с Томасом и Королевой. Об этом свидетельствует присутствие в описании следующей лексемы: *zone* – [OE *geon* adj.; ср. OFris. *jena*, MDu. *gene*, *gone*] – *pointing to a person, place, or thing: that ... over or up there, that; also, those... over there, those* [MED], которая обозначает «тот, вдали, на расстоянии». Такая удалённость описания в ментальном пространстве говорит о восприятии, но не усвоении средневековым человеком представлений христианства с его тремя составляющими – понятиями рая, ада и чистилища, а не четырьмя путями, представленными в тексте. Христианское восприятие и видение символизирует путь человека с морально-религиозной точки зрения, так как содержит названия и прозрачные аллюзии на библейские сюжеты и мотивы.

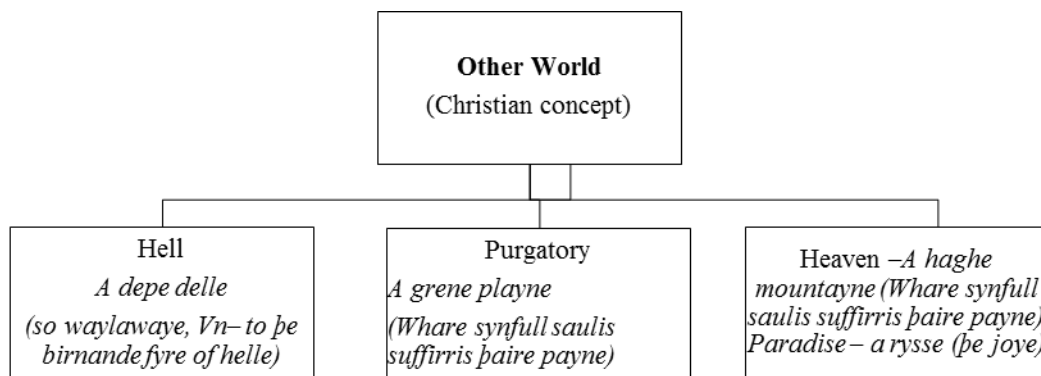


Рис. 4. Христианская модель «Иного мира»

Христианская символика числа «четыре» представлена в Священном Писании, где встречаются две категории чисел – исторические, отражающие факты прошлого, и символические, несущие богословскую нагрузку. Число 4 знаменует четыре стороны света, 4 рукава реки, вытекающей из Эдема (Быт. 2:10 сл.), 4 угла алтаря. Небесный Ковчег в видении Иезекииля несут 4 символических животных (ср. Откр. 4:6) [Азбука Веры - <http://azbyka.ru>]

Следует заметить, что в вариантах баллады, которые будут рассмотрены далее, количество дорог сокращается до трех, что, как мы считаем, является отражением влияния христианизации жителей Британских островов. Число «три» знаменует Божественное Троиединство (явление трех ангелов Аврааму в Бытии 18; троекратное прославление святости Бога в Ис. 6:1 сл.; крещение во имя Отца и Сына и Святого Духа, Мф. 28:19; Бог как властитель прошлого, настоящего и будущего в Откр. 1: 8) [Азбука Веры - <http://azbyka.ru>]

Концептуальная модель открытого пространства внутри «Иного мира» соотнесена со всеми существующими в природе типами рельефа, объединяющим звеном для которого служит концепт пути (PATH). Данная мысль находит своё отражение в нашем материале, где небеса (heaven) и рай (paradise) располагаются на холме (наверху) загробного мира, а вот ад (hell) и чистилище (purgatory) внизу (ущелье, дорога у подножия холма).

Согласно А.А. Беляковой, в древнеанглийский период и период Средневековья, концепт «путешествие», включающий в себя основным компонентом «дорогу, путь», имел значение вертикального путешествия, которое, как мы считаем, являлось отражением кельтского представления о мире как о дереве, крона которого означала мир богов, а переплетение корней «мир загробный» [Белякова 2005: 5]. Следовательно, мир «смертных» располагается на поверхности земли и на уровне ствола кельтского Древа Мира, что дает возможность связывать дорогами эти миры между собой.

В то же время количество дорог тоже не случайно и имеет кельтское происхождение. Цифра «четыре» – это и четыре стороны света реального мира, и четыре времени года, и четыре «первозлемента» (огонь, воздух, вода, земля), с которыми связано понятие кельтского креста. В Ирландии кельтский крест, появившийся благодаря Святому Патрику, – это объединение креста, символа христианства, и символа солнца, чтобы дать

новообращённым в христианство из язычества идею о важности креста, связав его с идеей языческого солнечного божества [Bryce 2002: 172].

Другую точку зрения представляет А. Платов, согласно которому, цифра «четыре» связана с кельтским крестом, и имеет совершенно чёткое отражение в кельтской мифологии, являясь отражением вполне конкретной мифологемы. Четыре внешние кардинальные точки – это четыре островных города, где обретают мудрость ирландские друиды; четыре башни волшебного замка Каэр Педриван, где хранятся сокровища Иного Мира в валлийской поэме “*Preiddeu Annwfn*”, приписываемой Талесину, четыре «внешних» сокровища Грааля и четыре «конца» Острова, где он хранится, в романе XIII века “*Historia Meriadoci*” («История Мериадока»). Этот же роман даёт указание на пятый, центральный замок (замок Королевы), в котором и находится алтарь Грааля» [Платов 2002: 381]. Е.М. Мелетинский отмечает, что образ замка Грааля имеет кельтские истоки, так как его описание гораздо больше напоминает ирландский бруиден – пиршественную залу, чем средневековый французский замок. Замок Грааля имеет сходство с таинственными замками, жилищами королей и королев сидов в потустороннем мире под холмами [Мелетинский 1983: 53]. В замке всегда присутствует дева, воплощающая королевскую власть. Прекрасная/безобразная носительница Грааля, олицетворение королевской власти, интерпретируется в плане весны/зимы [Лумис 1963: 52].

Напомним, что в праздник Бельтан жглись костры на священных холмах – сйдах, и пускались горящие колеса по тропам, которые шли вверх и по низу холма. Эти тропы пересекались, символизируя встречу мира смертных с «Иным миром». Этот мотив мы видим в эпизоде, где Королева показывает Томасу дороги, ведущие в разные части загробного мира.

Соответственно, в данной части текста баллады представлены две ярко выраженные модели, одна из которых имеет кельтское происхождение, в то время как вторая, также имея кельтские представления в основании, отражает попытку ее христианской обработки. К.Ж. Гюйонварх и Ф. Леру

признают существование более древних, устных пратекстов репертуара ирландских средневековых филидов или валлийских бардов, которые явились наследниками «жреческого ордена» друидов [Гюйонварх 2001: 5]. Относительная и нерегулярная христианизация ирландских текстов обеспечивала существование и сохранение их архаики в изначально устной форме. Каждая деталь в таком описании играет главную и символическую роль. Когда филиды, ответственные за передачу данных текстов, постепенно были обращены в христианство [Гюйонварх 2001: 15], они все равно пытались сохранить определённые важные детали их родной кельтской культуры. В тексты, изначально звучавшие на кельтских диалектах, при записи обращенными в христианство филидами, вмешиваются христианские представления, но изначальные символы и детали сохранялись. Казалось бы, те представления, которые древнее по времени своего возникновения, должны были быть вытеснены более поздними наслоениями, но этого не произошло. «Обе модели гармонично вплелись в канву повествования и сделали пространство текста объёмнее и рельефнее». Перед кельтологами, всегда стояла проблема реальности текстов в рукописях, созданных в монастырях и содержащих множество христианских интерполяций [Гюйонварх 2006: 15]. Подтверждение этой мысли мы находим у А.Я. Гуревича, который считал, что «христианизация варваров в эпоху раннего Средневековья повсюду приводила к возникновению своеобразного сочетания в одном сознании старого с новым» [Гуревич 2006: 115], так как «на старые языческие верования напластовываются христианские представления» [Гуревич 2008: 9].

Далеко не всегда можно чётко выделить христианские и языческие элементы. Единство формы всей древнеанглийской поэзии и ускользающее от чётких жанровых определений многообразие её содержания – таковы проблемы, от понимания которых зависит и общий взгляд на сущность этой поэзии, и истолкование её отдельных памятников [Смирницкая 1980: 183].

Христианизация, например, ирландских саг сказала «не столько в коренных заменах или прибавках к тексту, которые часто бывает трудно выделить, сколько в затушевании слишком яркого языческого элемента» [Исландские саги 1973: 551], который, тем не менее, оставался существенным в фольклорном повествовании.

В основе многих мировоззренческих концептов британцев лежит двойственность их сознания, восходящая к наложению двух моделей восприятия мира: кельтской и христианской (см. рис. 5).

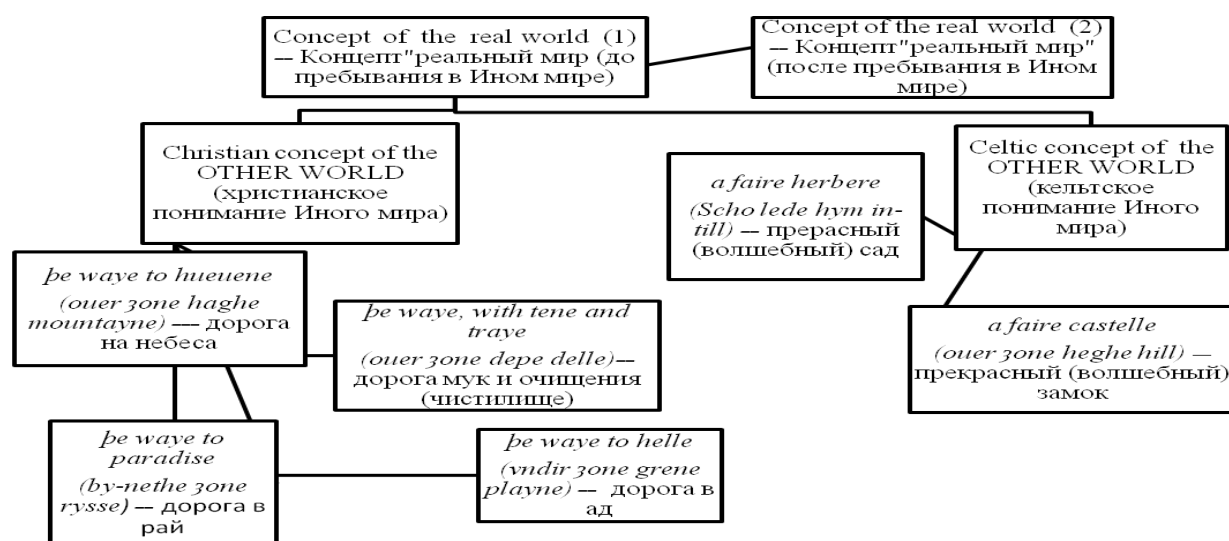


Рис. 5. Модель представления знания о реальном и ином мире

Мы можем отнести концепт пути к мировоззренческим общечеловеческим категориям, так как эта категория не имеет национальной принадлежности. Своеобразие данного концепта заключается в том, что поверх кельтской модели организации пространства, нанизаны библейские концепты «ада», «рая», «чистилища» и «небес». Из этого следует, что казавшаяся исконно христианской, при первом приближении, концептуальная модель пространства имеет кельтское происхождение. Модель пространства «Иного мира» имеет следующий вид: четыре точки в пространстве – ущелье, равнина, подножие горы, вершина горы и отдельный холм с замком Королевы, который является центром. Эта модель отражает, прежде всего, кельтское видение сакрального пространства.

2.4.4. Описание пространства мира Эльфов

Следующая часть повествования англо-шотландской баллады связана с замком Королевы (*zone castelle gay*), который олицетворяет вечную праздную жизнь. Напомним, что, как и в предыдущих случаях Королева ведет Томаса в «Иной мира»: *Vn-to þe castelle scho tuke þe ways* «она направилась в замок», *In-to þe haulle sotliely scho went Thomas foloued at hir hande* «в зал уверенно она вошла, Томас последовал за ней, держась за ее руку».

Описание нового ограниченного пространства включает в себя детализацию пира, придворных и их действий.

*Harpe and fethill bothe þay fande,
Getterne, and als so þe sawtrye;
Lutte and rybybe bothe gangande,
And all manere of mynstralsye.*

Арфу и скрипку вынесли,
Геттерн, псалтирь;
Рибиб и лютня оба играли,
И все как менестрельство.

*Þe most meruelle þat Thomas thoghte,
Whene þat he stode appone the flore;
Ffor feftty hertis in were broghte,
Þat were bothe grete and store.*

Был Томас весьма изумлён к тому ж,
Когда там стоял он на полу,
И полсотни оленьих туш внесли,
Громадных и жирных.

*Rashes lave lapande in þe blode,
Cokes come with dryssynge knyfe;
Thay brittened þame als þay were wode;
Reuelle amanges þame was full ryfe.
Knyghtis dawnesede by three and three,
There was revelle, gamene and playe;
Laflly ladyes, faire and free,
That satte and sane one riche araye
[Murray 1875: 14].*

Псы подлизали всю кровь внутри;
Пришли с ножами повара,
Разделали дичь, как дикари.
Был славный пир для всего двора.
Рыцари по трое вышли в пляс,
Все пиршеству предались и игре;
Красавицы дивные, веселые и
свободные,
Пели, сидя на богатом ковре

Описание пира, которому уделяется центральное место в жизни при дворе Короля и Королевы Эльфов, является древнеирландским представлением пира. Согласно древнеирландскому трактату VIII века «Порядок правильного поведения» (“*Córus Béscnai*”) различались три типа пиров: божественный пир, человеческий и демонический пиры [Бондаренко 2007: 61]. В анализируемой балладе пир происходит не среди людей, а среди Эльфов и кажется на основе указанного трактата, что это пир демонический, но, так как на нем подаётся много мясных яств, то это пир божественный.

Представление о замке Эльфов как о пиршественной зале с неиссякаемым котлом бога Дагда и изобилием оленины (свинины) – излюбленного мяса кельтов – имеет «героический» оттенок, так как олень для кельтов является символом плодородия и жизненных сил, достоинства, быстроты и агрессивности. Ритуальное воспроизведение этой залы служило, по-видимому, «основой важнейших сезонных обрядов в *bruiden* – помещениях для пиршественной залы» [Бондаренко 2007: 62].

В анализируемой балладе замок и затем зал представляется как довольно большое, ограниченное пространство, на это указывает предлог *in*, имеющий значение «внутри, внутри»: “*in she lede Thomas; Ffor feftty hertis in were broghte*”. На размеры пространства указывает наличие места, где происходит пир, располагаются музыканты, а также место, где находится большой ковёр, где сидит часть придворных гостей “*That satte and sane one riche araye*”.

Многочисленные музыкальные инструменты, рождающие прекрасную музыку, богатый пир, поразивший Томаса своим размахом, роскошное убранство замка, присутствие красивых, благородных дам и рыцарей говорит о важности этого локуса для автора средневекового текста. Внимание к деталям также указывает на особенность описания именно этого пространства – пространства иного мира. По кельтской традиции, такие характеристики имеет лишь пространство, в котором обитают лишь Эльфы и благородные смертные, допущенные туда за выдающиеся заслуги. Дж. Маккалох отмечает, что Иной мир (Элизиум) – «это земля без печали и смерти, где есть бессмертная юность, покой и все виды радостей. Это земля богов, сверхъестественного народа, куда приглашают смертных за их заслуги» [Маккалох 2004: 318].

На поверку кельтский «Иной Мир» может напоминать христианский рай, но, согласно К.-Ж. Гюйонварх, он «не имеет почти ничего общего с христианским раем. Его обитатели ведут жизнь, полную радостей и наслаждений: они вкушают изысканную и изобильную пищу, их любят

женщины необыкновенной красоты, все они принадлежат к одному и тому же высокому социальному рангу. Им неведомы ни *грехи* (понятие христианское), ни *преступления* (понятие дохристианское). Важной, однако, остаётся одна деталь: Иной Мир – это, разумеется, рай, но ни ада, ни чистилища в этой картине не предусмотрено. Наказание злодеев решается их отсутствием» [Гюйонварх 2001: 123].

Как мы видим, концептуальное пространство «Иного мира» связано с конкретными героями и местом действия (PLACE), локализованным в двух фреймах замкнутого пространства прекрасного сада и замка Королевы, которые организованы по сходным принципам (см. рис. 6). Главные герои являются центрами данных пространств, так как повествование разворачиваются по мере перемещения Королевы и Томаса. Пространство не меняется при появлении героев, оно вмещает главных героев. Для того, чтобы передать всю необычность и сказочность (волшебство) «Иного мира» выстраивается следующая модель «кто (что) – какой (человеческое восприятие) – где» [Манерко 2002: 401].



Рис.6. Модель взаимосвязи концептуальных пространств

Из приведённых результатов анализа мы можем выявить очевидное противопоставление фреймов замкнутого пространства и открытого

пространства с точки зрения первостепенности в сознании и восприятии мира. Пространственная удалённость фреймов, относящихся к христианскому представлению «Иного мира» позволяет заключить, что в среднеанглийский период кельтская концептуальная модель, а также картина мира осталась базовой для текстов среднеанглийского периода, в то время, как христианская концептуальная модель, хоть и находит своё отражение в текстах, не была усвоена и принята населением северной Англии полностью.

2.4.5 Возвращение главного героя в «свое» пространство

Последняя часть баллады описывает реальный мир в тот момент, когда Томас вернулся. Сравнивая эти описания, можно сказать, что концептуальные пространства включают те же названия растительного и животного мира: птицы прекрасно (*als a belle*) и неугомонно (*bothe nyght and days*) поют (*þe jays, þe throstelle, The mawys, þe wodewale, fowles synges*), а Эйлдонское дерево (*Eldone tree, a semely tre, grenewode sprays*) и травы (*a longe lee*) зеленеют по берегам Хантли (*Huntle bankkes*).

Описание реального мира до посещения Томасом «Иного мира»

1. *Als I me wente þis endres dare,
Ffull faste in mynd makand my mone,
In a mery mornynge of Maye,
By **Huntle bankkes** my selfe allone,*

2. *I herde þe jays and þe throstelle
The mawys menyde of hir songs,
þe wodewale beryde als a belle,
That alle þe wode a-bowte me ronge.*

3. *Allonne in longynge thus als I lave,
Vndyre-nethe **a semely tre**,
[Saw] I whare a lady gave
[Came ridand] ouer **a longe lee**
[Murray 1875: 9].*

Описание реального мира после посещения Томасом «Иного мира»

1. *Scho broghte hym agayne to **Eldone tree**
Vndir-nethe þat **grenewode sprays**;
In **Huntlee bannkes** es mery to bee,
Whare fowles synges bothe nyght and days.*

После посещения «Иного мира» реальный мир остаётся неизменным, что указывает на цикличное построение повествования (CYCLIC PATTERN) и подчёркивает, что образы действительности, описанные ранее по тексту

баллады, являются базовыми для этого мотива. Единственная метаморфоза произошла с главным героем, который благодаря Королеве оказывается опять у Эйлдонского дерева. После посещения страны Эльфов он превратился в прорицателя, то есть получеловека-полуэльфа, при этом на первый план повествования выходит драматизм ситуации из-за вынужденного расставания с любимой.

Следует предположить, что кельтские традиции оставались и в момент создания баллады настолько сильными, что пришедшая христианская церковь не уничтожала эту культуру огнём и мечом, а просто переосмыслила традиции кельтских язычников, и даже активно использовала их себе во благо. Например, многие кельтские друиды и боги были канонизированы в христианстве (наиболее яркий пример – св. Бригитта). В результате на бывших кельтских землях создавалась уникальная культура, представляющая собой «сплав древних кельтских традиций и христианства» [Гюйонварх 2001].

Следует указать на то, что в тексте исследуемого манускрипта мы понимаем новую ипостась Томаса. Дерево стало символом: оно дало главному герою силы, и он сам уподобляется дереву. По словам В.Н. Топорова, особая роль Мирового древа «определяется, в частности, тем, что Мировое древо выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения» [Топоров 1980: 389]. В Торе, в книге Дварим, дерево выступает в роли символа человека, а ветви символизируют его деятельность. Традиционное вертикальное деление дерева – символа человека очевидно. Оно может отражать анатомическую структуру: крона – голова, ствол – тело, корни – стопы ног; время жизни: будущее, настоящее, прошлое; структуру личности: дух, душа, плоть и т.п. [Зворыкин <http://drunemeton.itersuum.ru/symbol.htm>]. Мысль о том, что человек подобен дереву, высказывалась психологом К.Г. Юнгом: «У деревьев есть индивидуальность. Вот почему дерево часто выступает синонимом личности» [Юнг 1996: 246].

Применительно к человеку дерево не только символизирует его собственную структуру, но и отражает важнейшие аспекты его жизни: саму жизнь и бессмертие, сопричастность добру и злу, плату за знание. Именно таковы по своей сути два дерева, описанные в Библии, в Книге Бытия, которые посадил бог в раю, наряду с обычными деревьями, место которым было отведено на земле. «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла» [Быт. 2-9].

Мы рассматривали концептуальные пространства, касающиеся реального и «Иного» миров и приходим к выводу, что текст баллады имеет именно религиозно-обрядный мистический подтекст. Мы видим из текста баллады, что он повествует о четырех концептуальных пространствах: два, из которых структурируют знание о реальном мире (вначале и в конце), а два другие повествуют о событиях в «ином мире» (образ сада и замка). Между каждым из них располагается граница: первая граница ведет от реального мира к саду, вторая – связана с четырьмя дорогами. Каждое из концептуальных пространств имеет свою сложную структуру и включает ряд составляющих. Описание концептуальных пространств в оригинале баллады повествует о двух концептуальных моделях представлений, нашедших воплощение в языковой картине мира – кельтской и христианской.

2.5 Сопоставительный анализ вариантов баллады о Томасе Рифмоплете

Одной из характеризующих особенностей фольклорных произведений является их сюжетная вариативность. По мнению Б.Н. Путилова «вариативность – одно из самых очевидных, ярко выраженных, постоянных качеств фольклора, с исключительной обязательностью обнаруживаемых на самых разных его уровнях – начиная от микроэлементов любого текста и кончая целостными национальными системами» [Путилов 1994: 190].

Наличие вариантов подразумевает существование «источника» этих вариантов, то есть непосредственного предшественника, который базируется на традиции и определяется «коллективной памятью» [Чистов 1986: 110]. Б.Н. Путилов ввел понятие устойчивости, под которым повторяемость, то есть «перекочевывание» ядра сюжета из одного произведения в другое. «Суть процесса производства в фольклоре заключается в постоянном взаимодействии двух начал (повторяемости и изменяемости), где вариативность есть конкретное, зримое, материальное их (повторяемости и изменяемости) воплощение, и характер взаимодействий, достигаемые результаты запечатлеваются в вариантах» [Путилов 1994: 192]. В средние века устойчивым сюжетом является встреча с прекрасной девой, который, видоизменяясь, повторяется во всех его вариантах. «Ядро» самого сюжета остается прежним, а вот «периферия» изменяется в зависимости от исторического периода и страны, в которой он бытует, повествования или обряда. Подобная «вариативность порождает длительность создания фольклорных произведений, не закреплённого в едином завершённом тексте и бытующего в устной традиции» [РГЭС 2002: 163].

Понятие вариативности непременно связано с понятиями инварианта и варианта. В литературоведении «инвариант — это неизменяемая часть сюжета, модель, вокруг которой группируются совокупности вариантов» [РГЭС 2002: 198]. Без варьирования и вариантов инвариант не может существовать, так как между ними образуется определенная объединяющая связь. Наличие такой связи позволяет возвести тексты к «одной модели» (сюжетному инварианту). Нас помимо сюжетной вариативности в большей степени интересуют лингвистические особенности каждого из вариантов в сопоставлении с оригинальным текстом баллады “Thomas of Erceldoune”.

Для сопоставительного анализа народной англо-шотландской баллады мы использовали первоисточник баллады “Thomas of Erceldoune” из Торнского манускрипта (вариант Т), являющегося самым древним и длинным вариантом

баллады, и ряд вариантов баллады. Они были представлены в книге “Ballads and Songs” (A), собранной Р. Джемиесоном (R. Jamieson) и опубликованной в 1806 году, в Кэмпбеллском манускрипте (Campbell Mss) (B), в собрании “Minstrelsy of the Scottish Border” (C) В. Скотта 1802 года, “The Oxford Book of English Verse 1250-1900” (D) А.Т. Квиллера-Кауча (A.Th. Quiller-Couch), изданного в 1919 году, в работе “The Wisdom of the Scots. A choice and a comment by M. McLaren” (E), изданной М. Джозефом (M. Joseph) в 1962 году. На основе анализа мы попытаемся показать лингвистические особенности вариантов баллады и их сюжетную вариативность.

Во всех вариантах баллады главный герой обычно носит имя True Thomas, но существуют следующие обращения к Томасу: *Thomas Rhymer*, *Thomas Rhymour*, *Thomas Rymer*, *Thomas de Erceldoune*, *Thomas Rhymour de Erceldoune* или *Thomas of Erceldoune*.

По сюжету все варианты представляют встречу на берегу реки одним майским утром Томаса Рифмоплета с Королевой Эльфов, которая приходит за ним, услышав его пение. После того как они стали близки, Королева забирает Томаса в свое царство, в которое они попадают пройдя сквозь холм. Путешествуя в течение трех дней по колено в воде, они достигают прекрасного сада, где Томасу не позволено ничего есть, так как он умрет или попадет в руки дьяволу. Там же Королева показывает дороги, ведущие в ад, рай, чистилище и затем дорогу в ее царство. Практически все варианты баллады заканчиваются на эпизоде, в котором Королева угощает Томаса яблоком и награждает его тем самым, даром говорения только правды и пророчества.

В Торнтском манускрипте представлено продолжение баллады, в котором описаны как сам замок, так и пребывание Томаса при дворе Королевы. Как и в вариантах, Королева при расставании наделяет Томаса тем же даром предвидения. Косвенным подтверждением того, что варианты создавались позднее, является тот факт, что они намного короче, чем

первоисточник, так как мифологическое сознание стремилось передать все подробности.

Вместе с тем, в некоторых вариантах имеются серьезные отличия. Торнтский манускрипт и вариант (E) из книги М. Джозефа "The Wisdom of the Scots. A choice and a comment by M. McLaren" содержит одинаковые первые 7 строф, но они различаются лишь написанием отдельных слов, связанных с разными историческими периодами функционирования языка. Восьмая и девятая строфы первоисточника отсутствуют в варианте (E). В них дается более полное описание одеяний и внешности Королевы. Последующие 15 строф сохраняются без заметных сюжетных и смысловых изменений. Затем в варианте (E) опущена часть строфы с указанием места, где Королева и Томас предались любви "*Vndyre-nethe Eldoune tree*" «Под сенью Эйлдонского дерева». Далее идет пропущенная в варианте строфа, в которой Королева обращается к главному герою как Томасу из Эрселдуна. Это единственное точное указание на личность главного героя и его прототипа, который родом из Эрселдуна. Семь следующих строф совпадают, а вот последние три строфы в варианте М. Джозефа опять совпадают по смыслу с тремя предпоследними строфами Торнского манускрипта (T172-174), но не по орфографии. А вот последняя строфа сообщает нам следующее:

<i>Of swilke an hird mane wolde j here,</i>	О таком знатном человеке (в свите) я
<i>Pat couth me telle of swilke ferly.</i>	слыхивал, который мог рассказывать такие
<i>Ihesu, corounde with crowne of brere,</i>	чудеса. Иисус, коронованный терновым
<i>Brynge vs to his hauene So hyee !</i>	венком, приведи нас в свой рай так быстро!
<i>Amene, amene.</i>	Правда, правда! (перевод мой – Д.Б.)

Слово *āmēn* происходит от еврейского *āmēn* в значении «правда». Выражение *Amene, amene* является междометием, появившимся еще в древнеанглийском и существовавшим в XIII веке, оно имело значение «правда ли» [MED]. Позднее слово *āmēn* стало традиционным заключительным оборотом христианской молитвы.

Место встречи Томаса с Королевой Эльфов – Эйлдонское дерево (*Eildon Tree*) на Охотничьем берегу (*Huntly Banks*) – указано во всех

вариантах и в самом источнике. Только в варианте А упоминается просто «травянистый берег» (*grassy banks*), а не точное название места встречи.

Следует отметить, что анализ вариантов (А), (В), (С), (D) выявил такую интересную деталь текстов, что они, следуя сюжетной логике, описывают одинаково все события, происходящие с Томасом до его отправления в страну Эльфов. В частности, в оригинале говорится об одежде Томаса из гладкой ткани (*a coat of the even cloth*) и паре туфель из зеленого вельвета (*pair o'shoon of the velvet green*):

<i>He has gotten a coat of the even cloth,</i>	В зелёный шёлк обут был Том,
<i>And pair o'shoon of the velvet green;</i>	В зелёный бархат был одет.
<i>And till seven years were gane and past,</i>	И про него в краю родном
<i>True Thomas on earth was never seen.</i>	Никто не знал семь долгих лет

Описание нарядов и снаряжения Королевы, намного красочнее и подробнее представлены в первоисточнике (ее юбка из шелка цвета травы, а накидка из дорогого бархата), чем в вариантах баллады, где приводится просто перечень деталей ее одежды и украшений ее коня:

<i>Her skirt was o the grass-green silk,</i>	Зеленый шелк - ее наряд,
<i>Her mantle o the velvet fyne,</i>	а сверху плащ красней огня,
<i>At ilka tett of her horse's mane</i>	и колокольчики звенят на прядках гривы у
<i>Hang fifty siller bells and nine</i>	коня (под ней был серый в яблоках скакун)
(А, С, D: 4).	[Маршак 1973: 27], количество которых
	пятьдесят и девять.

Томас снимает свой головной убор, преклоняет колено и обращается к Королеве как к Марии – Владычице небесной во всех вариантах и первоисточнике – Торнтском манускрипте (А3, С3, D3, Е9, Т9).

<i>True Thomas he pulld aff his cap,</i>	Ее чудесной красотой,
<i>And louted low down to his knee:</i>	Как солнцем, Том был ослеплен.
<i>"All hail, thou mighty Queen of Heaven!"</i>	– Хвала Марии Пресвятой! –
<i>For thy peer on earth I never did see.</i>	Склоняясь ниц, воскликнул он

На текст Кэмпбелского манускрипта оказали влияние идеи протестантизма: обращаясь к Королеве Эльфов, главный герой называет её не Марией, как в других вариантах баллады, а «прекрасным цветком данной страны»: “*Weed met thee save, my lady fair, For thou’rt the flower o this countrie*”, что делает бессмысленной следующую строфу, в которой Королева

отрицает свое божественное происхождение и признается в том, что она Владычица Эльфийского царства, пришедшая специально к Томасу (на это указывают все варианты, кроме Кэмпбелльского манускрипта (вариант В)). В варианте Кэмпбелльского манускрипта она говорит, что выехала на охоту. О том же и теми же словами Королева сообщает и в Торнтском манускрипте (T16) и варианте из книги М. Джозефа (E14):

*Bote I ame of ane ober countree,
If I be payrelde moste of pryse;
I ryde aftyre this wylde fee;
My raches rynnys at my devyse.'* (T16).

Но из другой я страны, хоть
и облачена роскошно.
Я скачу вслед за дичью,
по моему хотенью бегут мои гончие
[Шабалов 2001: 190]

В вариантах С и D Королева призывает Томаса поехать с ней в качестве певца и исполнителя, и в то же время, предупреждает его о том, что если он поцелует ее, то она «завладеет» его телом. Тогда как А и В повествуют о том, что она просто приказала Томасу ехать с ней и быть у нее в услужении семь лет, а в Торнтском варианте и варианте из книги М. Джозефа этот срок сокращен до двенадцати месяцев (*twelvemonth*) (T 27, F 23).

В Торнтском манускрипте и варианте E (М. Джозеф) Томас берет инициативу в свои руки и настаивает не просто на поцелуе, а на большей близости. Однако, Королева сопротивляется, говоря о том, что это испортит ее красоту и Томасу придется поплатиться за это, но он настойчив, заявляя, что жить без Королевы не сможет и пойдет за ней “*pou will in heuene or helle*” – «на небеса или в подземный мир», причем здесь подразумевается именно это значение слов. У Эйлдонского дерева они становятся близки и Томас с ужасом видит как “*hir hare it hange all ouer hir hede, hir eghne semede owte, þatare were graye. And alle riche clothynge was a-waye, þat he by-fore sawe in þat stede; hir a schanke blake, hir ober graye, and hir body lyke the lede...*” «все волосы на голове ее стояли дыбом, ее серые глаза, казалось, вылезли. Пропало все роскошное одеяние, что он прежде видел на ней. Одна голень ее стала черной, живот – серым, и все ее тело – как свинец...» [Маршак 1973: 93].

Теперь он должен последовать за ней. Королева едет на коне, а Томас бежит рядом в В (6,7), в то время как в вариантах А (6), С (8), D (8) Королева сажает его сзади на коня и они пускаются в путь. Интересно, что в Торнтском манускрипте и в варианте (Е) из книги М. Джозефа она ведет его внутрь холма у Эйлдонской Березы, в «сокрытые поля», где было темно, как в полночь и вода ему по колено. На протяжении трех дней он слышал только журчанье воды (Т30-31; Е 26-27). Упоминание воды по колено на протяжении пути встречается также и в В (6).

После трех дней такого путешествия, когда изможденный и готовый умереть от голода Томас взмолился, они достигают прекрасного фруктового сада (А8, В7, Е 28, Т32) или согласно вариантам С и Е – широкой пустыни (С9, D 9), где Томас пытается сорвать фрукт (хотя остается неясным, где в пустыне фруктовые деревья). Но Королева предупреждает, что все фрукты прокляты (А 9, В 7, Е 29, Т 34) и, если он отведаст хоть один плод, то попадет в Ад (Е 30, Т 35). В остальных вариантах баллады эпизод с такой последовательностью событий не обнаружен. Королева просит Томаса положить голову ей на колени, чтобы показать ему три чуда (*fairies three*) (А 11, В 9, С 10, D 10, Е 31, Т 36). Первое чудо – это дорога на Небеса (*heaven*) (А 12, В 11, С 11, D 11, Е 33, Т 38), второе – дорога в Ад (А 13, В 10, С 12, D 12, Е 34, Т 39), которую “*tho some call it the road to heaven*” – «некоторые называют дорогой в Рай» (*перевод мой* - Д.Б.).

Затем Королева Эльфов указывает на третье чудо – еле виднеющуюся дорогу в страну Эльфов (“*And see not ye that bonny road*”) (А 14, С 13, D 13), в первоисточнике Торнтском манускрипте и варианте из книги М. Джозефа вместо дороги упоминается Эльфийский замок на горе (“*Sees thou yit yon fair castell*”) (Т 42, Е 37). Кроме того, в этих вариантах указываются еще два «чуда» (*fairest sicht*) или две «невидали»: дорога в Рай (*paradise*) и дорога в Чистилище (*purgatory*) (Т 39-40, Е 35-36).

В королевстве Томасу приказано ни с кем не разговаривать иначе он никогда не вернется в свой мир (A15, C14, D14), а в первоисточнике и в вариантах из Кемпбелского манускрипта и книги М. Джозефа (B12, E 39, T44), ему позволяется разговаривать с Королевой. Следуя дальше по строфам варианта А, мы видим, что, после слов Королевы о том, что Томасу не следует ни с кем говорить, он получает пальто и обувь из зеленого бархата и исчезает на семь лет (из мира людей) – *“He has gotten a coat of the even cloth, and a pair of shoes of velvet green, and till seven years were past and gone True Thomas on earth was never seen”* (A 15, 16). На этом повествование в варианте из книги Р. Джемиесона заканчивается (А). Перед тем как войти во дворец Королева вновь обретает цветущий вид, чтобы, Король ничего не понял и не убил их (E 41, T 47).

В варианте В (Кемпбелский манускрипт) они попадают на прием во дворец, где Томас ни с кем не общается и все хорошо воспитанные рыцари и дамы обращались с вопросами к Королеве, которая рассказывает им, что встретила Томаса у Эйлдонского дерева (B 12-13). На этом повествование прерывается.

Что касается варианта, опубликованного В. Скоттом в книге *“Minstrelsy of the Scottish Border”*, то сюжетная линия делает крутой поворот и возвращается к описанию дороги к волшебному саду. Томас и Королева пускаются в путь, «преодолевая реки по колено в воде, не видя солнца и луны, и только рокот бушующего моря слышен им в темноте» (*перевод мой - Д.Б.*). Они вброд пересекают реки по колено в крови, которая струится по ним (C 15-16, D 15-16). Дорога занимает три дня, как и в первоисточнике или сорок дней как в А (7). В волшебном саду Королева Эльфов сама предлагает яблоко в качестве платы за служение (A 9, B 8, T 35), и, съев которое, Томас обретет дар предсказания и не может больше лгать (C 17, D 17), в первоисточнике и в варианте, опубликованном в книге М. Джозефа (E) Томас получает этот дар только, когда они расстаются после посещения дворца в

конце повествования (*If þou will spells, or tales telle, Thomas, þou sall neuer lesynge lye; Whare euer þou fare, by frythe or felle, I praye the spoke none euyll of me*). Можно предположить, что со временем Эльфийское королевство «деградировало» в вариантах до прекрасного зеленого сада. Образ сада и яблока – аллюзия на библейские мотивы Эдема (райского сада), яблока познания и Евы, с помощью которой Адам познал всё сущее.

Строфы 18 и 19 в варианте С определенно написаны позднее, так как они совсем не вписываются в канву повествования и стилистику всего произведения, а заключительная строфа совпадает с вариантом А (вариант из книги В. Скотта). Вариант В (Кемпбелский манускрипт) с течением времени по причине утери последних страниц лишился концовки и обрывается посередине строфы.

Во всех вариантах баллады строфа, в которой Королева запрещает Томасу разговаривать, следует после строфы, где она показывает дорогу в Эльфийское царство, что само собой предполагает путешествие в те края, но при этом, как мы видим, описание путешествия в эту страну как жизнь Томаса там отсутствуют или даны не полностью. Вместо этого Томас с Королевой отправляются в волшебный сад, где Королева дает яблоко Томасу, съев которое он обретает способность предсказания и утрачивает способность говорить неправду: "*Syne they came on to a garden green, and she pu'd an apple frae a tree: "Take this for thy wages, True Thomas, it will give the tongue that can never lie."*

В первоисточнике, как и в варианте Е (М. Джозефа), после описания жизни и окружения в эльфийском замке, читателю сообщается, что Томас жил там более трех лет (Т 56), но согласно варианту Е более семи лет (Е 51), хотя для самого Томаса прошло всего три дня в обоих вариантах. Королева просит его покинуть это королевство потому, что прислужники дьявола ищут жертву для дьявола, которой, скорее всего, станет Томас. Эта новость

приводит главного героя в отчаяние, но Королева обещает, что сама проводит его к Эйлдонскому дереву, что она и делает.

Торнтский манускрипт и вариант из книги М. Джозефа дают описание пребывания Томаса в замке Королевы, обитателей и их занятий. Они объясняют, почему Томасу пришлось покинуть Королеву и замок, а также подробно описывают сцену расставания и обретения Томасом дара предвидения. С этого момента, согласно сюжету, Эйлдонское дерево на Охотничьем берегу становится местом неоднократных встреч Томаса с Королевой. Здесь в первоисточнике начинается вторая часть (fytt II). Томас просит оставить ему что-нибудь на память и в доказательство того, что он с ней общался, получает дар предвидения. Королева делает некоторые предсказания, и обещая вернуться к Эйлдонскому дереву, покидает его.

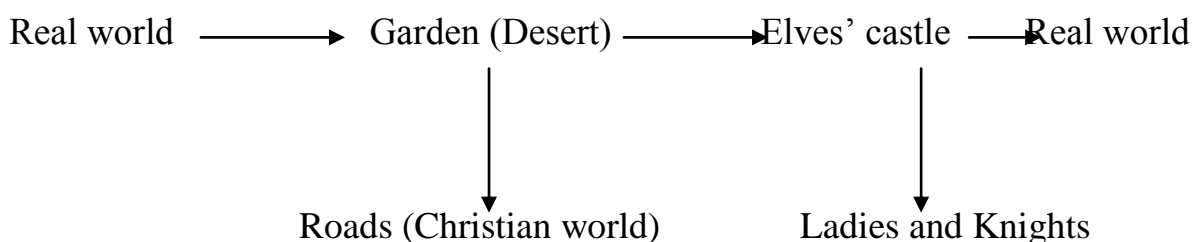
Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что варианты из книг “Ballads and Songs” (A) R. Jamieson (1806), «Minstrelsy of the Scottish Border” (C) W. Scott (1802), Campbell Mss (B), A. Th. Quiller-Couch “The Oxford Book of English Verse 1250-1900” (D) близки друг к другу по основным сюжетным точкам, что свидетельствует о том, что варианты были записаны примерно в одно время. При этом, концептуальная модель вариантов существенно отличается от моделей первоисточника и варианта из книги М. Джозефа. Последний, как становится очевидным, был записан в промежутке между записью исходного текста и остальных вариантов.

Изучая проблему сюжета и его вариативности в фольклорных произведениях, В.Я. Пропп в монографии «Морфология волшебной сказки» ссылается на А.Н. Веселовского, точка зрения которого состоит в том, что сюжет – это комплекс мотивов (поступков) действующего лица, определяемые с точки зрения их роли в развитии действия. «Сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом» [Пропп 2007: 13]. Мотивы «служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются. Они

всегда последовательны и их количество ограничено. Эти функции образуют основные части повествования» [Пропп 2007: 21-22]. Ученый делает оговорку, что указанные закономерности касаются только русского фольклора.

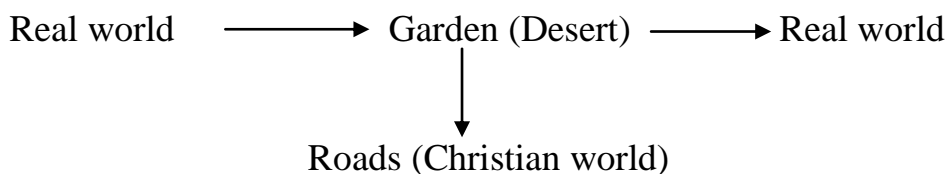
Если мы воспользуемся системой табуляции сюжетов В. Проппа, то получается следующая формула: $ie^3\bar{b}^1b^1A^{11}a^6D^1\Gamma^1Z^2R^2\bar{b}^7Pr^6\downarrow T^3c^3$, где главный герой гуляет по берегу реки (начальная ситуация, i ; отлучка, e^3). К нему спускается с холма Королева Эльфов и они вступают в запретную связь (запрет, \bar{b}^1 ; нарушение запрета, b^1). Томас мгновенно влюбляется в Королеву (околдование, A^{11}) и следует за ней, страдая от голода и усталости (нехватка, a^6 ; испытание героя, D^1). Томас справляется с испытаниями (Γ^1), за что ему показываются «чудеса» – дороги в ад, рай, чистилище и замок Королевы Эльфов (Z^2). Затем главный герой попадает в замок (R^2), где ему запрещают говорить с придворными, кроме Королевы (\bar{b}^1). Томас не нарушает запрета, но за ним начинается охоту Дьявол (преследование, Pr^6). Королева сообщает Томасу об этом и переносит его на тот же берег реки (\downarrow), награждает его новым одеянием (T^3) и даром предвидения (c^3).

Важным пространственным центром повествования становится именно волшебный сад, так как он есть во всех вариантах баллады и выполняет одну и ту же функцию. Из этого сада открывается вход как и в «Иной мир», так и выход в реальный мир.



Для сокращенных вариантов баллады характерна несколько другая формула: $ie^3\bar{b}^1b^1A^{11}a^6D^1\Gamma^1Z^2Z^7c^3\downarrow T^3$, где Z^7 – это яблоко, которое Королева дает голодному Томасу и, съедая которое, главный герой обретает свой дар

предсказания. Для этих вариантов баллады модель может быть представлена в более сокращенном варианте:



Согласно В.Я. Проппу, функция запрета (б) должна встречаться один раз, что мы наблюдаем в более поздних вариантах (A-D), но в первоисточнике и близкому к нему по периоду создания варианту (E) существует двойной запрет, что выходит за рамки «системы организации рассказываемых событий» [Бремон 2000: 239]. При сопоставлении формул становится ясно, что, во-первых, нарушена последовательность в концовке баллад и первоисточника, и, во-вторых, очевидно, что позднее, исходное произведение Торнского манускрипта было упрощено и укорочено. Разница во времени записи баллады и ее вариантов около ста лет. За это время возросло влияние христианской церкви на население страны, что нашло свое отражение в вариантах анализируемой баллады.

Критикуя систему табуляции сказочных сюжетов, К. Бремон указывал на то, что В.Я. Пропп «исключает понятие персонажа, его мотивировок и т.д.» [Бремон 2000: 240]. В то время как сам ученый считает, что «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляет собой переменные величины сказки. Под атрибутами мы понимаем совокупность всех внешних качеств персонажей: его пол, возраст, облик» [Пропп 2007: 74-75]. Такой подход объясняется тем, что один персонаж в сказках легко заменяется другим, а каноны, по которым строится сказка, остаются неизменными. Основу этих канонов составляют функции персонажей, то есть поступок (образ действия) в зависимости от того, в какой роли выступает персонаж. Он может быть антагонистом, дарителем, протагонистом и т.д.

Современные ученые обращают наше внимание, на то, что «простейшее нарративное высказывание включает в себя не только глагол, но также субъект

(совершающий или претерпевающий действие) и атрибуты, характеризующие состояние этого субъекта. Кроме того, модель, описывающая последовательность функций должна быть дополнена «сверху» моделью, описывающей систему персонажей» [Бремон 2000: 243]. Система ключевых персонажей в анализируемой балладе остается неизменной: Королева Эльфов и Томас Рифмоплет. Процесс создания вариантов затронул атрибуты и номенклатуру, а также пространственные локусы, где разворачиваются основные действия повествования.

Подводя итог описанию и концептуальному анализу первоисточника (манускрипта Торнтона) и вариантов, можно сделать вывод, сюжетное и атрибутивное варьирование объясняется разными историческими, религиозными и культурными особенностями периода создания вариантов баллад. Первоисточник хранит наследие кельтской культуры, в то время как, варианты баллады претерпели изменения, внесенные в сюжетную линию под влиянием христианства, особенно усилившегося в XIV – XV веках в стране.

2.6 Концептуализация категории времени в балладе

“Thomas of Erceldoune” и ее вариантах

Восприятие времени в ином мире меняется. Оно замедляет ход или вообще останавливается. Такой эффект описывается во всех произведениях, связанных с волшебством и магией, что считается одной из характерных черт «Иного мира».

В древнекельтской традиции понятия времени были своеобразны. Время течёт там совсем не так, как в этом мире, если оно вообще течёт там. Так в истории о Бране, когда ему и его спутникам захотелось вновь увидеть родную Ирландию, туаты в напутствие предупредили людей, чтобы те не вступали на родную землю. Когда мореплаватели подплыли к берегам Ирландии, они спросили собравшихся любопытных людей, помнят ли они сына Фебала. Но ирландцы ответили, что не помнят. «Когда же один из спутников Брана выпрыгнул на берег, он тут же рассыпался в прах, потому

что ход времени снова стал властен над ним, а по меркам обычного мира этот человек уже давно должен был умереть». Мы обнаруживаем упоминание об искажении времени и в волшебных историях других народов [Широкова 2004: 86-87].

Человеческое время конечно и измеримо, в отличие от времени «Иного мира», которое представляет собой неизменное настоящее. Такая оппозиция существует во всех мифопоэтических традициях. В кельтском понимании время «бесконечно в растяжении конечного времени» (один год в «Ином мире» идет за век в мире смертных) [Широкова 2004: 97]. Согласно тексту баллады “Thomas of Erceldoune” Томас провел в королевстве Эльфов один год или семь лет (в вариантах балладного текста), но главный герой был уверен, что прошло всего три дня.

Встреча, пребывание в «Ином мире» и возвращение главных героев существует в «безвременьи», так как текст баллады не ориентирует читателя или слушателя во временных рамках относительно исторического периода (например, правление определенного короля) или периода жизни главного героя. Все указатели связаны с перемещением в пространстве: исходная точка «веселое майское утро» (*a mery mornynge of Maye*), время, потраченное на переход в другой мир – «три дня» (*the montenans of days three*), также в момент перемещения в мир людей Томас узнает о том, что на самом деле он провел в замке Королевы «три года» – *thre zere (year)*. Сам момент возвращения под то же самое дерево не уточнен и происходит мгновенно.

Повторение цифры три указывает на общевременные циклы, которые составляют один год, три, семь и двенадцать лет. Упоминание именно этих цифр имеет непосредственную связь с мифологическим сознанием, так как возникновение этих циклов связано с этапами роста и развития ребенка и имеет антропоцентрический характер, уходя корнями в мифологическое знание. Следовательно, на уровне семантики данные фразы *thre zere* (три года), *þe space of days* (букв. пространство этих дней), *the montenans of dayes*

three (отрезок в три дня), *twelvemonth* (двенадцать месяцев) передают периодичность, цикличность повествования. По тексту баллады Королева встречает Томаса в праздник Бельтан, который отмечается раз в год, и хочет забрать его в услужение на двенадцать месяцев (*twelve month*), то есть на год. Цифра двенадцать в христианской традиции может содержать указание на 12 апостолов Христовых. Но фактически Томас проводит там три года или семь лет согласно другим вариантам баллады. Временная лексика мира Людей описывает календарный день и часть дня, что является обычным и привычным для восприятия.

Темпоральность в тексте, как объективно-субъективная категория, соотносится как с объективным (реальным) временем, так и с концептуальным временем, которое воспринимается Томасом как героем и автором произведения. Называя время, которое воспринимается читателем, перцептуальным О.С. Филимонова отмечает, что «читатель воспринимает события, происходящие в балладах, как уже имевшие место с точки зрения современного человека и поэтому относит их к прошлому. В свою очередь для персонажа события, описываемые в балладе, являются в основном настоящими, но могут относиться и к прошлому или будущему. Тем не менее, время будущее для персонажа является прошедшим для читателя. Авторское время в целом не релевантно для структуры художественного времени баллады» [Филимонова 2012: 14].

В исходном тексте баллады сюжетная линия замкнута, образуя, тем самым, цикл, который также можно проследить и в лексемах, определяющих время в тексте. Изменение направления развития сюжетной линии в вариантах балладного произведения, что, как утверждает Г.И. Проконичев, указывает на изменение парадигмы знания и сознания народа. Как мы указывали в первой главе, такая временная модель демонстрирует переход от циклических представлений эпохи эпоса к линейной, спиральной модели времени [Проконичев 2010: 7]. Изменение временной модели является также

отражением изменения сюжетной линии, которая постепенно становится прямой, уходя от цикличности. В поздних вариантах Томас Рифмоплет, отслужив Королеве, исчезает в неизвестном направлении из страны Эльфов, а не возвращается к месту встречи с Королевой, как в более раннем тексте Торнского манускрипта.

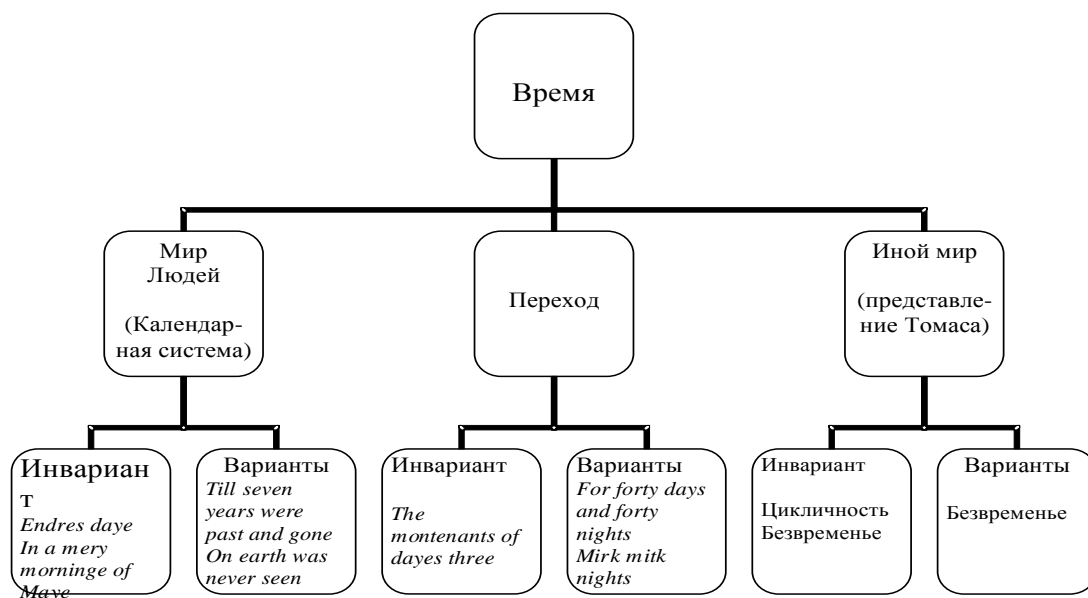


Рис.7. Лексическая реализация понятия «Время»
в оригинале и вариантах баллады

Основным средством построения временной структуры в тексте служат глагольные формы. Анализируемая баллада включает две темпоральные подсистемы: временную подсистему речи автора и временную подсистему речи персонажей. Оба вида речи используют видо-временные формы в основном настоящего и будущего времен глаголов. Речь автора обычно реализуется в виде монолога, со вставками обращения к читателю, что является характерной чертой фольклорного произведения, иногда описание событий имеет отношение к прошедшему времени. Речь персонажей реализуется в форме диалога, здесь используются настоящее и будущее времена.

Согласно классификации О.С. Филимоновой, баллады могут относиться к «концентрируемому (ограниченному)» типу повествуемой перспективы,

который предполагает развитие всего повествования вокруг конкретного действующего лица, художественное изображение организуется с опорой на «личный», субъективный план повествования или одного из персонажей, выступающего также в роли повествователя [Филимонова 2012: 13]. Ориентация времени и пространства художественного действия в балладе “Thomas of Erceldoune” осуществляется относительно того, что происходит с главным героем, а также сообщается о магических обрядах во время празднования Бельтана.

Выводы по второй главе

Легендарная личность Томаса Лермонта (Thomas Learmont, также известного как Томас Раймер) была запечатлена в англо-шотландской балладе “Thomas of Erceldoune” под именем Томаса из Ерселдуна, который, согласно легенде, побывал в «Ином Мире» в замке королевы Эльфов и был удостоен ее любви и дара пророчества. Данный сюжет встречи с прекрасной и таинственной незнакомкой имеет отношение к устойчивым сюжетам периода Средневековья. Но данное стихотворное произведение, созданное конкретной личностью, запечатлело средневековое миропонимание, отражающего основные элементы картины мира жителя северной части Англии, на границе с Шотландией. Примечательно также и то, что в балладе воплощены специфические черты речи людей в переходный период от древнеанглийского языка к среднеанглийскому, особенно в его ранний период. Текст баллады “Thomas of Erceldoune” датируется 80 годами XIII века и относится к северному диалекту среднеанглийского периода. В балладе это находит отражение в виде аллитерационного стиха, нестабильной графической формы, автор пытается передать звучание и определенный смысл посредством сочетающихся слов и предложений, а также показать колорит языка и представлений той далекой эпохи. Это делается таким образом, чтобы вызвать доверие у средневекового слушателя, так как вера в мистическое и христианское гармонично сплетаются вместе, особенно когда

транслятором культуры становится известная личность, чей род имеет непосредственную связь с историей и культурой конкретного народа..

Проведенный лингвистический и концептуальный анализ текста баллады "Thomas of Erceldoune" показал особенности категорий пространства и времени, являющихся базовыми для человеческого миропостижения и сочетающихся с другими категориями и представленными в тексте реалиями. Представление пространства «своего» и «иного» миров отражает процесс категоризации средневекового человека, который был неразрывно связан с окружающей его средой, социальными и историческими условиями жизни. Обстановка реального мира остается неизменной как в начале, так и в конце повествования. Концептуальное пространство мира людей, как и другие пространства, имеет четкие границы, что позволяет его идентифицировать как вместилище (Container) с рядом составляющих, определяемых как его центр и периферия, целое и часть. Реальный мир и противопоставлен «Иному миру», описанию которого уделяется больше текстового пространства. Концепт пути (PATH) связывает существующие пространства-контейнеры на основе образных схем UP-DOWN, SOURCE-PATH-GOAL в рамках единого сюжета и представлений, заложенных в понимание перехода в «Иной мир», волшебного сада, четырех дорог и замка Эльфов – мира вечного счастья и веселья. Символизм практически каждой детали в небольшом тексте важен для понимания и интерпретации заложенных в тексте смыслов и социокультурного знания, тесно связан с динамикой развертывающего действия баллады и событий, происходящих с главным героем.

На основе концептуального описания Реального Мира и представленных деталей становится понятным, что в тексте баллады "Thomas of Erceldoune" сохранено и зашифровано знание о древнем кельтском празднике Бельтане – обряде плодородия, который имеет языческий характер. Описание «Иного Мира» проливает свет на феномен одновременного сосуществования двух

картин мира: христианской и кельтской. Анализ дополнительных коллизий сюжета и уточнений (волшебный сад, описание выбора одной из четырех дорог, лингвистического анализа речей главного героя и королевы Эльфов, ее замка) свидетельствует о влиянии христианской модели, находящейся поверх кельтской модели. Обе модели гармонично вплелись в канву повествования и сделали концептуально-смысловое пространство текста объемнее и рельефнее.

Сопоставительный анализ текстов первоисточника из Торнского манускрипта и его пяти вариантов (из книги Р. Джемиесона “Ballads and Songs”, Кэмпбеллского манускрипта, собрания баллад В. Скотта “Minstrelsy of the Scottish Border”, из работ А.Т. Квиллера-Кауча “The Oxford Book of English Verse 1250-1900” и “The Wisdom of the Scots”) продемонстрировал, что вариативности подверглось именно концептуально-смысловое пространство текста. Это, по нашему мнению, связано с активным насаждением христианства на Британских островах, а также с тенденцией к упрощению и утрате ряда основообразующих смыслов, становящихся непонятными с течением времени для жителей Англии. В вариантах отсутствует концептуальная информация, которая репрезентируется в первоисточнике баллады “Thomas of Erceeldoune”, но сохраняется образная составляющая, представленная основными действующими лицами, и некоторая канва событий, воплощенных в вариантах.

Категория темпоральности тесно связана с категоризацией пространства. Темпоральность реализуется не только на уровне временных форм глагола, но и за счет использования специальных фраз с временным значением. Время в Мире Реальном соотносится больше с естественным временем, то есть с календарной системой реального мира. Для Мира «Иного» характерно своего рода безвременье, то есть вечное настоящее, где время течет медленно и незаметно, а какие-либо действия и перемещения происходят мгновенно.

Глава 3 Особенности перевода фольклорных поэтических текстов (на примере англо-шотландской баллады и ее вариантов)

Перевод художественного текста с одного языка на другой испокон веков считается самым трудоемким видом перевода, так как переводчик является творцом нового художественного поэтического произведения. Б. Пастернак писал: «Переводы мыслимы, потому что в идеале, и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становятся вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью» [Пастернак 1991: 393]. По словам Н.К. Гарбовского, перевод представляет собой деятельность, которая по своей структуре подобна искусству, так как в основе перевода лежит «творческое перевыражение объектов действительности» [Гарбовский 2009: 350].

Поэзия – это особый род художественной литературы, для которого характерны стихотворная строка, ритм, метр, также особое внутреннее строение (форма), а также специфическая система компонентов и их взаимосвязи (средства, приемы). Основными критериями определения и классификации произведений являются методы поэтической обработки текста. По мнению В.В. Виноградова, поэтическое произведение – «это устойчивая, завершенная, самозамкнутая структура, сформированная на основе сосуществования, взаимодействия, соотношения и динамической последовательности строго определенных средств элементов поэтического выражения» [Виноградов 1963: 131].

В качестве наиболее ярких отличительных черт стихотворной речи можно выделить следующие: 1. Эмоциональная окрашенность с максимально выраженным субъективно-эмоциональным отношением субъекта речи к явлениям, фактам, событиям, чувствам, идеям; 2. Однородная ритмическая основа стиха, образованная повторяющимися интонационными сегментами; превалирующая роль мелодики, «жесткая» композиционная структура; 3. Подчиненность семантико-стилистической организации речи передаче

доминирующего поэтического образа и поэтическому жанру (элегия, баллада и т.д.). 4. Эмоционально-оценочный характер лексики, используемой в стихотворной речи; зависимость эмоционально-смыслового потенциала слова от его места в ритмическом ряду.

3.1 Особенности перевода фольклорного поэтического текста

Поэтический текст – это сложная семантически и информационно сверхконцентрированная структура, состоящая из двух взаимодействующих и взаимосвязанных субстанций (формы и содержания). Передать весь информативный комплекс ввиду такой усложненности при переводе практически невозможно. Приоритет отдается тем или иным элементам структуры на основе осознанного выбора формально-функциональных и семантико-концептуальных доминант смысла и языковой реализации.

В этой связи, Я.И. Рецкер считает основной задачей переводчика передачу «средствами другого языка целостно и точно содержание подлинника, сохранив его стилистические и экспрессивные особенности» [Рецкер 1974: 7]. Аргумент в пользу данного подхода следующий: «хотя значения слов и не совпадают в различных языках, но предметная ситуация, представляющая содержание исходного текста, а также его смысл могут быть выражены средствами другого языка» [Рецкер 1974: 133].

Немецкий философ и переводчик В. Беньямин высказывает мнение, о том, что перевод «не должен служить читателю. Вырастая в переводе, оригинал как бы поднимается в более высокую, более чистую атмосферу» [Беньямин 2002: 98], которую, по мнению философа, переводчик высвобождает в процессе перевода, соединяя два «земных» языка. Вместо смысловой сходимости, он предлагает обратиться к воспроизведению формы: «Перевод, вместо того, чтобы добиваться смысловой схожести с оригиналом, должен любовно и скрупулезно создавать свою форму на родном языке в соответствии со способом производства значения оригинала, дабы оба они

были узнаваемы как обломки некоего большого языка, точно так же, как в черепках узнаются обломки сосуда» [Беньямин 2002: 104].

Бинарная оппозиция «формы и содержания», то есть «буквальный» и «вольный», получила различные трактовки и оценки в теории перевода. Сторонниками буквализма выступали такие известные переводчики как В.Я. Брюсов, М.Л. Лозинский, В.В. Набоков, а приверженцами вольного перевода можно считать В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов, Б.Л. Пастернак. При этом, «буквальные и вольные переводы имеют противоположную векторную ориентацию (на культуру и литературу языка оригинала или языка перевода), встраиваются в разные литературные дискурсы внутри единой принимающей культуры, и их статус в ней будет различен» [Леонтьева 2012: 104].

К.И. Чуковский называл ориентацию на внешнюю формальную точность, калькирование синтаксиса или лексики оригинала «механистическим», «рабственным» переводом [Чуковский 2008: 65]. Это «самый неточный, самый лживый из всех переводов» [Чуковский 2008: 64]. «Если вы максимально точно передадите каждое слово, но не передадите его поэтичность, достигнутая вами точность будет равняться нулю», и быть верным оригиналу нужно только там, где «верность и точность не вредит художественному впечатлению» [Чуковский 2008: 92, 106]. Такие переводы поэтическими назвать нельзя, так как не будет отражена поэтическая доминанта таких текстов.

По справедливому замечанию Н. М. Нестеровой, вольные переводы, адаптируясь к новым лингвокультурным координатам, часто становятся артефактами этой культуры [Нестерова 2005: 318]. Буквальный перевод – это не какой-то «недотрансформированный», передающий «природу чужого языка» и «способ производства значения в оригинале» [Нестерова 2005: 17], а позволяющий найти «ключи к процессам оригинальной семантизации» [Нестерова 2005: 318-319].

Отход от форм языка оригинала и создание у читателя впечатления, что текст изначально был написан на языке перевода, в то время как перевод дословный, который хоть и создан в соответствии с нормами языка перевода, постоянно обращает читателя к палитре эпохи, культуры и языка оригинала» [Костикова 2010: 43]. Качество перевода, согласно О.И. Костиковой, зависит «от концепции (стратегии), предопределяющей его (переводчика) отношение к «своему» и «иному», от его умения интерпретировать «иное», от его мастерства в использовании форм переводящего языка, от литературного и переводческого дара» [Костикова 2010: 47].

Из вышеприведенных взглядов на проблему передачи формы и содержания поэтического произведения можно сделать вывод, что оценивать качество перевода нужно не построчно или построфно, а целиком, целостным текстом.

О сложностях перевода стихотворного текста, который относится к подвиду художественного перевода и его жанровым особенностям Л.С. Бархударов писал так: «Вопрос о средствах и путях достижения адекватности перевода поэтических произведений – один из наименее разработанных в теории художественного перевода. Строгие ограничения, налагаемые на поэтические произведения, в силу специфики самого жанра, необходимость передать в переводе не только содержание, но и ритмико-мелодическую и композиционно-структурную сторону подлинника, больше, чем в прозе, зависимость поэтического произведения от особенностей языка, на котором оно написано, – все это делает перевод поэзии одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности» [Бархударов 1964: 41].

С.Ф. Гончаренко считает, что «поэтический перевод, как и всякая разновидность перевода, есть, прежде всего, событие (акт) межкультурной коммуникации. При этом поэтический перевод осуществляет передачу поэтической информации с помощью исключительно и только *завершенного* текста, каждая составная часть которого обретает истинное

содержание именно и только в составе этого целостного текста и никогда сама по себе не имеет самодовлеющего смысла, то есть заведомо семантична» [Гончаренко 1999: 68] и воздействует на читателя.

По мнению Н.К. Гарбовского, «Передача звучания текста средствами другого языка составляет одну из центральных проблем теории и практики поэтического перевода и тех случаев, когда звучание приобретает смысл» [Гарбовский 2009: 387]. Это высказывание перекликается с мнением одного из основателей поэтического перевода в России, выдающегося переводчика М.Л. Лозинского. Он утверждал: «поэт, приступая к переводу чужеземных стихов, берет на себя задачу, в конечном счёте, невыполнимую, и успех его зависит лишь от того, насколько глубоко он продвинулся в решении этой задачи, насколько ему удалось приблизиться к непостижимой цели» [Лозинский 1955: 55]. Основной задачей переводчика поэтических текстов является необходимость реализовать одну из коммуникативных функций произведения, а именно художественно-эстетическую и поэтическую. Цель произведений данного типа заключается в создании художественного образа и эстетического воздействия на читателя [Комиссаров 1990: 97].

В поэтическом переводе существенное значение приобретает понятие адекватности перевода, тогда как понятие эквивалентности отходит на второй план. Прагматическое понятие адекватности основано на соответствии целостного впечатления, той эмоциональной реакции, которая достигается переводом в сопоставлении с оригиналом. То есть речь идет об эмоционально-эстетической адекватности, о способности вызывать соответствующие оригиналу по силе вызываемые чувства и эмоции у читателя.

Спецификой поэтического перевода является расхождение в мелодике речи оригинала и перевода. Многое зависит от смысловой доминанты, «наиболее важной части содержания оригинала, которая должна быть непременно сохранена в переводе и ради сохранения которой могут быть

принесены в жертву другие элементы переводимого сообщения [Комиссаров 2001: 413], которая обыгрывается в переводе.

Как правило, перевод привносит нечто новое в понимание стиха. Но в поэтическом тексте всегда присутствуют определенные объективные маркеры авторской интенции, и их надо искать посредством комплексного художественно-эстетического и лингвокультурного анализа. Зная все особенности, возможности и ограничения, переводчику приходится выбирать оптимальный для своей индивидуальности способ разрешения этих проблем, стараясь учитывать предъявляемые к нему требования.

Работая над переводом фольклорных поэтических произведений, переводчик сталкивается с рядом проблем, которые условно можно подразделить на группы.

В первую группу проблем можно выделить те, которые связаны с организацией стихотворного текста в целом, а именно все виды рифмообразующих приемов (анафора, эпифора, внутренняя и межстрочная аллитерация, ассонанс) и ритмический строй стиха [Лиморенко 2007: 10-11]. Поэтические размеры, как и форма фольклорных произведений, разных народов культурно обусловлены эмоционально-стилистической окраской. Как отмечает О.М. Семенова, «слово и словесный ряд могут вмещать в себя одновременно и логико-понятийное, и образное, и эмоционально-оценочное, и ритмико-звуковое начало. Любой элемент в поэтическом тексте может становиться значимым, а формальные элементы могут приобретать семантический характер, что увеличивает информативность текста» [Семенова 2003: 22] и является дополнительной сложностью для переводчика. В связи с вышесказанным, поэтический текст можно определить «как спрессованный ритмической, фонической и метафорической системами как бы особый сверхсмысловой плазменный сгусток, в котором каждый элемент (будь то целая строка, слово, морфема или даже фонема)

сопрягается по вертикали и горизонтали с каждым другим элементом и обретает дополнительное и многослойное значение» [Гончаренко 1999: 68].

Во вторую группу попадают проблемы, связанные со спецификой структуры и языком именно фольклорных поэтических текстов: устойчивые формулы, эпические повторы, общие места, параллелизм строк в стихотворных текстах, особая ритмичность, рифма или ее отсутствие. Также сюда относятся проблемы, связанные с употреблением архаических, диалектных слов, вышедших из употребления в современном языке; лексическая многозначность, оставляющая простор для интерпретации текста, идиоматические выражения, особая символика и образность, которой нет соответствия в языке перевода.

К третьей группе можно отнести сложности, связанные с языковой асимметрией знаков переводящего и исходного языков. Языковая асимметрия возникает когда «знак и значение не покрывают друг друга полностью» [Карцевский 2000: 76], то есть план выражения в исходном языке (ИЯ) не совпадает полностью с планом содержания в переводящем языке (ПЯ). Одно и то же значение может быть выражено разными знаками, также как один знак может иметь разные функции. На фоне этого возникают явления омонимия и синонимия, когда «переводчики в ряде случаев ошибочно принимают за универсалии и используют в качестве эквивалентов знаки переводящего языка, имеющие сходные внешние оболочки (чаще всего фонетические) со знаками исходного языка, но отличающиеся семантикой или особенностями функционирования в речи» [Гарбовский 2009: 324].

Здесь переводчик встает перед выбором: либо создать «аналог на своей языковой почве», либо «создавать чужую необычную словесную форму» [Федоров 2006: 123]. Перед переводчиками поэтического произведения всегда стоит двойная задача: не только перевести сам текст, стараясь максимально сохранить поэтическую форму, но и передать смысловую наполненность произведения, его атмосферу. Часто переводчикам

приходилось отказываться от передачи формы и стиля произведения. Для многих переводных стихотворных произведений характерна совершенно отличная от оригинала «картинка» (система образов). Главное, чем следует руководствоваться переводчику, это то, чтобы «восприятие произведения современным читателем подлинника было аналогично восприятию произведения современным читателем перевода» [Алексеева 2001: 255]. Этой стратегии следовал наш русский поэт А.С. Пушкин, который считал, что именно форма выступает дополнительным инструментом самовыражения автора. Для него «форма насквозь пронизана содержательностью. Он ищет стихотворной формы для верной реконструкции, однако, чтобы найти соответствующий стих, он должен составить себе концепцию этого оригинала» [Эткинд 1999: 503]. Культурно-исторические реалии одного народа могут не являться таковыми для другого, вследствие этого «пушкинская концепция <перевода> была проще и последовательнее. Тщательно реконструируемый Пушкиным, этот оригинал отличается отчетливо фольклорным характером. Просторечность выражается, прежде всего, в лексике» [Эткинд 1999: 501]. Он пытался максимально приблизить перевод к пониманию читателя другой национальности, сохранив при этом всю культурно-художественную ценность оригинала. С.Ф. Гончаренко считает, что «поэтический перевод обязан стать живым близнецом оригинала и активно включиться в полнокровный литературный процесс на языке перевода» [Гончаренко 1999: 66].

Проблема адекватности перевода фольклорного поэтического текста связана с рядом нерешенных задач на уровне эквивалентности. Это потери формы стихотворного текста при сохранении лексико-семантического содержания и наоборот – потеря в системе образов оригинала при сохранении его формы. При работе с поэтическим произведением переводчику необходимо быть максимально внимательным ко всем особенностям фольклорного текста. Совершенно очевидно, что в процессе перевода можно столкнуться с

проблемой как расхождения систем стихосложения языка оригинала (ИЯ) и языка перевода (ЯП), так с расхождением их фонетических, лексико-стилистических и грамматических структур.

Известный поэт, писатель и переводчик Н.С. Гумилев вывел «девять заповедей» хорошего переводчика поэтических произведений: «1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона» [Гумилев 1991: 199]. Эти понятия уточнены впоследствии в теории перевода. И.С. Алексеева сформулировала следующие основные требования сохранения компонентов стихотворной формы и системы образов: 1) сохранение размера и стопности; 2) сохранение каденции, то есть наличия или отсутствия заударной части рифмы, поскольку замена женской рифмы на мужскую меняет музыкальную интонацию стиха с энергичной, решительной напевную, нерешительную; 3) сохранение типа чередования рифм: смежное – для песенного склада, перекрестное – для сюжетного повествования, опоясывающее – для сонетной формы; 4) сохранение полностью либо звукописи; 5) сохранение количества и места в стихе лексических и синтаксических повторов; 6) поиск близкого аналога системе стихосложения оригинала; 7) адекватная передача средств выражения системы образов (стилистические, синтаксические, морфологические, характер тропов, лексикология, узус и кодификация). Важнейшей задачей переводчика является правильная передача поэтической формы стихотворного произведения [Алексеева 2001: 186].

Основным своеобразием поэтического перевода, как это ни парадоксально, является его условно-свободный характер, и если есть отступления, вызываемые языковыми различиями, которые характерны и для прозаического перевода, то есть отступления, характерные именно для стихотворного перевода – те, которых требует форма [Эткинд 1963: 50].

Известно, что переводчик, работая с текстом произведения, должен знать эпоху, в которую жил и творил поэт, другие его произведения. Задача переводчика фольклорных текстов осложняется тем, что зачастую автор неизвестен или носит коллективный характер (собирательный образ автора).

Максимальная эквивалентность достигается только в том случае перевода, когда сохраняются прагматические, стилистические и семантические аспекты оригинального текста. По мнению Л.С. Бархударова, лингвистические трудности перевода поэтических произведений также обусловлены «расхождениями между структурой двух языков и жесткими формальными требованиями, налагаемыми на поэтические тексты» [Бархударов 1984: 41]. Ученый подчеркивает, что даже если невозможно найти иноязычные эквиваленты каким-нибудь элементам исходного текста, остается возможность «воссоздания всего текста как определенного структурно-семантического единства средствами другого языка» [Бархударов 1984: 41].

О семантической эквивалентности в поэтическом переводе пишет В.Н. Комиссаров: «Информация, составляющая семантику слова, неоднородна, и в ней могут выделяться качественно различные компоненты. Взятый сам по себе, любой из таких компонентов может быть воспроизведен средствами иного языка, но нередко одновременная передача в переводе всей информации, содержащейся в слове, оказывается невозможной, так как сохранение в переводе некоторых частей семантики слова может быть достигнуто лишь за счет утраты других ее частей. В этом случае эквивалентность перевода обеспечивается воспроизведением коммуникативно наиболее важных (доминантных) элементов смысла, передача которых необходима и достаточна в условиях данного акта межкультурной ситуации» [Комиссаров 1990: 79].

Л.С. Бархударов особенно подчеркивал, что семантическая эквивалентность текстов подлинника и перевода, считающаяся необходимым

условием осуществления процесса перевода, «существует не между отдельными элементами этих текстов, а между текстами в целом» [Бархударов 1964: 17].

Что касается стилистической эквивалентности, то известно, что наличие в разных языках одних и тех же стилистических категорий не означает их функциональной соотнесенности. Переводчик М. Донской писал: «При стихотворном переводе ставлю перед собой идеальное требование: создать поэтический эквивалент оригинала (по художественному впечатлению)» [Мастерство... 1990: 134].

Об эквивалентности на уровне синтаксиса В.Н. Комиссаровым отмечено: «Использование в переводе аналогичных синтаксических структур обеспечивает инвариантность синтаксических значений оригинала и перевод. Использование в переводе структур, аналогичных структурам оригинала, может сопровождаться изменением типа связи между структурами в пределах более крупного синтаксического целого. Здесь возможно варьирование между простыми, сложноподчиненными, сложносочиненными предложениями. Различие между типами предложений имеет определенную коммуникативную значимость» [Комиссаров 1990: 70- 76]. При замене синтаксических связей в предложениях оригинала и в предложениях текста перевода характер системы образов поэтического текста может меняться, тем самым изменяя восприятие читателя и оставляя неверные ассоциации при чтении.

Помимо лингвистических условий, языковые единицы обрастают различного рода ассоциациями как рационального, так и эмоционально-экспрессивного порядка, и в условиях словарного или грамматического соответствия могут не совпадать по своей ассоциативной мощности. На это обстоятельство указывал еще А.А. Потебня: «Мы можем сказать, что говорящие на одном языке при помощи данного слова рассматривают различные в каждом из них содержания этого слова под одним углом, с

одной точки зрения. При переводе на другой язык процесс усложняется, ибо здесь не только содержание, но и представления различны. Если слово одного языка не покрывает слова другого, то тем не менее, могут покрывать друг друга комбинации слов, картины, чувства, возбуждаемые речью; соль их исчезает при переводе...» [Потебня 1989: 42].

Деятельность переводчика художественных текстов предусматривает решение задач, связанных с ситуацией необходимого совмещения в переводном тексте нескольких концептосфер (авторской/переводческой/читательской, исходной культуры/культуры перевода, исходного языка/языка перевода), «взаимодействия различных по природе семиозисов» [Казакова 2006: 123]. Тогда «знаки исходного текста вступают в противоречивые отношения не только с тезаурусом переводчика, но и с условиями переводящей культуры и возможностями переводящего языка» [Казакова 2006: 124]. В этом случае, прямое обращение к реалии, близкой реципиенту, соотнесение ее с родовым понятием помогают переводчику реконструировать тот концептуальный мир, носителем которого является исходный текст как часть национальной культуры.

Перевод – это переход от одного языка к другому, при котором на нескольких уровнях взаимодействуют разные картины мира. Такими уровнями, как отмечает Н.Н. Миронова, можно считать структурный уровень (грамматические и когнитивно-семантические структуры) и лингвокультурологический уровень. Каждый уровень – это совокупность более конкретных подуровней и присущих им компонентов. Так, лингвокультурологическому уровню присущ лингвострановедческий компонент, который актуализируется в семантических комплексах, имеющих национальную специфику [Миронова 1998: 37].

Для представления структуры и содержания художественного текста давно сложилась определенная совокупность методов и операций анализа, филологическая методика, учитывающая семантические и метасемантические

аспекты значения текста [Манерко 2007: 33]. В.Я. Задорнова считает, что при невозможности полного соответствия перевода подлиннику, представляется целесообразным подойти к переводу с точки зрения филологической (переводческой) традиции [Задорнова 1984: 6-9], что предполагает рассмотрение и анализ не только поэтических характеристик произведения при переводе, но и языковых и концептуальных особенностей текста.

С.Ф. Гончаренко писал: «Достижение «оптимального продукта» прагматической, семантической и стилистической адекватности при поэтическом переводе, как правило, невозможно без весьма радикальной перестройки многих аспектов оригинала, одним из которых является и образная система. Сличение стихотворных переводов с подлинниками дает представление о глубине и разнообразии трансформаций, которые претерпевают оригинальные образы» [Гончаренко 1975: 39-40].

Художественный перевод требует от переводчика «художественно-ориентированной интерпретации, которая наравне со смысловой интерпретацией (т.е. выявлением концептов, схем и т.д.) включает интерпретацию художественной идеи как сложного сцепления художественно оформленных понятий и когнитивных образов» [Фесенко 2004: 117].

Для достижения этой цели используется один из приемов, например адаптация. Н.А. Фененко приводит два значения термина «адаптация», характерных для переводческой науки «во-первых, для определения конкретного переводческого приема, который заключается в "замене неизвестного известным, непривычного привычным", во-вторых, для обозначения способа достижения равенства коммуникативного эффекта в тексте оригинала (ИТ) и тексте перевода (ПТ)» [Фененко 2004: 66].

Особенно велика роль лингвокультурной и социокультурной адаптации при переводе произведений, которые отличаются яркой национальной окраской, как по форме, так и по содержанию. К ним относятся фольклорные произведения, в частности, народные сказки, баллады, песни, высокая

степень национальной окрашенности которых обуславливает наличие значительного «психотипического расстояния» между читателями оригинала и перевода и требует, следовательно, наибольшей «аккультурации» текста [цит. по Фененко 2004: 66], для того чтобы быть понятой реципиентом другой национальности и, соответственно, культуры.

3.2 Стратегии перевода художественных поэтических текстов

Для теории художественного перевода наиболее значимым является взгляд на две стратегии художественного поэтического перевода характерные для отечественной переводческой науки. С одной стороны, существуют переводы, «которые сами переводчики называют переложениями, адаптациями и т.п., подписывают своими именами на титуле, включают в собственные собрания сочинений. Такая концепция легко усматривается в переводческом творчестве многих писателей и поэтов, авторов собственных известных литературных произведений» [Гарбовский 2010: 6]. С другой стороны, противоположный подход часто проявляется «в работах переводчиков, для которых перевод художественных произведений является неотъемлемой и важнейшей областью литературного общества». Они «не копируют оригинал, а текст оригинала, введенный в другой языковой и культурный контекст, начинает жить иной жизнью отличной от той, что мог предполагать автор оригинала» [Гарбовский 2010: 6].

Реализация первой стратегии приводит к тому, что переводной текст воспринимается как изначально созданный в условиях принимающей культуры. Он читается так же легко, как произведение, написанное соотечественником и современником читателя. Совсем другая картина наблюдается при «форенизации» [Venuti 1995], когда переводчик сознательно нарушает лингвистические и культурные нормы языка перевода с целью сохранить «чуждость» оригинала и передать уникальность культурных реалий другого языка. Выбирая ту или иную стратегию, переводчик, либо становится «агентом этноцентричной агрессии,

колониальной политики по отношению к чужой культуре, либо бросает вызов собственной культуре, меняя структуру ее языка» [Venuti 1995: 19-20]. В этом случае перевод с одного языка на другой происходит на трех уровнях: перевод осуществляется с одного языка на другой, из одной эпохи в другую, из одной культуры в другую [Venuti 1995: 19-20].

Анализ конкретных переводных текстов показывает, что оппозиция двух стратегий не является бинарной. Одни аспекты оригинального текста могут подвергаться доместикации, тогда как другие – форенизации, за счет чего достигается компромисс между эквивалентностью и приемлемостью. Переводчик в условиях многообразия культур и отсутствия единого мирового языка оказывается перед необходимостью освоить «чужое» для принимающей культуры и привести в единую систему «универсальное», «свое» и «чужое» [Гарбовский 2010: 5].

3.3 Особенности перевода английского поэтического текста

Английское стихосложение, как и всякое другое, возникло из песни. Стих выделяется в качестве самостоятельной поэтической системы только тогда, когда он отрывается от музыкального сопровождения. То, что лежит в основе музыки, – количественный ритм – является ведущим признаком и в стихе, но этот ритм подвергается существенной трансформации, когда единица измерения стала не только временной, но и качественной [Тюленев 2004: 25]. Английский язык в основном моносиллабический, в нем гораздо больше односложных слов, чем в русском языке. Поэтому английская стихотворная строка вмещает больше слов, и, следовательно, мыслей, понятий, художественных образов. Этот фактор также влияет на ритм, и его необходимо учитывать в переводе [Паршин 1986: 12].

Природа английского языка, его фонетические законы не укладываются в требования регулярного чередования качественно различных единиц [Арнольд 1990: 72]. Английский стих называется силлабо-тоническим потому, что, кроме чередования качественно отличных, повторяющихся

единиц (ударных и неударных слогов), английское стихосложение учитывает также и количество стоп в строке [Арнольд 1990: 13].

В английском стихосложении количество стоп может колебаться от одной до восьми. Строки, состоящие из одной стопы, носят название *monometre*, из двух (*dimetre*), трех (*trimetre*) стоп и так до восьми (*octometre*). Восьмистопная строка уже несколько нарушает возможность восприятия ритмически четкого стиха, так как она подсознательно разбивается на две строки по четыре стопы в каждой, такая разбивка часто поддерживается внутренней рифмой [Гальперин 1978: 98-99].

Обычная длина строки в английском стихосложении – это четырех- и пятистопные строки. Количество слогов в строке зависит от характера стоп (двусложные и трехсложные). Если стопа двусложная (ямб и хорей), то четырехстопная строка будет состоять из восьми слогов, пятистопная строка – из десяти слогов и так далее. Если стопа трехсложная, то соответственно четырехстопная строка будет состоять из двенадцати слогов, пятистопная – из пятнадцати и т.д. Таким образом, английский стих учитывает как количество слогов (т.е. длину строки), так и характер чередования ритмических единиц – ударных и неударных слогов. В русском стихосложении определение указывает на длину строки, а определяемое – на тип метра. В английском языке наоборот: определение указывает на тип метра, определяемое – на длину строки. Сама длина строки представляет собой величину, которая измеряется во временном протяжении, т.е. во времени, необходимом на ее произнесение, характер же метра указывает на качественное различие между элементами, составляющими ритмические единицы [Гальперин 1978: 133-135]. Таким образом, в основе английского стиха лежат два фактора: протяженность и ударение.

Одним из дополнительных факторов, способствующих большей гибкости стиха, характеризующих приспособление стиха к естественным нормам речевого членения высказывания, является так называемый *enjambement* –

этим термином обычно обозначается перенос из одной строки в другую части смысловой синтагмы. Они в большой степени определяют интонационное движение стиха, помогают передать течение поэтической мысли, подчеркивают смысловые ударения [Маршак 1987: 65-66].

Известно, что в английском языке сказуемое и дополнение, или подлежащее и сказуемое (если между ними нет определительных слов или оборотов) представляют собой довольно тесное семантическое единство [Комиссаров 2001: 38]. Когда в стихе дополнение оказывается оторванным от глагола положением в начале строки, то есть глаголом заканчивается строка стиха и дополнением начинается новая строка, то, естественно, образуется некоторый разрыв, пауза. В зависимости от характера интерпретации отрывка (большего внимания к ритмическому фактору или, наоборот, к смысловому фактору стиха) эта пауза ощущается в большей или меньшей степени, поэтому *enjambement* является одним из модуляторов ритма [Лозинский 1987: 91].

Крупной единицей ритма в классическом стихосложении является строфа, которая объединяет ряд строк закономерностью чередования рифм. В английском стихосложении наиболее популярными являются следующие строфы: 1) героический куплет – две строки пятистопного ямба, рифмующиеся друг с другом, выраженные формулой *aa*; 2) балладная (*ballad*) строфа – чередование строки четырехстопного ямба со строкой трехстопного ямба (или двустопного ямба) при рифмовке *abab* [Арнольд 1990: 50-51]. Основным фонетико-стилистическим приемом, использовавшимся в тексте баллады “*Thomas de Erceldoune*”, написанного «балладной строфой», была аллитерация, о которой мы писали во второй главе. В этом случае рождается явление ассонанса в балладе.

Поэтическая организация художественной речи, то есть стихосложение, накладывает отпечаток своей спецификой и на принципы поэтического художественного перевода.

Известный переводчик М.Л. Лозинский считает, что переводя иноязычные стихи на свой язык, переводчик должен учитывать все их элементы во всей их сложной и живой связи. Его задача – найти в плане своего родного языка такую же сложную и живую связь, которая по возможности точно отразила бы подлинник, обладала бы тем же эмоциональным эффектом. Таким образом, переводчик должен как бы перевоплотиться в автора, принимая его манеру и язык, интонации и ритм, сохраняя при этом верность своему языку, и в чем-то и своей поэтической индивидуальности [Лозинский 1987: 45].

С этой мыслью перекликаются слова И. Введенского, который обратил внимание: «собираясь переводить, переводчик должен вчитаться в своего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслями, его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на время от своего индивидуального образа мыслей» [Цит. по: Чуковский 2011: 358]. К. Чуковский критиковал переводы И. Введенского, относящиеся к середине XIX века, за своевольное обращение с подлинником, который уснащал «свой перевод отсебятинами», «тупым буквализмом» и «пассивным копированием слов» [Чуковский 2011: 357]. Он указывал, что от мастеров перевода требуется «строгая дисциплина ума, того безусловного подчинения переводимому тексту, которых они могут достичь лишь при научно-исследовательском подходе к своему материалу» [Чуковский 2011: 359-360]. Для этого переводчик должен установить функциональную эквивалентность между структурой оригинала и структурой перевода, воссоздать в переводе единство формы и содержания, под которым понимается художественное целое. Он должен донести до читателя тончайшие нюансы творческой мысли автора, созданных им мыслей и образов, уже нашедших свое предельно точное выражение в языке подлинника [Лозинский 1987: 44].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что для достижения эквивалентности при переводе поэтических текстов, в первую очередь,

переводчик должен перенести соотношение между ритмом и интонацией, а не размер со всеми его метрическими единицами [Рогов 2001 http://rus.1september.ru/2001/31/2_3.htm]. Существует два основных типа стихотворных переводов: *перестраивающий* (содержание, форму) и *воссоздающий* воспроизводит с возможной полнотой и точностью содержание и форму [Казакова 2006: 16]. Воссоздающий вид перевода считается почти единственным возможным, так как содержание не может существовать, пока для него не найдена нужная форма на основе взаимосвязанных и взаимодействующих элементов, таких, как ритм, мелодика, архитектоника, стилистика, смысловое, образное, эмоциональное содержание слов и их сочетаний. Формальная структура стихотворного произведения служит основой для создания его ритма, который считается самым глубинным, самым мощным организующим началом поэзии.

3.4 Перевод поэтических текстов в свете когнитивного переводоведения и антропоцентрического подхода

В лингвистике и переводоведении антропоцентрический подход связан с тем, что «осмысление предшествующих концепций в логике, философии, лингвистике и других смежных дисциплинах позволяет декларировать формирование частной парадигмы новых научных знаний – когнитивной транслятологии, инкорпорирующей весь опыт развития переводческой мысли» [Фесенко 2002: 3]. Это направление в теории перевода характеризуется интерпретацией перевода как когнитивной деятельности человека в процессе своей жизнедеятельности. Согласно Е.С. Кубряковой, «когнитивная деятельность (cognitive activity) – «ухватывание» и установление смысла», которая вслед за Г.Фреге, рассматривается как «своеобразный когнитивный процесс установления когнитивной значимости языкового выражения, его информативности. Также это деятельность, в результате которой человек приходит к определенному решению и/или

знанию, т.е. мыслительная деятельность, приводящая к пониманию (*интерпретации*) чего-либо» [Кубрякова 1996: 47].

Концептуализация как осмысление получаемой информации, определение образа цели и интенции автора, анализе социальных рамок высказывания и «коммуникативной среды» играет определяющую роль в реализации процесса перевода [Фесенко 2002: 135]. Процесс концептуализации представляет собой часть когнитивной модели текста, которая, в свою очередь, является «моделью понимания текста как результата естественной обработки языковых данных» [Кубрякова 1996: 56-57].

С этой точки зрения, авторские сообщения (смысл) кодируется им в значения и переводчик, выступающий, прежде всего, как получатель сообщения, осуществляет обратную операцию – переход от значения к смыслу, опираясь на языковые знаки, соотнося их с речевой ситуацией и с собственными знаниями (т.е. осуществляет концептуализацию). Затем происходит языковое перекодирование, на этом этапе осуществляется собственно перевод произведения. Переводчик выступает уже в качестве отправителя сообщения, которое в виде цепочки языковых знаков поступает адресату, вновь осуществляющий переход от значения к смыслу [Клюканов 1987: 21]. Р.И. Павилёнис рассматривает смысл «не как часть некоторой абстрактной «семантики сложившегося языка», а как часть так называемых концептуальных систем носителей языка. «Последние присущи отдельным субъектам познания и представляют собой системы информации, включающие знания и мнения о действительном и возможном положении дел в мире. Концептуальные системы куммулируют знания людей, приобретаемые в результате отражения ими окружающего мира, и накопленный человечеством опыт, фиксируемый в языке» [Павилёнис 1983: 4].

Вследствие этого, Г.Д. Воскобойник указывает на тот факт, что переводческая наука пришла к пониманию того, что «решающим фактором оказывается не язык, а культура [Воскобойник 2004: 235], а именно,

переводчик оказывается на стыке двух концептуальных картин мира. При этом одна из них находится «внутри» переводчика, в то время как вторая – «вовне». Его задача воспринять и переработать чужую, то есть, ту картину, которая «вовне», и вербализировать авторские идеи через концептуальную картину «внутри». Именно вербализовать, так как переводчик не соавтор, а лишь интерпретатор. С этой точки зрения, мы можем заключить, что переводу подвергаются не «вербальные формы, а стоящие за ними концепты», которые формируют и, одновременно, являются содержательной частью концептуальных систем.

Незнание особенностей картин мира разных культур может привести к тому, что «перевод грамматически правильный, вполне приемлемый с точки зрения синтаксических структур и выбора слов, может не сработать на уровне дискурса», то есть коммуникация не будет осуществлена успешно [Воскобойник 2004: 199]. Знание опирается на понимание, а оно в свою очередь, на свою культуру [Демьянков 2001].

Весьма существенная деталь: содержательные различия между текстами ИЯ и ПЯ обусловлены расхождениями в областях действительности, к которым восходят тексты. Г.Д. Воскобойник использует для описания и оценок расхождений между ИЯ и ПЯ понятие «когнитивный диссонанс», впервые введенное Л. Фестингером [Воскобойник 2004: 133]. Когнитивный диссонанс «свойственен переводческой рефлексии – самостоятельный или направленной – на всех уровнях переводческой компетенции» [Воскобойник 2004: 186].

Фольклорная картина мира отражает видение мира человека, которое базируется на мифологических представлениях и репрезентируется в вербальной форме в виде текстов фольклорных произведений. Как поэтическая, так и фольклорная картины мира опосредованы языком и концептуальной, уже сложившейся в сознании народа системой представлений о мире. Она «служит универсальным ориентиром

человеческой деятельности, определяющим общее течение всех процессов в обществе, всю его социокультурную жизнь» [Серебренников 1988: 27] и структурирует субъективную авторскую реальность, отражая взаимодействие между автором и окружающим миром. В поэтической картине мира получает концептуальное воплощение эстетически осмысленный экзистенциальный и эмоциональный субъективный опыт, структурными единицами которого являются поэтические концепты и собственно поэтические категории.

Для успешных коммуникации и перевода необходимо «произвести определенные трансформации, чтобы «образы» (когнитивный аспект) и слова (коммуникативный аспект) в одном языке стали понятны представителям другого языка. Поэтому по мере познания новой области, то есть постижения имплицатур в действительности, когнитивный диссонанс переводчика постепенно выравнивается, а его сориентированная на новую область картина мира сближается с авторской картиной мира» [Воскобойник 2004: 191]. Чем меньше когнитивный «зазор» (диссонанс) между картиной мира переводчика, автора текста ИЯ и интерпретатора текста ПЯ (при совершенном знании переводчиком языков и культур), тем больше значимости придается отдельным межкультурным расхождениям при переводе или комментировании текстов, и наоборот, чем больше знаешь, тем меньше сомнений в принимаемом переводческом решении [Воскобойник 2004: 195]. В.Я. Соколовский считает, что: «художественный перевод имеет место если соблюден принцип нарушения конвенциональности и при этом в переводном и оригинальном текстах присутствуют ориентирующие маркеры, свидетельствующие о наличии в сознании переводчика интегративных когнитивных структур, объединяющий систему образных концептов оригинала и перевода» [Соколовский 2009: 91].

В связи с этим особое значение имеет предпереводческий анализ, который Э.Н. Мишуров определяет, «как стадию индивидуального объективно-субъективного восприятия, осмысления, толкования и

порождения «вторичного» – по отношению к оригиналу– «текста для себя», который служит ему в качестве базы для перевыражения оригинала в окончательный «третичный» текст – квазитранслят для потребителя – реципиента» [Мишкурин 2010: 25].

3.4.1 Типы информации в фольклорном поэтическом тексте

Интересную точку зрения на проблему поэтического перевода приводит С.Ф. Гончаренко, выделяя два вида информации: смысловую и эстетическую, при этом смысловая представлена фактуальной и концептуальной информацией. Он пишет, что «фактуальная информация есть сообщение о некоторых фактах и/или событиях, которые имели, имеют, либо будут иметь место в реальном или вымышленном мире» [Гончаренко 1999: 67]. Эта мысль повторяет в некоторой степени мнение В.Н. Комиссарова: «Расслоение» фактуальной и концептуально-эстетической информации последовательно поддерживается ритмическим рисунком стиха, которому принадлежит важная роль в специфическом кодировании художественно-эстетического дискурса» [Комиссаров 1990: 97]. Очевидно, сочетание фактуального и концептуального в художественных произведениях выступает как способ познания культуры другого народа. Переводчику же остается адекватно представить это знание, пользуясь инструментами языка перевода.

Эстетическая информация в лирических произведениях доминирует над фактуальной и концептуальной, так как основная цель поэтических произведений повлиять на чувственное восприятие: «Эстетическая информация есть сложный информационный комплекс, складывающийся из собственно эстетической информации (оценка и переживание реципиентом соответствия содержания форме и наоборот); катартической (не гармония, а напротив – напряженное противоречие между разными уровнями художественной структуры текста, разрешающееся в «коротком замыкании», в очистительной вспышке катарсиса, по определению Л.С. Выготского);

гедонистической (наслаждение, получаемое реципиентом от приобщения к таинству поэтического кода и от виртуозного мастерства автора, в совершенстве овладевшего языковой и поэтической техникой и т.д.); аксиологической, которая объективируется в вербальных сигналах, нацеленных на формирование у читателя ценностной картины мира Прекрасного, и в том числе – на формирование метафорического мышления; суггестивной, скрытой в криптосигналах внушения, воздействующих на подсознание читателя/слушателя, – и целого ряда других подвидов эстетической информации» [Гончаренко 1999: 68].

Адекватный перевод текстов, содержащих концептуальную информацию, требует особых моделей перевода. Образное представление непосредственно связано с «поэтическим переводом и представляют собой творческую деятельность по созданию культурных ценностей, направленную на репрезентацию ценностей переводимой художественной литературы в принимающей культуре» [Шутёмова 2012: 9].

Н.В. Шутёмова в рамках разработанной ею теории поэтического перевода предлагает использовать *метод моделирования*, основываясь на типологической доминанте поэтического текста. Она указывает, что тип текста является одним из важнейших факторов, определяющих специфику переводческой деятельности и существующие проблемы. «Типологическая доминанта поэтического текста, составляющая онтологическое свойство поэтического текста, определяющее его отличие от других типов текста и репрезентируемое в тексте перевода» [Шутёмова 2012: 6].

В соответствии с категорией типологической доминанты, исследователь обращает внимание на мыслительную деятельность переводчика, включая когнитивный и трансляционный этапы. Когнитивный этап рассматривается ученым как «предметная деятельность, сформированная на основе сопоставительного анализа исходного и переводного текста, рассмотренного с точки зрения репрезентированности в тексте перевода поэтического

оригинала» [Шутёмова 2012: 7]. Трансляционный этап включает процесс освоения типологической доминанты текста оригинала, и, соответственно, ее передача в тексте перевода. На трансляционном этапе характер изменения поэтичности текста оригинала в тексте перевода зависит от степени освоенности типологических параметров исходного текста и от степени транслированности исходного текста [Шутёмова 2012: 7-9]. Вследствие того, что поэтический перевод сопрягает в себе «распредмечивание» и «опредмечивание» человеческого содержания, он составляет содержание когнитивного и трансляционного этапов перевода [Шутёмова 2012: 22]. На первом этапе «протекают процессы познания и образного осмысления (переводчиком) ценностного аспекта отношения «человек – мир», создание на этой основе субъективной картины мира и интеллектуально-эмоционального целого», заложенного в ИЯ. Эти процессы относятся к глубинному уровню поэтического текстопорождения, в то время как «процессы языковой объективизации этого интеллектуально-эмоционального единства» в процессе перевода относятся к поверхностному уровню. Изменения типологической доминанты в переводе может быть связано с процессом *преломления* [Шутёмова 2012: 9] в сознании переводчика, заложенного в исходном тексте знания с целью передачи этого знания в тексте перевода.

Н.В. Шутёмова предлагает выделить консонансный, консонансно-диссонансный и диссонансный типы «преломления» типологической доминанты и соответствующие типы поэтического перевода [Шутёмова 2012: 10]. К консонансному типу перевода ученый относит перевод известной баллады «Эдвард» (“Edward”), выполненный А.К. Толстым. Переводчиком репрезентируются идейно-эмотивная основа баллады, ее образность и своеобразие языковой объективации поэтической идеи, а также зеркальная отраженность композиции в межстиховых и межстрофических связях текста, повтор стихов, ведущих к нарастанию напряженности.

К консонансно-диссонансному типу Н.В. Шутёмова относит перевод баллады «Ворон к ворону летит» (“The Twa Corbies”), выполненный А.С. Пушкиным. В переводе фиксируются преобразования поэтичности оригинала и его композиции, что связано с изменением метрической основы, межстиховых и межстрофических реляционных связей оригинала. Эти особенности позволяют сделать вывод о том, что лингвистические параметры оригинала отражены в типологической доминанте текста оригинала не в полной мере. Возрастание диссонанса наблюдается вследствие редукции поэтичности оригинала в процессе перевода, что связано с потерей образности и эстетически ценной языковой информации.

Перевод стихотворения М.Ю. Лермонтова «Желание», выполненный С. Киш на английский язык, Н.В. Шутёмова относит к диссонансному типу, так как параметр духовности получает дополнительное развитие. Лаконизм и емкость образа прародины сменяется в тексте перевода ее развернутым, детализированным описанием, основанным на игре воображения переводчика. Развитие идейности и образности оригинала в переводческой модели изменило при переводе структурный аспект его лингвистического параметра (строфики и композиции), не передав лаконизм и стройность мысли М.Ю. Лермонтова. В переводе также утрачивается вопросная форма первой строфы оригинала и характерный рисунок метрической основы его ритма.

Другая точка зрения, представленная Т.А. Фесенко, определяет «концептуальную модель процесса перевода», которая детерминирована наличием определенных «констант». К ним относятся *«социокультурная константа»*, то есть максимальное сохранение культурных реалий; *лингвистическая константа*, которая формируется речевыми и языковыми нормами и вербальными системами ИЯ и ЯП; *текстовая константа* отражает жанрово-стилистическую специфику текста в обоих языках» [Фесенко 2002: 130-131]. Помимо этого, переводчику следует обращать внимание на *коммуникативную константу*, которая относится к

«коммуникативной адекватности» текста ЯП в контексте его ориентации на реципиентов, и *концептуальную константу* перевода. Она репрезентируется характером ментальных операций при переводе, когнитивно-психологическими структурами мышления переводчика, взаимодействием ментальных пространств автора оригинала и переводчика и, наконец, лингво-ментальными моделями ИТ и КТ [Фесенко 2002: 130-131].

Когнитивный подход к переводу подразумевает несколько уровней самого процесса перевода. Согласно первому уровню переводчик устанавливает связи на структурно-семантическом уровне, то есть соответствия на уровне семантического значения и грамматической формы. Следующим является уровень сформированности смысла, на котором переводчик создает понятие-образ, которое, отвечая авторскому замыслу, является понятным реципиенту другой культуры [Фесенко 2002: 130-131].

В.Я. Соколовский прибегает к понятию изоморфизма, что есть отношение между двумя системами, подразумевающее взаимное однозначное соответствие, при котором отмеченные свойства (отношения) одной системы переходят в отмеченные свойства (отношения) другой. При этом исследователь вводит понятие *переводческого изоморфизма*, понимаемого им как отношение структурного тождества между текстом оригинала и перевода, фиксируемое на определенном языковом уровне с помощью неких языковых средств (маркеров). Изучение соотношения оригинала и перевода художественного текста может проводиться на уровне интегративных когнитивных структур, несущих в себе, прежде всего, эстетическую информацию. Такими структурами, согласно В.Я. Соколовскому, выступают *концепты-изомеры*, то есть одинаковые с точки зрения актуализированной когнитивной структуры, но разные по месту и функциям данной когнитивной структуры в языковой картине мира индивида. Изометрия обусловлена как потенциальными связями

(ассоциациями), так и наличием лакунизированных в оригинале (либо автономных – в переводе) компонентов текста [Соколовский 2009: 108-110].

Е.А. Огнева предлагает методику когнитивно-сопоставительного моделирования номинативного поля как когнитивного образования, формирующего художественную концептосферу, так и когнитивных структур, в рамках которых функционируют эти когнитивные образования. Данная методика позволяет путем графического моделирования выявить степень несоответствия параметров концептосферы художественного текста оригинала и перевода [Огнева 2009: 98] (см. рис. 8).

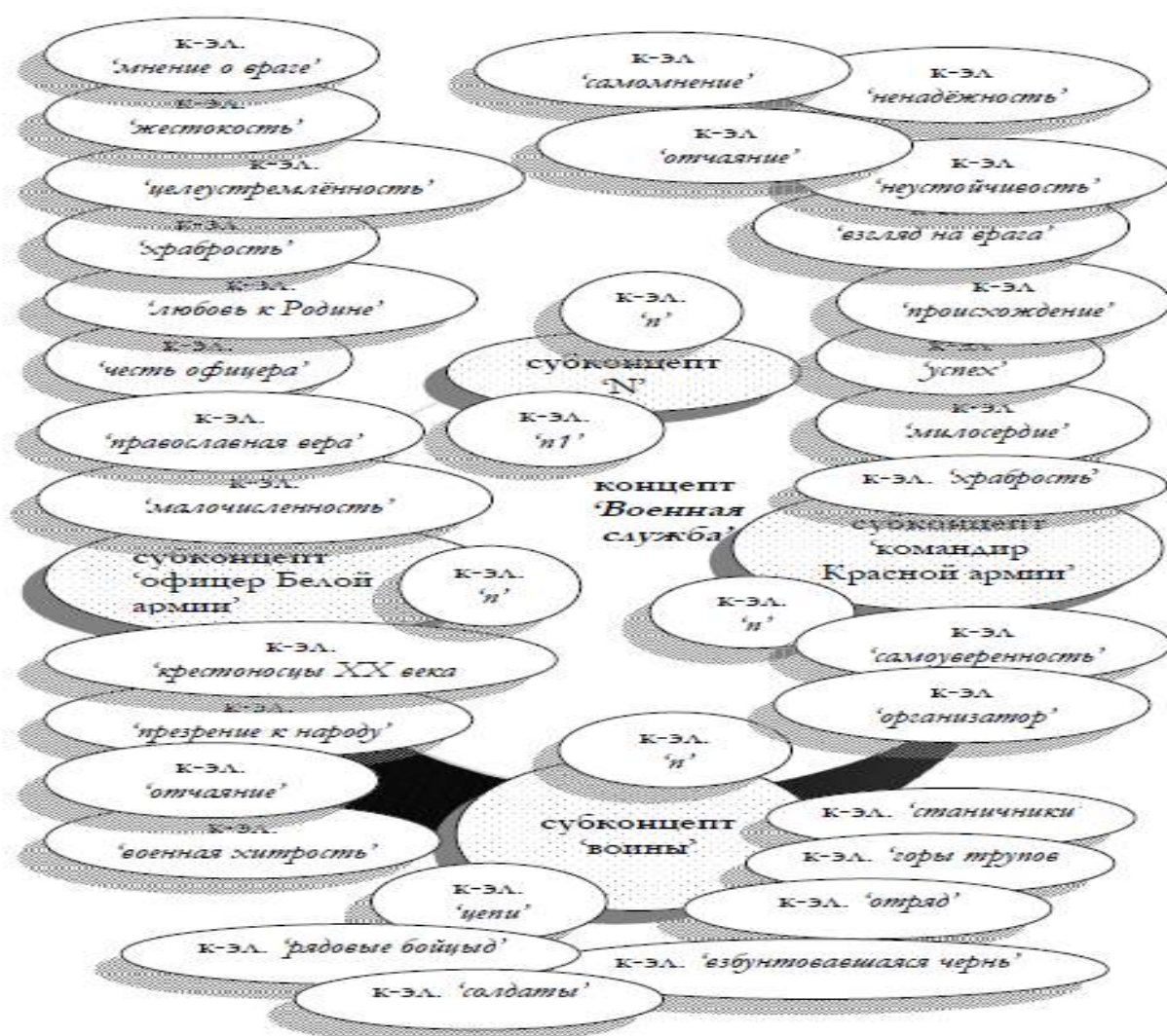


Рис. 8. Когнитивная модель концепта «Военная служба» Е.А. Огневой

Ученым была построена трёхслойная модель концепта «военная служба», где приняты следующие условные сокращения: субконцепт –

составная часть концепта, к-эл. – концепт-элемент – составная часть субконцепта, субконцепт ‘N’ – немоделируемый сегмент концепта, к-эл. ‘n’ – немоделируемый сегмент концепта [Огнева 2013: 103]. Построенная модель концепта помогает компактно изложить информацию, что указывает на преимущество графического когнитивно-сопоставительного моделирования перед словесным описанием структуры концепта [Огнева 2013: 107].

Важность когнитивного моделирования также отмечает С.А. Алексеев, так как «когнитивную модель, отражающая восприятие текста читателем» может использоваться для работы сопоставительного анализа исходного и переводного текстов [Алексеев 2004: 20]. Модель базируется на понимании и восприятии ассоциативно-образной структуры, так как «каждый элемент ассоциативно-вербальной сети обладает определённым набором ассоциативных связей» [Красных 1997: 132]. Выводя когнитивную модель ассоциативно-образной структуры литературного нехудожественного текста, ученый вводит понятие коннекторов, которые призваны отображать связи и отношения между элементами трех планов текста при помощи соединительных линий, и приводит их типологию. К таким планам – пластам текста относятся: *вербальный*; *визуальный (иконический)* (тот самый «видеоряд», который, по замыслу автора, должен предстать перед глазами читателя); *концептуальный* (смысл слов и фраз, который актуализируется в сознании реципиента) [Алексеев 2004: 6-7].

Взаимодействие пластов происходит в разных направлениях: горизонтально и вертикально. Ученый предлагает следующую типологию коннекторов: *линейные коннекторы*, как горизонтальные связи и отношения, которые могут иметь место на всех трех уровнях текста. Они подразделяются на: а) *внутритекстовые межвербальные* коннекторы, которыми соединены вербальные элементы текста: ассоциативно-образные коннекторы; структурно-семантические коннекторы (смысловое сходство – синонимия, а

также полное совпадение лексической единицы); коннекторы формального сходства (схожесть звучания—омонимия, а также специфические литературные приемы, такие как аллитерация, ассонанс, звукопись, акrostих и др.); б) *межиконические* коннекторы, наблюдаемые между «картинками»-представлениями (коннекторы аналогии и контрадикторности).

По вертикали располагаются коннекторы, иллюстрирующие связи между уровнями текста или *межуровневые коннекторы*, строящиеся по схеме «элемент уровня *n* – элемент уровня *m*». Они делятся на две подкатегории: а) *вербально-иконические* коннекторы, то есть вербальные элементы текста с «картинкой» (коннекторы аналогии; контрадикторности; формального сходства; ассоциативно-образные и тезаурусные коннекторы); б) *концептуально-иконические* коннекторы, существующие на уровне идеи, воплощенной «картинкой» и саму «картинку». *Интертекстуальные коннекторы* строятся по схеме «элемент текста *a* – элемент текста *b*» и охватывают все элементы понятийной (концептуальной) структуры, включающей гиперсмысл текста, реализуемый при помощи ассоциативно-образной структуры [Алексеев 2004: 13-18].

Все точки зрения, представленные в рамках когнитивного переводоведения, отталкиваются от анализа текста произведения целиком. Они учитывают поэтичность и идейно-эмотивную основу текста оригинала и перевода (Н.В. Шутёмова), определяют номинативную освоенность текста (Т.А. Фесенко, Е.А. Огнева, В.Я. Соколовский), создаются для понимания адекватной ассоциативно-образной структуры текста перевода и отражения участия переводческих трансформаций (С.А. Алексеев).

Раскрытые в этой части подходы мы взяли в качестве основы для создания своей интегрированной когнитивной модели, призванной синтезировать сопоставляемые тексты оригиналов баллады и их переводов. Такая модель, как нам думается, способна объединить лингвистический, типологический, концептуальный и когнитивно-сопоставительный анализы

оригинала и перевода и обнаружить скрытые культурно-концептуальные смыслы и интенции автора произведения. Она также поможет выявить степень отображения типологической доминанты исходных поэтических текстов (Н.В. Шутёмова) и участие конкретных коннекторов на текстовых уровнях, где имела место переводческая трансформация (С.А. Алексеев). Разработанная нами интегрированная методика сопоставления оригинала и перевода учитывает: 1) поэтичность и идейно-эмотивную основу текста оригинала и перевода, в терминах консонансного и диссонансного типов (Н.В. Шутёмова); 2) содержание и форму произведения переводы, подразделив их на перестраивающий и воссоздающий типы (Т.А. Казакова); 3) концептуальную модель процесса перевода, которая детерминирована социокультурной, лингвистической, концептуальной, текстовой и коммуникативной константами (Т.А. Фесенко); 4) ассоциативно-образную структуру текста перевода и участие переводческих трансформаций (С.А. Алексеев) (см. рис. 9).

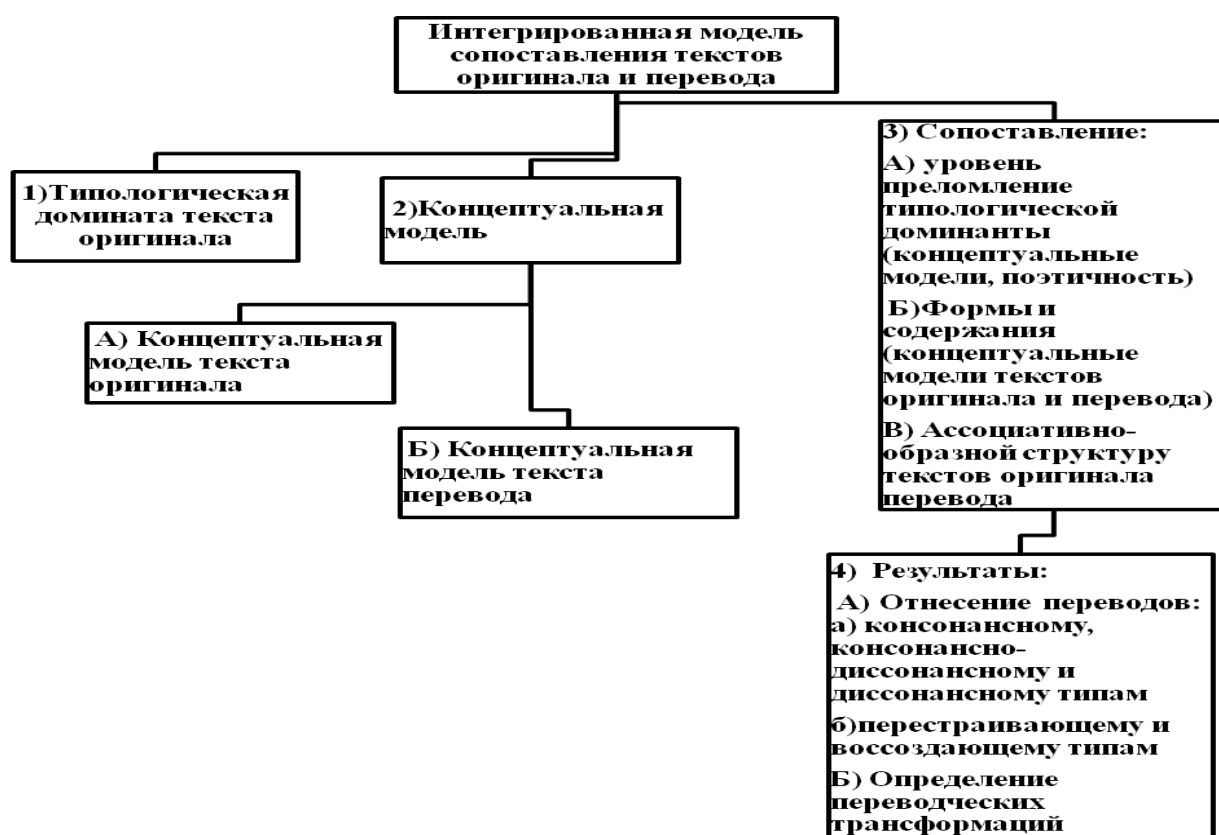


Рис. 9. Интегрированная модель сопоставления текстов оригинала и перевода

В этом случае, мы отталкиваемся от текста целиком, постепенно углубляясь в структуру и семантику текста, где определяем характер и тип переводческих трансформаций. Выполнение перевода с опорой на эти типы информации, позволяет улучшить понимание качества перевода, решая такую онтологическую задачу переводческой деятельности как знакомство с мировосприятием другого народа, обогащение принимающей культуры и углубление знаний общества-реципиента.

3.4.2 Особенности перевода текста баллады “Thomas of Erceldoune”

Текст баллады из Торнского манускрипта является отражением определённой картины мира в сознании автора, и, одновременно, объективной реальности со стороны ее создателя. Для достижения максимальной адекватности перевода мы будем руководствоваться именно глубокой степенью проникновения в текст произведения-оригинала, чему нам поможет когнитивное моделирование текста оригинала и перевода.

В процессе перевода осуществляется выбор либо институциональных, либо персональных критериев и оснований для аргументов в пользу принимаемых решений. Возникновение проблем при переводе обусловлено факторами нерегулярного свойства, в первую очередь, культурно-лингвистической спецификой текста ИЯ и профессиональной компетенцией переводчика. Тожество как единство сторон антиномии практически никогда не достигается, но большинство решений оценивается переводчиком по степени приближения знака ПЯ к объекту ИЯ [Воскобойник 2004: 262]. Для фольклорного балладного жанра эстетическая составляющая не является основной, так как для такого типа произведений важно сохранить и передать фактуальную и концептуальную информацию. Зачастую, тексты фольклорных произведений служат единственными источниками исторических фактов или хранилищем традиций и религиозных обрядов.

Сравнительно недавно текст Торнского манускрипта, содержащий анализируемую балладу, был переведен на русский язык С.В. Шабаловым.

Текст баллады вошел в качестве приложения в книгу переводчика «Превращение Белой Богини» [Шабалов 2011]. Автор предпринял попытку максимально, насколько возможно, соблюсти гармонию между эмоциональным и рациональным в тексте перевода.

Одним из элементов лингвокультурной и социокультурной адаптации является адекватный перевод фольклорных имен героев народного произведения. Баллада “Thomas of Erceldoune” включает свойства имени собственного (имени личного, прозвища) и нарицательного имени, и являются особым видом именования объекта, способным одновременно означать и обозначать, также как и Королева Эльфов (Elf Queen), явно относится к разряду сказочных фольклорных имен.

Е.В. Денисова указывает, что такие имена следует называть прецедентными именами, так как они «выражают ценностные ориентации лингвокультурного сообщества, вплетаются в языковой фонд и способствуют реконструкции культурно-языковой картины мира» [Денисова 2011: 5]. «Фольклорное имя отражает одну из универсальных категорий культуры, основанных на мифологической картине мира и сопровождающих человека на всех этапах общественной эволюции. В отличие от рациональных универсалий, «развернутое магическое имя» (термин А.Ф. Лосева) как бы растекается, теряет свои отчетливые границы в цивилизованном социуме и подвергается фундаментальному воздействию эмоционально-образных ассоциаций, обретая статус особого вида знака – импликационально открытого» [Казакова 2006-б: 106]. Процесс передачи подобных фольклорных имен определяется как «взаимный процесс смыслоформирования и смыслоформулирования» [Денисова 2011: 6]. Имя главного героя баллады воплощает один из специальных комплексных приемов, обеспечивающий социокультурную адаптацию балладного текста в русском языке. Сюда относится «транскрипция + дословный перевод» (Thomas the Rymer – Томас

Рифмоплет)⁹, в то время как Королева Эльфов появилось на основе последовательного перевода частей Elf Queen.

Согласно исследованию исходного текста, в балладе имеют место несколько концептуальных пространств: пространства МИРА ЛЮДЕЙ и ИНОГО МИРА, которое включает в себя пространство МИРА ЭЛЬФОВ, представленного замком Королевы Эльфов. Попытаемся проследить какими приемами руководствовался С.В. Шабалов как переводчик, работая над текстом баллады “Thomas of Erceldoune”.

Пространство Мира Людей представлено в основном топонимическими концептами. В тексте баллады Эйлдонское дерево – центр концептуального пространств МИРА ЛЮДЕЙ: *Vndyre-nethe a semely tre* «Под стройным деревом». Начнем со слова *semely* (*semly*) – of trees or their stature: beautiful, stately, majestic [MED] «красивый, величественный, величавый, грандиозный». Это слово пришло в английский из древненорвежского языка (*soemiligr*) в XIII веке. В тексте перевода слово *seemly* превращается в значение «стройный», то есть переводчик использует прием *эквиваленции*, основанный на том, что определение относится к внешнему виду дерева.

Появление Королевы под Эйлдонским деревом описывается так: *Herselle it was of roelle-bane, full seemly was that sight to see*, которая переведена как «Седло под ней было из кости, – **зрелище это ласкало взор**», где значение «красивый» слова *seemly* (adj.) заменяется на «тот, на который приятно смотреть». Как мы можем видеть, здесь автор перевода отошел от принципа дословности и воспользовался приемом смыслового развития. Данный прием, как мы считаем, базируется на когнитивной составляющей концепта, которая отвечает за адекватное восприятие коммуникативной ситуации в целом, и отдельного концепта в частности, так как переводчик

⁹ К другим способам адаптации фольклорного текста могут быть отнесены «транскрипция + добавление» и «транскрипция + калькирование + сноска» с учетом их контекстного значения и эмоциональной окраски.

стремится максимально приблизить эффект ИТ и ТП к читателю (слушателю). Возвращаясь к началу баллады, обратим внимание на то, что *a semely tre* переведено как «стройное дерево» в следующей строфе:

*Allonne in longynge thus als I lave,
Vndyre-nethe a semely tre*
[Murray 1875: 9].

И вот, **тоскуя**, один лежу
Под **стройным** деревом, и вдруг
[Шабалов 2001: 91].

При передаче существительного *longing* «сильное желание» переводчик прибегает к замене части речи на деепричастие, но и самого плана выражения, так как «сильно желать» и «тосковать» не являются синонимами. В то же время оба слова имеют одно следствие: душевная мука из-за отсутствия предмета желания. Данный прием мы можем назвать смысловым развитием, который основан на замене причины следствием (Я.И. Рецкер).

Описание Эйлдонского дерева в манускрипте содержит несколько строк, в которых встречается описание распутившейся зеленой листвы, так как *spraye* – a branch, shoot, or twig of a tree, shrub, or vine; a switch [MED] «ветка, прут дерева». С этим словом соседствует слово *grenewode (grenewod)* – a forest that is leafed out, a greenwood [MED] – имеет значение как в «зеленом уборе», в «зелени», так и лиственный лес. В нашем случае мы имеем дело с прилагательным «в зелени», «зеленеющий». Из приведенных примеров видно, что переводчик во многих случаях игнорировал силу коннотативной окрашенности прилагательных, используемых автором, и воспользовался приемом стилистической нейтрализации, ср.:

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. <i>Vndir-nethe þat grenwode spraye</i> | 1. Под веткой, распутившей листы |
| 2. <i>Vndir-nethe þat grenewod tree</i> | 2. Под этим древом |
| 3. <i>Vndir-nethe þat grenewode sprays</i> | 3. Под веткой, что зеленью май облёк |
| 4. <i>Vndir-nethe þat grenewode sprays</i> | 4. Под сень ветвей, в зеленый приют |

Другие примеры указывают на Эйлдонское дерево, являющееся «реалией», носителем национально-культурного образа, который не несет ту же культурную информацию в русском языке и из-за этого ее довольно сложно передать в переводе. Переводчик воспользовался точным переводом

реалии на русский язык и социокультурная константа не нашла отражения в переводе, а переводчик не сделал никаких пояснений.

5. *at Eldoune tree*

5. У Эйлдонского дерева

6. *till Eldone tree*

6. К Эйлдонскому дереву

7. *to Eldone tree*

7. К Эйлдонскому дереву пришли опять.

Вследствие недостаточной предварительной когнитивно-лингвистической проработки материала, начало и конец текста перевода не передают важной концептуальной информации и не создают задуманного автором оригинала образа Эйлдонского дерева. Русскому читателю не понятно, почему главного героя возвращают в мир людей именно к этому дереву и делают его подножие местом встреч с Королевой Эльфов. Н.А. Фененко предлагает в качестве приема перевода реалий фольклорного текста заимствование самого «средства номинации, которое можно рассматривать одновременно и как заимствование опыта другого социума в «готовом виде», способствует не только расширению концептосферы культуры адресата, но и обогащению словаря языка-реципиента» [Фененко 2004: 71]. Вследствие этого, лучше было бы в тексте не только сделать перевод реалии, но и объяснить читателю, в чем суть символа Эйлдонской березы.

Столкнувшись не только с трудностями чисто лингвистического (перевод фольклорного среднеанглийского текста), но и концептуального характера (в русской культуре не было понятия Королевы Эльфов, Мира Эльфов) С.В. Шабалов в большинстве случаев использует переводческий комментарий. Он сопровождает текст перевода и дает справку о культурной реалии, предметах и персонажах, незнакомых русскому читателю. Они приведены после текста баллады в книге «В стране фей и эльфов. Персонажи кельтского фольклора» (2011). «**Однажды** – то есть первого мая, когда в Старой Европе отмечали важнейший праздник кельтского календаря, Бельтан. Этот праздник носил ярко выраженную эротическую окраску (так как праздник плодородия). Томас тоскует, скорее всего, потому, что у него нет подруги: он чувствует себя майским королем без майской королевы. Вот

почему его не радуют ни птичьи трели, ни изумрудная зелень листвы. Но он обретает свою королеву под Эйлдонским деревом. **Склоны Хантли** – местечко в южной Шотландии, в Бервикшире, у легендарных Эйлдонских холмов» [Шабалов 2011: 186-190]. Данная цитата указывает, что переводчик провел предварительный концептуальный и этимолого-лингвистический анализ текста.

Неточности перевода оправдываются попыткой сохранения и максимально точной передачи уникальной английской балладной строфы, как в следующем описании пространства «Иного мира» и его переводе:

<i>Scho lede hym in-till a faire herbere,</i>	Она привела его в дивный сад,
<i>Whare frwte was g[ro]wan[d gret plentee]</i>	Где было множество спелых плодов;
<i>Pere and appill, bathe ryppe pay were,</i>	Там яблоки, груши ласкали взгляд ,
<i>The date, and als the damasee.</i>	Сливы и финики всех цветов ;
<i>þe fygge, and alsso þe wyneberye,</i>	Инжир с виноградом льнули к устам ;
<i>The nyghtgales byggande on pair nests;</i>	Гнездились на ветках соловьи,
<i>þe papeioyes faste abowte gane flye,</i>	Попугаи порхали и тут, и там,
<i>And throstylls sange, wolde hafe no reste.</i>	Дрозды, не смолкая, пели песни свои.

Автор перевода разнообразит свой текст подбором синонимов: например, *faire herbere* (прекрасный сад) превращается в «дивный сад», фиксируются вкраплениями с глагольной и признаковой семантикой (Там яблоки, груши *ласкали взгляд*, Сливы и финики *всех цветов*; Инжир с виноградом *льнули к устам*), так как несовпадающие «способы организации информации при описании аналогичных ситуаций успешно приравниваются, заменяются или интерпретируются в процессе перевода» [Хайруллин 2009: 8]. Автор перевода умело пользуется трансформациями в тексте перевода. Н.К. Гарбовский отмечает, что «именно система смыслов, заключенная в формах исходного текста и осознанная переводчиком, и является истинным предметом трансформации» [Гарбовский 2009: 363].

<i>He pressede to pulls frowte with his hande,</i>	Не в силах унять голодную дрожь ,
<i>Als mane for fude þat was nere faynt;</i>	Он плод попытался достать рукой.
<i>Scho sayd, Thomas, þou late þame stande,</i>	Она же сказала: «Томас, не трожь,
<i>Or ells þe fends the will atteynt.</i>	Не то завладеет Лукавый тобой!

*If þou it plokk, sothely to save,
Thi saule gore to þe fyre of helle;
It commes neuer owte or domesdaye,
Bot þerin payne ay for to duelle.*

Сорвешь **этот плод**, **и** – **послушай меня** –
Душа твоя будет гореть в аду,
Не выйдет оттуда до Судного дня,
Но будет терпеть там боль **и беду**.

Из приведенного описания и перевода пространства Мира Эльфов заключить, что автор перевода пытался максимально дословно перевести лексические единицы и соблюсти принципы рифмовки текста, что привело к эффекту подстрочного перевода с попытками семантического расширения (добавления и развития).

К лексико-семантическим модификациям, которые использует переводчик, можно отнести сужение (конкретизацию) и расширение (генерализацию) исходного значения, также есть случаи нейтрализации и усиления эмфазы, и смыслового развития.

Согласно Л.С. Бархударову конкретизация бывает языковой и контекстуальной (речевой). Языковая конкретизация наблюдается тогда, когда происходит замена слов с широким значением словами с более узким, обусловленным расхождением в строе двух языков [Бархударов 1975: 210].

Переводчик прибегает к контекстуальной конкретизации при переводе следующих строк:

*Seese þou zitt zone faire castelle,
[Þat standis ouer] zone heghe hill?
Of towne and towre it beris þe belle;
In erthe es none lyke it vn-till.*

А видишь замок прекрасный тот,
Что на высокой стоит **скале**?
Средь замков он несравненным слывет,
Не сыщешь подобного на земле.

Недословная передача смысловых образов влечет за собой искажение всей «картинки» строения «Иного Мира», в этом случае переводя холм – скалой, оставив из городов и замков оригинала только замки в переводе.

Переводчик также прибегает к контекстуальной конкретизации в следующем примере: *Rashes lave **lapande** in þe blode* «Псы *подлизали* всю кровь внутри» [Шабалов 2011: 94]. В этой строфе речь идет о простом описании пира во дворце Королевы. Буквальный перевод данной строки «гончие лежали, плескаясь в крови» создаст лишнюю эмфазу на лексическом

уровне, не обусловленную содержанием текста. В случаях усиления эмфазы автор руководствовался общим характером балладного жанра, которому свойственно преувеличение всех качеств как положительных, так и отрицательных для придания красочности создаваемых образов. В основе многих мировоззренческих концептов британцев лежит двойственность их сознания, восходящая к наложению двух моделей восприятия мира: кельтской и христианской.

Мы отнесли понятие «пути» к одним из основных общечеловеческих категорий бытия. Своеобразие именно англо-шотландского понимания и видения «пути» заключается в деталях его описания. Перевод основных концептуальных элементов ИНОГО МИРА – топонимических реалий дорог, которые несут основную когнитивную нагрузку с точки зрения репрезентации религиозного мировоззрения средневековых британцев, отличается частичной неточностью. В первой строфе появляется в переводе словосочетание «широкий путь» (*faire wave*), который ведет в гору, во второй строфе, где нет горы, появляется гора в переводе, в описании третьей дороги вместо равнины указывается трава, в четвертой строфе *depe dells* – глубокая лесистая долина (дол) становится «ущельем глухим», что, в принципе, не меняет общего представления («картинки») и его воздействия на русскоговорящего читателя.

*Seese þou nowe 3one faire wave,
þat lygges ouer 3uno heghe mountayne ?
3one es þe wave to heuene for aye,
Whene synfull sawles are passed þer payne.*

«Ты видишь вон тот широкий путь,
Ведет он **в гору**, что выше всех?
На **небо** тот путь когда-нибудь
Приводит грешных, избывших грех.

*Seese þou 3itt 3one thirds wave,
þat ligges vndir 3one grene playne?
one es þe wave, with tene and traye,
Whare synfuil saulis sutfirris þaire payne.*

Ты видишь поодаль и третий путь,
Он под зеленой лежит **травой**?
Тот путь – ни охнуть, ни вздохнуть,
Где грешники грех искупают свой.

*Bot seese þou nowe 3one ferthe ways,
þat lygges ouer 3one depe dells?
3one es þe wave, so waylawaye !
Vn-to þe birnande fyre of belle.*

Но видишь вон там четвертый путь,
Он над ущельем глухим навис?
Ведет этот путь – не лгу ничуть –
В палящий пламень ада, **вниз**.

Рассмотрим этот отрывок с позиции преломления типологической доминанты Н.В. Шутёмовой. Как видно, структура текста перевода отражает структуру оригинала: количество строф в переводе соответствует количеству в оригинальном тексте; основные параметры поэтичности (строфность, рифма и стопность) также освоены и переданы С.В. Шабаловым, описание отдельных сюжетных элементов (каждой дороги и топонимического объекта, связанного с ней) не выходит за рамки одной строфы.

С точки зрения когнитивной модели, автор перевода передал основные характеристики пространства первоисточника: *þat lygses ouer zuno heghe mountayne?* «Ведет он в гору, что выше всех?» (небо (небеса) – гора); *þat lygges laws by-nethe zone rysse?* «низко под горой?»; *Vn-to þe joys of paradyse* «К блаженству рая путь прямой»; *þat ligges vndir zone grene playne?* «под зеленой лежит травой?»; *Whare synfuil saulis sutfirris þaire payne* «Где грешники грех искупают свой»; *þat lygges ouer zone depe dells?* «над ущельем глухим навис?»; *Vn-to þe birnande fyre of belle* «В палящий пламень ада, вниз»; *zone faire castelle, zone heghe hil* «замок прекрасный тот на высокой стоит скале»; *In erthe es none lyke it vn-till* «Не сыщешь подобного на земле», что свидетельствует о консонансном освоении поэтичности стихотворения.

Представленность всех параметров оригинального произведения в переводе позволяет прийти к выводу, что С.В. Шабалов выявил идейно-эмотивную основу баллады и передал образы дорог, которые несут в себе важную когнитивную информацию о восприятии средневековым человеком Иного мира как части кельтского наследия. Сформированная в сознании переводчика модель поэтичности баллады “Thomas of Erceldoune” включает в себя знание основных принципов ее лингвистической организации, представление о реализованной в ней концептуальной и художественной моделей и знание его идейно-эмотивной основы.

Когнитивное моделирование, предложенное С.А. Алексеевым, также может быть использовано для предпереводческого анализа текста оригинала, с целью глубокого освоения поэтичности и смыслов, заложенных в балладном произведении. С.В. Шабалов в работе над текстом следует структурно-семантической и когнитивной моделям текста оригинала и сохраняет их в переводе: части речи оригинала передаются соответствующими частями речи на русском языке; часто встречаются случаи сохранения синтаксиса оригинала; «картинки»-представления в тексте оригинала и перевода совпадают (*mountayne* «в гору», *Vn-to þe joys of paradyse* «К блаженству рая»). На уровне образности всего отрывка целиком наблюдается практически полное отображение когнитивной модели пространства оригинала, что свидетельствует о высокой степени освоенности С.В. Шабаловым балладного текста оригинала.

Относительно передачи особенностей концептуальных реалий Мира Эльфов, следует отметить, что переводчик прибегает к концептуальному развитию описания пространства, а также к определенным переводческим трансформациям. Рассмотрим следующие примеры:

*Harpe and fethill bothe þay fandē,
Getterne, and als so þe sawtrye ;
Lutte and rybybe bothe gangande,
And all manere of mynstralsye.*

Арфу и скрипку вынесли **в круг**,
Геттерн, псалтирь, – **всего не счесть**;
Рибиб и лютия **явились вдруг**,
И все менестрельство, **какое есть**.

Выделенные фразы в тексте перевода не являются частью исходного текста. Лингвистический анализ этой части также не указывает на необходимость такого рода трансформации. Но следует отметить, что переводчик действовал в рамках канона балладного жанра, усиливая влияние на восприятие реципиентов, так как, по мнению Н.К. Гарбовского, «переведенный текст, в котором максимально сохранены структура и семантика оригинала, характеризуется недостаточной избыточностью для полного понимания сообщения, в нем слишком много неопределенного и нового. Текст перевода, при правильном выборе переводческой стратегии,

приобретает необходимую избыточность и благодаря этому легче воспринимается получателем» [Гарбовский 2009: 308] .

С этой точки зрения, оправданный прием конкретизации, мы считаем, имеет место в следующих примерах:

*De most meruelle þat Thomas thoghte,
Whene þat he stode appone the flore;
Ffor feftty hertis in were broghte,
Þat were bothe grete and store.*

Был Томас весьма изумлен к тому ж,
Стоял средь залы, **не чуя ног**,
Когда полсотни оленьих туш,
Громадных, тучных внесли **в чертог**.

Для усиления интенсивности коннотативного влияния автор использует русский эквивалент – идиому «не чуя ног». Предлог in (inside) несет в себе когнитивную информацию о закрытом пространстве, что и позволяет использовать данную стилистически-окрашенную лексическую единицу.

Подытоживая наш анализ, можно указать, что тогда, когда переводчик отходил от подстрочного перевода, он использовал переводческие трансформации в описании мира Эльфов (сада, замка), репрезентация концептов-образов исходного текста базировалась на «языковом клише» переводящего языка («не чуя ног»), с которым соотносится определенная составляющая ментально-лингвального комплекса сознания, которое активизируется посредством семантико-когнитивной ассоциации («ассоциативно-вербальной сети» [Красных 1997]). Это связано с тем, что «вербализация клише сознания всегда имеет полную парадигму значений – смыслов и наряду с информативной выполняет, также, эстетическую и аффективно-социальную функции» [Фесенко 2002: 181]. Клише служат для выражения авторской позиции «по шкале «свой/чужой», поскольку являются «социокультурными маркерами для представителей русского культурного пространства» [Фесенко 2002: 181] или, в терминологии, предложенной С.А. Алексеевым, разноуровневыми коннекторами. Их присутствие в тексте перевода позволяет сделать вывод о том, что только отрывок с описанием Мира Эльфов выполнен по консонансно-диссонансному типу перевода, так как переводчик, стараясь передать концепты-образы (сада, пространство

замка), основывается на идейно-эмотивной интенции автора в ущерб дословности.

С позиции когнитивного моделирования С.А. Алексеева и сопоставительного анализа на основе преломления типологической доминанты Н.В. Шутёмовой, мы можем сделать вывод, что перевод текста Торнского манускрипта был попыткой максимально эквивалентного перевода с соблюдением ассоциативно-образной структуры и минимальным преломлением типологической доминанты в процессе перевода. С.В. Шабалов имел установку на перевод оригинала в единстве его формы и содержания и преследовал цель сохранения не только структуры поэтического текста (ритм, рифма и т.д.) на вербальном уровне, но и системы образов (визуально-иконический уровень) и смыслов (понятийный уровень). Все это позволяет отнести его перевод в целом к консонансному типу, так как даже наличие расхождений на вербальном уровне не привело к значительной редукции типологической доминанты баллады “Thomas of Erceldoune”.

Для перевода, выполненного С.В. Шабаловым, характерна полная передача образности, идейно-эмотивной интенции автора, драматизма встречи Томаса и Королевы Эльфов. В нем репрезентируется и своеобразие языковой объективации поэтической идеи оригинала: двухчастность его композиции, обусловленная развитием двух тем (любовь смертного к представительнице «Иного мира» и путешествие по волшебному миру). Структура (форма) перевода отображает межстиховые и межстрофические связи, а также все типологические параметры оригинала. Таким образом, поэтичность текста перевода наиболее полно согласуется с поэтичностью баллады “Thomas of Erceldoune”, что в целом говорит о консонансной освоенности и транслированности смыслов и структуры оригинала, поэтому можно сделать вывод, что перевод С.В. Шабаловым является консонансным и по терминологии Т.А. Казаковой воссоздающим типом перевода.

3.4.3 Особенности перевода варианта баллады из книги В. Скотта С.Я. Маршаком

Вторым немаловажным переводом на русский язык следует считать перевод С.Я. Маршака варианта баллады, записанного и опубликованного В. Скоттом в книге “The Minstrelsy of the Scottish Border”. Данный вариант не является полным по сравнению с первоисточником.

С.Я. Маршак в 1957 году обратился к своим старым переводам баллад «Верный сокол» и «Томас Рифмач», сделанным им еще в 1915-1916 годах и никогда не публиковавшимся. Основательно переработав тексты, он издал их в следующем, 1958 году в журнале «Огонек», № 13 (23 марта). Сам автор перевода отметил, что герой баллады Томас Рифмач – Томас Лирмонт (или Лермонт) – легендарный шотландский поэт [Маршак 1969: 56-58].

Работая над переводом баллады, С.Я. Маршак придерживался равного количества строк в оригинале и переводе, но при этом ритмический рисунок, размер и рифма в английском и русском тексте разные. Для того, чтобы передать принципы среднеанглийского стихосложения, переводчик использует ямб с рифмой abab:

TRUE Thomas lay on Huntlie bank,
A ferlie he spied wi' his ee,
And there he saw a lady bright
Come riding down by the Eildon Tree.
Her shirt was o the grass-green silk,
Her mantle o the velvet fyne,
At ilka tett of her horse's mane
Hang fifty siller bells and nine.

Над быстрой речкой верный Том
Прилеж с дороги отдохнуть.
Глядит: красавица верхом
К воде по склону держит путь.
Зеленый шелк - ее наряд,
А сверху плащ красней огня,
И колокольчики звенят
На прядках гривы у коня.

Как было отмечено выше, имя главного героя несет в себе информацию концептуально важную для создания атмосферы повествования и поэтической картины мира в тексте, при этом переводчик сам решает какие именно характеристики, заложенные в имени и насколько интенсивно следует «высвечивать» в переводе, а также насколько они должны соответствовать или не соответствовать авторской идее. В этой связи, перевод имени главного героя в балладе опубликованной В. Скоттом “True

Thomas” в версии С.Я. Маршака звучит как Верный Томас, что является одним из значений *true* - (a) loyal; also, inseparable; (b) faithful in romantic or marital relations, sincerely in love [MED]. Вместе с тем, в английском варианте говорится не только о верности главного героя, но и о том, что он становится «правдивым» в конце баллады. Переводчик пытается нейтрализовать, смягчить значение образа Томаса. Такая переводческая стратегия С.Я. Маршака подмечается также и другими учеными: «вместо всего, что слишком резко, слишком ярко, слишком надуманно (с точки зрения современного человека, конечно), С.Я. Маршак систематически вводит образы более мягкие, спокойные, нейтральные, привычные» [Автономова, Гаспаров 1969: 103].

В тексте перевода принцип дословности не соблюден, в отличие от перевода текста первоисточника. Переводчик берет за основу построения своего перевода любовный мотив – между Королевой Эльфов и смертным человеком, попадающим благодаря этому в «Иной мир», где он предстает перед выбором из трех дорог: в рай, ад и дорогу в страну Эльфов, которую он выбирает впоследствии.

Образ Королевы Эльфов в переводе был создан на основе приема «языковой игры» (термин Л. Витгенштейна, 1945), то есть «неосознаваемого владения единицами и структурами языка и порождения смыслов» [Пищальникова 2001: 33]. Его использование оправдано, так как «интеллект никогда не остается без эмоций». Интенсивность «эмотивных сем (смыслов)» соотносится с эмоциями говорящего, которые представлены в семантике слова» [Шаховский 1990], причем «коммуникативная компетенция в качестве одной из важнейших её компонентов включает эмоциональную / эмотивную компетенцию» [Шаховский 2008: 31]. В исходном тексте не хватает такой силы и качества воздействия для создания образа персонажа, как в переводном произведении. Вследствие этого, С.Я. Маршак опирается на концепт «красота» в качестве базового элемента для создания образа

Королевы Эльфов, с помощью которого реализуется фреймовая структура «Королева – красота» в его переводе. В русской культуре «красота» объединяет такие понятия как «красавица» (красивая женщина), а также «красный, краснее». «Этимологически слова «красивый» и «красный» имеют одну основу и происходят от общеславянского слова «краса», первоначально означającego «красивый, хороший»» [Крылов 2005: 200].

При языковой игре происходит «трансформация денотата, сигнификата и коннотата, а также когнитивных структур, те же самые знаки получают в языковой игре новое значение и эмотивный смысл, которые реципиент должен адекватно для себя означить и, тем самым, оживить. И только в этом случае происходит двусторонняя реализация функции языковой игры. Коннотативно-эмотивные смыслы находятся за пределами логико-предметной части значения. Эмотивные смыслы этого типа связаны, прежде всего, с экспрессивной функцией языка, и, учитывая то, что они лежат в плоскости эмоционального самовыражения говорящего, обнажения его эмоционального состояния и эмоционального отношения (эмотивы-экспрессивы). В связи с этим лексические значения, включающие эмотивные смыслы такого рода, принято считать эмотивно окрашенными или оценочно-экспрессивными» [Шаховский 1990: 60-61].

*And there be saw a lady bright
Her mantle o the velvet fyne
True Thomas, he pulld aff his cap,
And louted low down to his knee
kissed her rosy lips*

Глядит: **красавица** верхом
А сверху плащ **красней** огня
Ее чудесной **красотой**,
Как солнцем, Том был **ослеплен**
в уста **краснее** роз

В исходном балладном тексте, также как и в тексте первоисточника, прослеживается пространственное противопоставление мира людей «миру Иному», представителем которого является Королева Эльфов. Одним из важных аспектов образующих концептосферу «Эльф» является указание на зеленый цвет и материал – бархат и шелк. В балладе дается описание одежд Королевы Эльфов, которое характеризует эльфийское, неземное происхождение Королевы.

<i>Her shirt was o the grass-green silk,</i>	Зеленый шелк - ее наряд,
<i>Her mantle o the velvet fyne</i>	А сверху плащ красней огня,
<i>He has gotten a coat of the even cloth,</i>	В зеленый шелк обут был Том,
<i>And a pair of shoes of velvet green.</i>	В зеленый бархат был одет.

Из отрывка особо выделяется строка «А сверху *плащ красней огня*», где зеленый цвет является основным. Кроме того, в английской строке говорится о материале, из которого сшит наряд: букв. «ее плащ из хорошего качества бархата». Автор перевода не учитывает этот смысл и следует выбранному им приему языковой игры, тем самым, запечатлев в сознании читателя образ Королевы – «красавицы», подчеркивает ее статус и яркий цвет мантии, особый даже для Эльфов.

Переводя реалии мира людей, С.Я. Маршак опускает все топонимические названия, пишущиеся с заглавных букв и представляющие особую важность для текста данной баллады, и производит замену на более общие фразы, характерные для русского языка. Он использует семантические развитие с генерализацией: *on Huntlie bank* «Над быстрой речкой», *The Eildon Tree* «К воде по склону». Вероятно, для С.Я. Маршака *Huntlie bank, the grass-green silk* – слишком конкретные образы, от которых автор перевода пытается уйти. Как можно заметить, специфика переводческой деятельности С.Я. Маршака отличается тем, что он предпочитает «1. Вместо напряженности – мягкость; 2. Вместо конкретного – абстрактное; 3. Вместо логики – эмоция» [Автономова, Гаспаров 1969: 103]. Как правило, такие трансформации происходят в эпитетах, во вспомогательных образах, в синтаксисе, в интонации. Их переработка «настолько последовательна, настолько выдержана в одном и том же направлении, настолько подчинена одним и тем же принципам, что эти мелочи сами складываются в единую поэтическую систему, весьма и весьма не совпадающую с системой оригинала» [Автономова, Гаспаров 1969: 103], что фиксируется и в нашем исследовании. Такого рода переводческие решения объясняется иным подходом к работе над текстом перевода, а именно адаптивным переводом,

который сохраняет для русскоговорящего получателя привычный для него культурный контекст, но как справедливо предостерегает Н.К. Гарбовский «к адаптации следует подходить с осторожностью. Положительное свойство этого приема – облегчить получателю переводного текста понимание смыслов оригинального произведения – обедняет межкультурную коммуникацию, нивелирует межкультурные различия, создает ложное представление о том, что «везде все так же» [Гарбовский 2009: 404].

Переводческий выбор в следующих случаях подтверждает высказывание ученого. Ядром концепта *Huntlie bank* является слово *bank(e)* – a natural height, slope, or margin bordering water; coast of the sea, shore of a lake, bank of a river [MED], указывающего на «возвышенность над водой, то, что отгораживает воду от земли». Вследствие этого, такой перевод как «над быстрой речкой» является семантически оправданным. Перевод следующей фразы *The Eildon Tree* как «к воде по склону» игнорирует топонимическое название, является продолжением выбранной переводчиком стратегии, где формируется ментальная картинка дерева, которое также находится на возвышении, спускающегося к воде. Вследствие этого, центром пространства реального мира является река (водное пространство), к которой спускается берег и у которой растет дерево, где «прилег Верный Томас». Это описание, в свою очередь, также не согласуется с концептуальной моделью Мира Людей исходного текста варианта, где центральной точкой локуса выступает Эйлдонское дерево с Томасом под ним.

Работая над переводом «перехода» из одного мира в другой С.Я. Маршак остановился на концептуальной модели, которая предполагает семантическое развитие смысла у глагола *ride* «ехать верхом, передвигаться на лошади». Ср.: *they ride on, and farther on, and they waded thro rivers aboon the knee* «через потоки в темноте несется конь то вплавь, то вброд»; *And they waded thro red blade to the knee* «Несется конь в крошечной мгле, густая кровь коню по горло» он придерживается перекрестного расположения выше

приведенных эквивалентов в строфе, так как дословный перевод *aboon the knee* «выше колена», в то время как *to the knee* «по колено» и логичнее было бы сохранить порядок следования единиц ИТ в тексте перевода. Но тогда нивелировался бы накал и драматизм в тексте перехода, и задача передачи эмотивной информации и воздействия на читателя была бы не выполнена.

Особое внимание в английском варианте уделено категории времени в описании перехода из одного концептуального пространства в другое, которое представляет собой быстрое перемещение в пустыню (*a desart wide*). Переводчик находит соответствующую концептуальную метафору «скорость – это резкое быстрое движение вперед» в русском языке для перевода английской фразы: *gaed swifter than the wind* «конь летит стрелой», в дополнение к этому, данные метафоры объединяет также концептуальный признак «полета, перемещение по воздуху», что также говорит об удачном подборе переводческого эквивалента.

При этом, принимая понимание типологической доминанты у Н.В. Шутёмовой перевод С.Я. Маршака является диссонансным, так как наблюдается низкая степень освоенности поэтичности оригинала, ограниченность рефлексии переводчика лишь одним параметром текста (эстетически ценной языковой (стиховой) объективацией), типологическая доминанта и идейно-эмотивные смыслы не находят своего отражения в тексте перевода. Данный вывод подтверждает сопоставительный анализ с использованием когнитивной модели С.А. Алексеева.

*see ye not yon narrow road,
So thick beset with thorns and briers?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.*

Вот этот путь, что вверх идет,
Тернист и тесен, прям и крут.
К добру и правде он ведет,
По нем немногие идут.

*'And see not ye that braid braid road,
That lies across that lily leven?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.*

Другая - торная - тропа
Полна соблазнов и услад.
По ней всегда идет толпа,
Но этот путь - дорога в ад.

*`And see not ye that bonny road,
That winds about the fernie brae?*

Бежит, петляя, меж болот
Дорожка третья, как змея,

That is the road to fair Elfland Она в Эльфландию ведет,
Where thou and I this night maun gae. Где скоро будем ты да я.

В строфе, описывающей дорогу в рай, С.Я. Маршак прибегает к перифразу со смысловым развитием, используя коннекторы на внутритекстовом вербальном уровне: *thick beset with thorns and briers* «Тернист и тесен», и коннекторы между «картинками»- представлениями: *the path of righteousness* «К добру и правде он ведет. По нем немногие идут». Отмеченные коннекторы вызывают в сознании русского реципиента ассоциации, способствующие созданию образа дороги в рай, соответствующей концептуальной метафорой «праведный путь тяжел».

В следующих строфах, описывающих дороги в ад и страну Эльфов, переводчик следует принципу, согласно которому, для усиления контраста дороги в ад с дорогой в рай, он совсем отходит от текста оригинала, перефразируя *that is the path of wickedness, tho some call it the road to heaven* «Полна соблазнов и услад. По ней всегда идет толпа», где ассоциативно-образными коннекторами служит фраза «Полна соблазнов и услад», в то время как фраза «По ней всегда идет толпа» выполняет роль коннектора контрадикторности между уровнями текста перевода. Подобную функцию противопоставления выполняет антонимический перевод *Tho some call it the road to heaven* «Но этот путь – дорога в ад». Образ дороги в страну Эльфов, также создан на основе ассоциаций, построенных на восприятии концептов «болото», которое может ассоциироваться с «папоротниковым берегом» (*the fernie brae*), и «змеёй», «вьющейся, извивающейся» (*wings*). Данные семантические признаки выступают коннекторами аналогии.

Обратим внимание и на следующую фразу: *For a' the blude that's shed on earth, rins thro the springs o that countrie* «Вся кровь, что льется на земле, в тот мрачный край находит путь». Предлог *thro* «сквозь, через» указывает на источники, бьющие кровью в чужой стране. В переводе С.Я. Маршаком смысл оригинала не передан. Наличие концепта «кровь», который одной стороной всегда связан с чем-то неприятным и ужасным, позволило переводчику

прибегнуть к семантической эмфазе, усилив описание страны Эльфов, переведя его не только с добавлением прилагательного «мрачный», но также используя существительное «край», со значением «далекий, чужой, опасный». В качестве оппозиции *that countrie* «мрачному (чужому) краю», С.Я. Маршак переводит *on earth* «в краю родном», обособив и разделив, тем самым, пространства мира людей (своего) и «мира иного» (чужого).

Два следующих концептуальных объекта пространства «иного мира» переведены при помощи полной замены, неоправданной, с точки зрения когнитивной функции отдельных лексических единиц. *That lies across that lily leven?* «Другая – горная – тропа». Предлог *across* предполагает движение «от одной стороны к другой» или «результат такого движения» по горизонтали (from one side to the other, across the length of something) [MED], и не предполагает движения по вертикали. Нечто подобное встречается при анализе перевода фразы: *And see not ye that bonny road, That winds about the fernie brae?* «Бежит, петляя, меж болот дорожка третья, как змея». Так как *the fernie brae* (The bank (of a stream); the brink or raised edge (of a ditch or pit)) [MED] «папоротниковый берег», при этом в переводе *bonny road* был использован прием конкретизации и морфологической трансформации при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса –к точно передало значение, но достраивается сравнение дорожки со змеей.

Для создания образов пространств мира людей и «иного Мира», С.Я. Маршак использует в качестве коннекторов аналогии прилагательные с характерной эмотивной окраской: *Rins thro the springs o that countrie* «В тот мрачный край находит путь», зачастую усиливая образность: *they rade on, and farther on, And they waded thro rivers aboon the knee, And they saw neither sun nor moon:* «Через потоки в темноте Несется конь то вплавь, то вброд. Ни звезд, ни солнца в высоте». Для усиления оппозиции пространств он прибегает к контрастивному переводу, к которому его сподвигло противопоставление пространств миров в тексте

оригинала: *Untill they reached a desart wide, And living land was left behin.*
«Пред ними был пустой простор, а за плечами – край жилой».

Для передачи пространственной оппозиции в английской и русской картине мира также важны понятия «спереди-сзади». В переводе С.Я. Маршак использует данные понятия для разделения пространств мира людей и «инога мира», следуя своей стратегии перевода:

*Untill they **reached** a desart wide,
And living land was left **behind**.
And I will shew you **ferlies three**.*

Пред ними был пустой простор,
А за плечами - край жилой.
Есть **три дороги впереди**.

Переводческая перифраза, а также замена частей речи, то есть грамматическая трансформация помогают автору перевода создать нужную концептуальную модель пространств. Параметр «вертикальности» пространств в фокусе внимания переводчика и является характеристикой «объема, вместилища», который, как справедливо отмечает В.И. Хайруллин «часто не актуализуется». Следует отметить, что для англоязычной концептуальной системы характерно четкое разграничение пространств на пространство, которое может быть пройдено насквозь; по поверхности (*across that lily leven* – торная тропа); внутрь, которого можно проникнуть (*in Elflyn land*). В то время как, в русскоязычном варианте классификация пространств довольно размытая, дополнительно не уточняется, может быть из-за аморфности предлогов [Хайруллин 2009: 59-60], подтверждения чему мы находим в тексте перевода.

Следуя выбранной стратегии, он усиливает атмосферу мрачности «инога мира» и тепла «родного края», делает Королеву Эльфов основным персонажем своего произведения, создав, тем самым, определенное представление («картинку») этих двух миров в сознании русского читателя. Создавая яркие образы дорог, он следует этому же принципу: легкий путь в ад становится полным преград и лишений и «непопулярным» – путь в рай, а избранным замечен только путь в страну Эльфов.

В отличие от текста первоисточника баллады, в данном варианте текста отсутствует описание замка как концептуального пространства мира Эльфов, но появляется описание дальнейшего путешествия по «иному миру», которое приводит героев в волшебный сад. Мы полагаем, что эпизод с дорогами в пустыне – это привал по пути в волшебный сад, в котором происходят события, позволяющие Томасу попасть в страну Эльфов, и которые готовят его к получению способности пророчествовать в качестве дара Королевы.

Представив концептуальную информацию в тексте перевода в виде модели, мы видим, что положение Томаса меняется: он отходит на второй план, освобождая место яркому образу Королевы Эльфов (см. рис. 10). Яркий и законченный образ неземной красавицы С.Я. Маршака позволяет усилить волшебную составляющую всего произведения. Концептуальная модель отображает эти изменения, являющиеся результатами использования адаптации, приема «предполагающего замену самой предметной ситуации и оказывающегося наиболее кардинальным переводческим преобразованием» [Гарбовский 2009: 405].

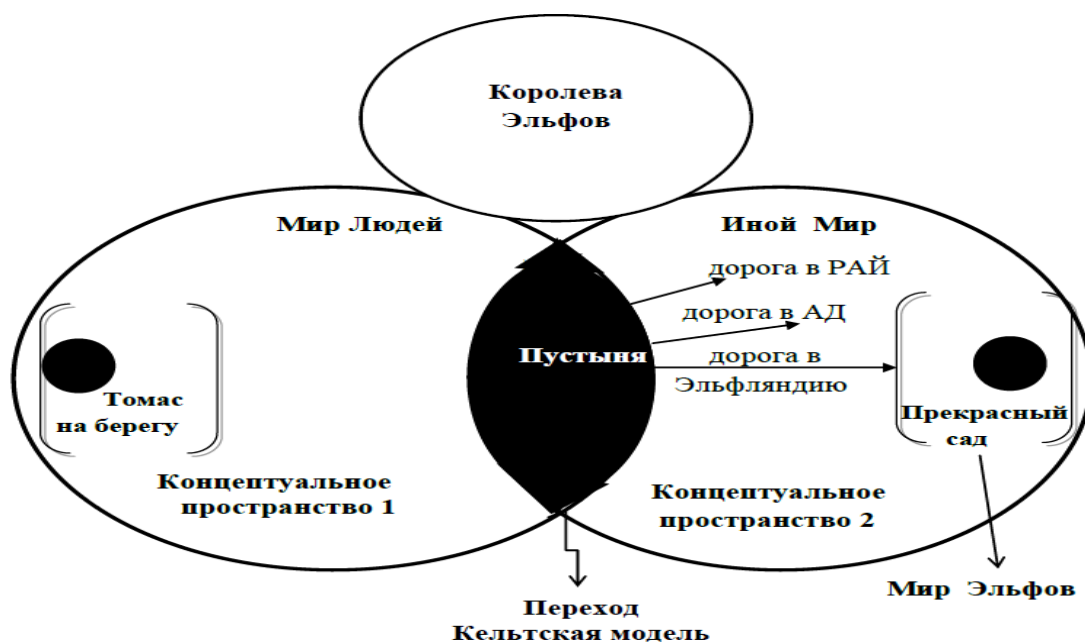


Рис.10. Концептуальная модель перевода С.Я. Маршака “True Thomas”

Повествование в тексте С.Я. Маршака идет о Королеве Эльфов, которая забирает смертного Верного Томаса на семь лет в услужение в свое Королевство, снабдив его, при этом, атрибутами и одеждой, характерными для эльфов. И теперь Томас воспринимается как часть мира Эльфов и сам становится Эльфом, меняя не только внешний вид, но и приобретая дар пророчества.

Вследствие указанного, текст перевода не отвечает идейно-смысловой основе текста оригинала. В тексте английского варианта, как и оригинала, акценты расставлены по-другому: Томас является главным героем, который, оставаясь человеком, по прошествии срока пребывания в Королевстве Эльфов, возвращается в Мир Людей пророчествовать, получив в качестве платы дар предсказания. Встреча с Королевой Эльфов выступает поворотным моментом в его жизни, а путешествие и служение Королеве является, своего рода, обрядом приобщения к безмятежному волшебному миру Эльфов, что заставляет людей верить в избранность и правдивость Томаса.

Наше исследование показало, что стратегией С.Я. Маршака является полное игнорирование топонимики, как элементов этнической культурной картины мира, представленной в тексте оригинала, так как она не вскрывает смыслы, уникальные для британского миропонимания, и приближает читателя к культурной картине русского народа. Внимание уделяется мотиву дорог и выбора Томасом одной из них, что отображает христианскую модель, знакомую русскоговорящему реципиенту. «Переводчик выявляет и сопоставляет стереотипы мышления и представления, присущие культуре оригинала, с теми, которые функционируют в культуре переводящего языка на основе фреймового анализа, здесь не происходит противопоставления обобщенной общечеловеческой и национально-этнической, этнической и индивидуальной картин мира» [Гарбовский 2009: 409]. «При структурировании информации в высказывании действуют два типа фреймов: *когнитивно-семантические*, отражающие специфические структуры

мышления, и *культурные*, активируемые при представлении информации об особых элементах культуры (реалиях), которые влияют на ход и результат переводческого процесса» [Хайруллин 2009: 16].

Стратегия С.Я. Маршака, заключающаяся не в борьбе за «абстрактные образы против конкретных, а против слишком абстрактных и слишком конкретных – за золотую середину, за уравниновенность и меру во всем» [Автономова, Гаспаров 1969: 112]. Она отвечает общепринятой в переводческой литературе стратегии 50-60 годов прошлого века, когда требуется не полная и точная передача всего смыслового содержания и стилистических особенностей оригинала, но лишь правильная передача основной коммуникативной функции оригинала, его функциональной «доминанты». Эпоха Маршака – это время, когда у нового общества появилась потребность в новой поэтической классике, когда величественная законченность и уравниновенность, поддержанная высокими традициями прошлого, стала признаком литературного стиля эпохи. Собственный вкус Маршака – это «сдержанность, точность, ясность, мягкость, это поиск внутренней глубины и отвращение к внешнему эффекту и блеску» [Автономова, Гаспаров 1969: 112].

Мы относим перевод С.Я. Маршака к диссонансному перестраивающему типу, фиксирующемуся на наборе «приемов и средств выразительности», и который был выстроен переводчиком при помощи коннекторов лексического и концептуального (картинки) уровней. При этом автор перевода не продвигается к освоению образности и идейно-эмотивной основы оригинала.

Подводя итоги, следует отметить, что С.Я. Маршак, используя адаптацию как основной переводческий прием, репрезентировал концептуальные структуры английского культурного пространства по алгоритму ментальных моделей (фреймов) русской культуры, то есть вербализовал тот «образец»-проекцию, сложившегося в сознании читателей, как носителей русского языка. При этом в сознании переводчика сформировалась редуцированная

концептуальная модель поэтичности исходного текста, которую он воспроизвел в переводе, о чем говорит тот факт, что в переводе представлена только христианская модель, а кельтская опущена.

Мы можем классифицировать данный перевод как «произведение «по мотивам» англо-шотландской баллады В. Скотта “True Thomas”. Важно отметить, что С.Я. Маршаку удалось создать перевод, который функционирует как отдельное произведение и передает основные этнические константы, служащие структурообразующими элементами образа сознания средневекового англо-шотландского общества и фиксирующими определенные культурные стереотипы.

Выводы по третьей главе

Поэтический перевод подразумевает решение ряда переводческих задач, связанных с воплощением коммуникативной функции и функции воздействия на читателя, опираясь на его жанровое своеобразие. Особое значение здесь приобретает понятие эквивалентности, понимаемое как воспроизведение коммуникативно наиболее важных (доминантных) элементов смысла в условиях акта межкультурной коммуникации. Вместе с тем, для перевода поэзии еще более важным оказывается понятие адекватности, которое предполагает весьма радикальную перестройку образов концептуального мира исходного текста оригинала (ИЯ) в ЯП, отвечающее авторскому замыслу переводчика. Работа над фольклорным поэтическим текстом несколько усложняется историческими особенностями языка и миропониманием его носителя – конкретной языковой личности.

В тексте баллады выделяются три пласта смыслов: *вербальный* включает употребление определенных лексических единиц, словосочетаний, формул в соответствии с правилами синтаксиса; *коммуникативный пласт* характерен для конкретного поэтического жанра фольклорного текста, направленного на конкретного коммуниканта (читателя, слушателя); *культурно-концептуальный пласт*, включающий в свой состав ряд образов,

предстающий перед мысленным взором слушателя на основе прецедентной информации и названий реалий, знания о пространстве, времени и других структурах, актуализируемых в сознании реципиента на основе взаимосвязанных друг с другом смысловых проекций в концептуальной картине мира. Пласты связаны друг с другом посредством сложных языковых и ментальных механизмов, опирающихся на восприятие и интерпретацию окружающего мира.

Пространственно-временная концептуальная составляющая в тексте англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune” является основой для отражения человеческих представлений в конкретный период создания и социально-исторических условиях. Описание культурно-концептуальных пластов смыслов, помогающих вникнуть в дискурс балладного текста и личность автора, опирается на сочетание методологического инструментария традиционного и когнитивного подходов. Он помогает понять, насколько переводчик смог вникнуть в каждую единицу текста, затем адекватно вербализировать концептуальные составляющие исходного текста. В тексте перевода, осуществляя когнитивную, а затем речемыслительную деятельность, автор перевода создает новую оболочку для смыслов исходного текста, структурными элементами которой выступают концепты родного для читателя языка.

В тексте баллады “Thomas of Erceldoune” представлены две ярко выраженные модели, одна из которых имеет кельтское происхождение, в то время как вторая, также имея кельтские представления в основании, отражает попытку христианской обработки кельтской модели. Анализ переводов оригинала англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune” из Торнского манускрипта, выполненного С.В. Шабаловым, варианта баллады из книги В. Скотта, созданного С.Я. Маршаком, был проведен на основе интегрированной когнитивной модели перевода, опирающейся на работы Н.В. Шутёмовой, С.А. Алексеева, Т.А. Казаковой и других. Суть этой модели

состоит в том, чтобы осознать, насколько смысл оригинала передан на концептуально-семантическом уровне всего произведения, учитывая особенности его передачи посредством разнообразных переводческих стратегий и трансформаций. Анализ переводов баллады на русский язык показал, что переводчики следовали двум разным стратегиям и имели разные цели и задачи.

Оставаясь в рамках сюжетно-языковой концепции исходного текста, С.В. Шабалов, прибегая к переводческим трансформациям, следовал жанровым требованиям передачи концептуально-смысловых констант англо-шотландского текста баллады. Он учитывал как английскую, так и русскую фольклорную традиции. Выбранные С. В. Шабаловым принципы работы над текстом перевода первоисточника состояли в максимально приближенном, почти дословном переводе, что позволяет классифицировать его как консонансный тип перевода, в нем максимально полно представлена типологическая доминанта (поэтичность и идейно-эмотивная основа) оригинального текста англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune”.

В своем переводе англо-шотландской баллады “True Thomas” С.Я. Маршак опирается на экспрессивную составляющую, которая является основополагающей для жанра лирической среднеанглийской баллады. Такая стратегия приводит к появлению нового произведения, относящемуся к перестраивающему диссонансному типу перевода, который характеризуется максимально редуцированной типологической доминантой оригинального текста. Он создал завершенное самостоятельное произведение, в котором ему, как переводчику, удалось передать основные элементы концептуального пространства английского текста, в большей степени уйдя от конкретных реалий, обобщив их, для того чтобы познакомить русского читателя с сокровищницей англо-шотландского миропостижения средствами приближения к русскоязычной культуре.

Заключение

Антропоцентрическая парадигма лингвистического знания уделяет пристальное внимание человеческому фактору, формированию языковой картины мира и социо-культурного опыта языковой личности, что находит отражение в литературном творчестве, воплощающему индивидуально-авторское видение мира окружающей действительности. Когнитивный подход в изучении художественных произведений позволяет более наглядно представить разнообразные виды информации, заложенные в единицы языка, посредством обращения к концептуально-смысловому и дискурсивному пространствам текста. Здесь учитываются представления, форматы знания и базовые концепты, входящие в систему ценностей культуры и моделей англоязычного лингвокультурного сообщества.

Для средневековой Англии было характерно устное балладное творчество, популярное среди обычных жителей и при королевских дворах. Среди баллад особо выделялась фантастическая (волшебная) баллада – архаичное фольклорное произведение, содержащее любовную коллизию и отличающееся сильной лирической и драматической окраской. Реалистичное изображение главных героев, мистический сюжет с любовной интригой обеспечили волшебным балладам популярность и относительно хорошую сохранность текстов, и, соответственно, культурно-концептуальной информации.

Изучение текста англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune”, написанной Т. Лермонтом в конце XIII столетия, явившегося первоисточником для последующих текстовых вариаций, показало, что концептуальные пространства формируются на основе понимания категорий пространства, времени и других концептуальных категорий и имеют отношение к описанию перемещений из «своего» в «иной» мир и обратно. Представление пространства обоих миров отражает процесс категоризации средневекового человека, который был неразрывно связан с окружающей средой и

социально-историческими условиями. Концептуальное содержание каждого из описываемых пространств имеет исключительную важность, так как символизм практически каждой детали относительно небольшого текста значителен для понимания и интерпретации заложенных в тексте смыслов и знания. Смена концептуальных пространств в тексте баллады представляет динамику разворачивающегося действия баллады и событий, происходящих с главным героем. Пространственные категории текста неразрывно связаны с темпоральными, которые репрезентируются грамматически и лексически в моделях реального и «Иного» миров. В модели Мир Людей изменение времени происходит по земным законам физического бытия, для «Иного» мира характерны нереальные, мгновенные перемещения и состояние постоянного «сегодня» и «сейчас».

Концептуальная информация, закодированная в тексте баллады, представляет описание представлений с точки зрения кельтской и христианской картин мира. События, описанные в тексте баллады – встреча с королевой Эльфов, перемещение в иной мир из реального пространства, описание волшебного сада и четырех дорог, выбор героя одной из них, пребывание в замке эльфов и т.п., указывают на влияние христианской модели, в основании которой находится кельтская модель представлений. Концептуализация мест и событий осуществляется на основе образных схем ВМЕСТИЛИЩЕ, ЦЕНТР-ПЕРИФЕРИЯ, ЦЕЛОЕ-ЧАСТЬ, ИСТОЧНИК-ПУТЬ-ЦЕЛЬ, НИЗ-ВЕРХ, воплощающих специфику человеческого опыта. Баллада “Thomas of Erceldoune” отображает особенности весеннего праздника Бельтан и его обряд, через призму которого автор передал знание о древних кельтских культах и праздниках, и видение себя самого и своих способностей в реальном мире после обряда посвящения в «Ином мире». В текстах первоисточника и вариантов прослеживается корреляция между довольно сильным кельтским элементом в основании моделей и внешним наслоением христианской модели видения мира, что находит отражение в

пространственных и временных моделях текстов. Анализ других вариантов баллады демонстрирует утрату основообразующих смыслов, основанных на постижении мира представителями кельтской культуры.

Когнитивное переводоведение отталкивается от понимания когнитивной и речемыслительной деятельности человека и позволяет вскрыть глубинные концептуальные смыслы исходного текста и правильно их интерпретировать, уменьшая, тем самым, когнитивный диссонанс переводчика, что способствует повышению качества перевода и его восприятия русской аудиторией. Разработанная нами интегрированная когнитивная методика основана на исследованиях Н.В. Шутёмовой, С.А. Алексеева, Т.А. Казаковой и других, позволяет сопоставить структуру (форму и содержание) переводов балладного произведения с концептуально-семантической и дискурсивной характеристикой произведения на переводящем языке. Этот анализ отражает образность текстов и смыслы оригинала и перевода на основе учета адекватной ассоциативно-образной структуры и переводческих трансформаций. Применение интегрированной методики перевода к текстам С.В. Шабалова и С.Я. Маршака позволили провести сопоставительный анализ оригинальных текстов англо-шотландской баллады на среднеанглийском языке и вариантов их перевода на русский язык и выявить стратегии работы с текстом, выбранные переводчиками.

Перевод текста “Thomas of Erceldoune” из Торнского манускрипта, выполненный С.В. Шабаловым, был попыткой максимально эквивалентного перевода с соблюдением ассоциативно-образной структуры и минимальным преломлением типологической доминанты в процессе перевода. Автор имел установку на перевод оригинала в единстве его формы и содержания и преследовал цель сохранить не только структуры поэтического текста (ритм, рифма и т.д.) на вербальном уровне, но и системы образов (визуально-иконический уровень) и смысловой уровень. Данный перевод относится к консонансному типу, наличие расхождений на вербальном уровне не привело

к значительной редукции текста баллады. Передача образности, идейно-эмотивной интенции автора текста баллады, драматизма встречи Томаса и Королевы Эльфов, а также структура перевода, воплотившая межстрочные, межстрофические связи и типологические параметры оригинала, указывает на то, что поэтичность текста перевода наиболее полно согласуется с поэтичностью баллады “Thomas of Erceldoune”. Наблюдаемая консонансная освоенность и транслированность смыслов оригинала позволяет вести речь об адекватности воссоздающего типа перевода.

С.Я. Маршак в своей работе над текстом перевода англо-шотландской баллады, представленной в книге В. Скотта, использовал стратегию адаптации концептуальной информации исходного текста для русского читателя. Его произведение построено по иной от переводимого варианта концептуальной модели. В создании образов Королевы, реального мира и «Иного» мира он опирался на приемы языковой игры, адаптации и контраста, что усилило экспрессивную окраску повествования, расставило нужные переводчику акценты, но не отобразило важных концептуальных и культурных реалий англо-шотландского наследия. Вследствие этого, мы не можем назвать произведение С.Я. Маршака переводом, а лишь произведением по мотивам англо-шотландской фольклорной баллады “Thomas of Erceldoune” и ее варианта “True Thomas”.

В целом, изучение текста оригинала и его перевода, а также выявление глубинных смыслов невозможно без первоначального детализированного изучения концептуально-смыслового наполнения текста. Сопоставительный анализ переводов на предмет использованных переводческих стратегий, и, обусловленных ими трансформаций, а также первоисточника и вариантов баллады наглядно продемонстрировал, что использование интегрированной когнитивной методики в переводческом процессе позволяет понять механизмы, связанные с постижением, пониманием и интерпретацией смыслов и интенций автора текста оригинала и автора перевода.

Список литературы

1. Абдульманова, А.Х. Варьирование глагольных форм выражения видо-временных значений в среднеанглийский период: на материале произведений Дж. Чосера: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04/ Абдульманова Аделя Хамитовна. – СПб., 2009. – 222 с.
2. Аверинцев, С.С. Авторство и авторитет [Текст]//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 105–125.
3. Автономова, Н.С., Гаспаров, М.Л. Сонеты Шекспира – переводы Маршака [Текст] // Вопросы литературы.1969. – № 2. – С.100–112.
4. Алексеев, М.П. Учебник английской литературы. [Текст] М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1943. – 390 с.
5. Алексеев, С.А. Когнитивные модели как средство сопоставления образности в оригинале и переводе. [Текст]// Вестник МГЛУ. – 2004. – Вып. 488: Перевод и стилистические ресурсы языка. – С.5 – 20
6. Алексеева, И.С. Профессиональный тренинг переводчика [Текст]/ А.И. Алексеева. СПб. :Изд-во «Союз», 2001. – 288с.
7. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно–смысловое пространство языка: учебн. пос. [Текст]. – М.: Наука, 2006. – 288с.
8. Алпеева, Т.М. Социальный миф: сущность, структура, функции [Текст]. – Минск: Университетское образование, 1992.– 348 с.
9. Альбрехт, Э. Критика современной лингвистической философии [Текст] / Э. Альбрехт; пер. с нем. А.Г. Шестакова.– М.: Прогресс, 1977. – 160 с.
10. Апресян, Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания [Текст] / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания, Тамбов, 1995. – №1. – С.37– 67.
11. Аракин, Д.В. История английского языка [Текст]: уч. пос.– М.: ФИЗМАТЛИТ, 2003. – 272 с.

12. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка [Текст]: Уч. пос. для студентов пед. Ин-тов по спец. «Иностр. яз» – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
13. Арсеньева, М. Г. Введение в германскую филологию [Текст]: учебник для филол. факультетов / Арсеньева М.Г., Балашов С.П., Берков В.П., Соловьева Л.М. – М.: ГИС, 2000. – 314 с.
14. Багаутдинова, Г.А. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты: автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.20/ Багаутдинова Гузель Анваровна. – Казань, 2007. – 78 с.
15. Бадина, К.Ю. Любовная баллада в русской и англо-шотландской народных традициях: опыт сравнительного анализа [Текст]: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.09 / Бадина Ксения Юрьевна. – Ульяновск, 2012. – 21 с.
16. Бархударов, Л. С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе. [Текст] / Л.С. Бархударов // Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1964. – Вып. 2. – 124 с.
17. Бархударов, Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык [Текст] / Л. С. Бархударов // Тетради переводчика. – М.: 1984. – С. 38 – 48.
18. Бархударов, Л.С. Язык и перевод [Текст] / Л.С. Бархударов. – М.: МО, 1975. – 240 с.
19. Беляевская, Е.Г. Воспроизводимы ли результаты концептуализации (к вопросу о методике когнитивного анализа) [Текст] / Е.Г. Беляевская // Вопросы когнитивной лингвистики. Тамбов, 2002. – № 1. – С. 5 – 14.
20. Белякова, А.А. Восприятие концепта «путешествие» в динамике его становления в англоязычной культуре [Текст]: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 – М., 2005. – 181 с.
21. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] /Э. Бенвенист – М.: «Прогресс», 1974. – 446 с.

22. Беньямин, В. Задача переводчика: предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера [Текст] // Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 87 – 111.
23. Бердяев, Н.А. Смысл истории [Текст]/ Н.А. Бердяев – М.: Мысль, 1990. – 270 с.
24. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика [Текст]: Курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000. – 123 с.
25. Бондалетов, В.Д. Социальная лингвистика [Текст]/ В.Д. Бондалетов. – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.
26. Бондаренко, Г.В. Повседневная жизнь древних кельтов [Текст]/ Г.В. Бондаренко. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 396 с.
27. Бремон, К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа [Текст] /К. Бремон //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму – М.: «Прогресс», 2000. – С. 239–245.
28. Брутян, Г.А. Язык и картина мира [Текст] /Г.А. Брутян //Философские науки. – 1973. – № 1. – С.108– 111.
29. Дейк, Т.А., Кинч, В. Стратегия понимания связного текста [Текст]// Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М.: Прогресс, 1988. – С. 153–211.
30. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание [Текст] / пер. с англ., отв. ред. М.А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
31. Верещагин, Е.М., Костомаров, В.Г. Язык и культура [Текст]/ Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Индрик, 2005. – 1038 с.
32. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика [Текст]/ В.В. Виноградов – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 346 с.

33. Виноградов, В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. О художественной прозе [Текст] / В.В. Виноградов – Т. 5. – М.: «Наука», 1980. – 316 с.
34. Вишневский, К.Д. Балладная строфа [Текст]/ К.Д. Вишневский // Проблемы теории стиха. – Л., 1984. – С. 60 – 68.
35. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании [Текст]/ С.Г. Воркачев // Филологические науки. 2001. – № 1. – С. 64–72.
36. Воробьева, О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (Одноязычная и межъязыковая коммуникация): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19/ Воробьева Ольга Петровна. – М., 1993. – 382 с.
37. Воронцова, Т. И. Картина мира в тексте английской баллады: Когнитивная основа и языковая репрезентация: Дис. ...д-ра филол. наук : 10.02.04 / Воронцова Татьяна Ивановна. – СПб., 2003. – 398 с.
38. Воскобойник, Г. Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода: дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.20. / Воскобойник Григорий Дмитриевич. – Иркутск, 2004. – 296 с.
39. Гак, В.Г. Новый французско-русский словарь = Nouveau dictionnaire francais-russe: 70 000 слов, 200 000 единиц пер. [Текст] / В. Г. Гак, К.А. Ганшина. – 5-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 2000. – 1195 с.
40. Гальперин, А.И. Очерки по стилистике английского языка [Текст]/А.И. Гальперин – М.: Высшая Школа, 1978. – 251с.
41. Гарагуля, С.И. Антропонимия в лингвокультурном и историческом аспектах: На материале английских личных имен [Текст]/ С.И. Гарагуля – М: URSS, 2010. – 136 с.
42. Гарбовский, Н.К. Теория перевода: Учебник [Текст] / Н.К. Гарбовский – М.: Изд-во Московского ун-та, 2009. – 544 с.

43. Гарбовский, Н.К. Перевод как художественное творчество [Текст]/ Н.К. Гарбовский // Вестник Московского университета. Сер. 22: Теория перевода, 2010. – № 3. – С.4 – 16.
44. Гиффорд, Дж. Кельтская мудрость деревьев: Их сущность, тайны, магические и целебные свойства [Текст] / Дж. Гиффорд. М.: Омега, 2006. – 160 с.
45. Гончаренко, С.Ф. О моделировании процесса перевода поэтических образов. [Текст] / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. - М.: Международные отношения, 1975. – Вып. 12. – 112 с.
46. Гончаренко, С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность [Текст]/ С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика,– М.: 1999. – вып. 24. – С.108 – 111.
47. Грейвз, Р. Белая Богиня: историческая грамматика поэтической мифологии [Текст]/ Р. Грейвз; пер. с англ. Л.И. Володарской. Екатеринбург: У–Фактория, 2007. – 654 с.
48. Гудков, Д.Б. Алгоритм восприятия текста и межкультурная коммуникация [Текст] // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей/ Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. - М.: «Филология», 1997. Вып. 1. – С. 114 – 127.
49. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры. [Текст]/ В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985.– 448 с.
50. Гумбольдт, В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода [Текст] / В. Гумбольдт // Звегинцев В.А. Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков. – М. 1956. – С. 80.
51. Гумилев, Н.С. О стихотворных переводах [Текст] / Гумилев Н.С.// Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1991. – Т. 4. – С. 191 – 199.
52. Гуревич, А.Я. Избранные труды в 2-х т. [Текст] / А.Я. Гуревич. – М.: Наука, 1972. – 198 с.

53. Гуревич, А.Я. Избранные труды. Крестьянство средневековой Норвегии. [Текст]/ А.Я. Гуревич. – СПб., 2006. – С. 109 – 115.
54. Гуревич, А.Я. Беовульф. Вступительная статья. [Текст] / А.Я. Гуревич – М.: Азбука, 2008. – 288 с.
55. Гюйонварх, К.Ж., Леру, Ф. Кельтская цивилизация [Текст]/ К.Ж. Гюйонварх, Ф. Леру. – СПб.: Культурная Инициатива, 2001. – 271с.
56. Демьянков, В.З. Парадигма в лингвистике и теории языка [Текст]// Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: Сб. в честь Е. С. Кубряковой, В.З. Демьянкова / Отв. ред. Н. К. Рябцева. – М.: Языки славянских культур, 2009. – (Studia philologica). – С. 27 – 37.
57. Дмитриева, Е.Г. Фольклоризмы как третья семиологическая система при переводе: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.20. – М., 2009. – 222с.
58. Денисова, Е.В. Прецедентные фольклорные имена в английском и русском языках как проблема перевода: на материале художественных текстов: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / Денисова Елена Владимировна. – СПб, 2011. – 219 с.
59. Диброва, Е.И. Пространство текста в композитном членении [Текст] / Е.И. Диброва // Структура и семантика художественного текста: Доклады VII-й междунар. Конф. М.: Изд-во Спортакадемпред, 1999. – С. 91 – 138.
60. Домников, С.Д. Мать – земля и Царь – город. Россия как традиционное общество [Текст] / С.Д. Домников – М.: Алетей, 2002. – 672 с.
61. Елина, Н. Г. Английские и шотландские народные баллады [Текст] М.: Наука, 1973. – 155 с.
62. Жирмунский, В.М. Английские и шотландские баллады [Текст]/ ред. В.М. Жирмунский. – М.: Наука, 1973. – 163с.
63. Заботкина, В.И. Новая лексика современного английского языка: учеб. пособие для инст. и фак-тов иностр. яз. [Текст] /В.И. Заботкина. – М.: Высшая школа, 1989. – 126с.

64. Задорнова, В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста: Учеб. пос. для ин-тов иностр. яз. филол. фак. ун-тов [Текст]/ В.Я. Задорнова. – М., 1984. – 152с.
65. Задорнова, В. Я. Парадигмы образов в английской поэзии. [Текст]/ В.Я. Задорнова // Культура народов Причерноморья. // Научный журнал. – №82, т.1. – Симферополь, 2006. – С.163 - 166.
66. Залевская, А.А. Слово в лексиконе человека: психолингвистическое исследование. [Текст] / А.А. Залевская. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1990. – 206с.
67. Залевская, А.А. Введение в психолингвистику [Текст] / А.А. Залевская. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 320 с.
68. Зализняк, А.А. Многозначность в языке и способы ее представления: Дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.19. М., 2003. – 461 с.
69. Зимовец, Н.В. К вопросу о значении и переводе имени «Гарри Поттер» в романах Дж.К. Роулинг [Текст] /Н.В Зимовец // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2011.– № 5. – М.: Изд-во МГОУ. – С. 87-93.
70. Иванова, И.П., Чахоян, Л.П., Беляева, Т.М. История английского языка. Учебник. Хрестоматия. [Текст]/ И.П. Иванова, Л.П. Чахоян. – СПб: Лань, 1999. – 512 с.
71. Иванов, В.В., Топоров, В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. [Текст]/ В.В. Иванов, В.Н. Топоров – М.: Наука, 1965 – 251с.
72. Ильиш, Б.А. История английского языка. [Текст]/ Б.А. Ильиш. – М.: Высшая школа, 1968. – 420 с.
73. Ионин, Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. [Текст]/ Л.Г. Ионин – М.: Логос, 2000. – 431с.
74. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика [Текст]/ Т.А. Казакова – М.: Инъязыиздат, 2006. – 244 с.

75. Калыгин, В.П. Кельтская космология [Текст]/ В.П. Калыгин// Представления о смерти и локализация иного мира у древних кельтов и германцев. – М., 2002. – С.115–116.
76. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст]/ В.И. Карасик – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
77. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст]/ Ю.Н. Караулов. АН СССР. Отд. лит. и яз. – М.: Наука, 1989. – 264с.
78. Караулов, Ю.Н. Общая русская идеография [Текст] /Ю.Н. Караулов – М.: Наука, 1976. – 355 с.
79. Кассирер, Э. Техника политических мифов [Текст]/Э. Кассирер // Октябрь. 1993. – №7. – С. 153–164.
80. Карцевский, С.О. Из лингвистического наследия [Текст]/ С.О. Карцевский – М.: Яз. рус.культуры, 2000. – 341 с.
81. Кацнельсон, С.Д. Содержание слова, значение и обозначение. Изд. 3. [Текст]/ С.Д. Кацнельсон – М: URSS, 2011. – 112 с.
82. Кашнер, Э. Томас Рифмач. Повесть / пер. с англ. Н.В. Григорьевой, В.И. Грушецкого. – М: Арда, 2007. – 352 с.
83. Клюканов, И.Э. Русский язык и языковая личность/ И. Э. Клюканов – М., 1987. – 261 с.
84. Ковалев, П.А. Поэтический дискурс русского постмодернизма: дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Ковалев Петр Александрович – Орел, 2010.– 558 с.
85. Колшанский, Г.В. Коммуникативная функция и структура языка [Текст] / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
86. Кольцова, Ю.Н. Концепт пути в мировоззрении Н.С. Лескова: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. – М., 2001. – 196 с.
87. Комиссаров, В.Н. Теория перевода: лингвистические аспекты) На прим. Англо-русских переводов [Текст]/ В.Н. Комиссаров – М.: Высш.шк, 1990. – 250 с.

88. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение [Текст]/ В.Н. Комиссаров – М.: ЭТС, 2001. – 424 с.
89. Комова, Т.А. Модальный глагол в языке и речи: На материале глаголов shall и will в истории английского языка. Изд. 2-е, испр. [Текст]/ Т.А. Комова – М.: Книжный дом «Либроком», 2008. – 144 с.
90. Комова, Т.А., Гарагуля, С.И. Имя личное в истории и культуры Великобритании и США: уч. пос. [Текст]/ Т.А. Комова, С.И. Гарагуля. – Белгород: Изд-во БелГТАСМ, 1998. – 72с.
91. Корнилов, О.А. Языковые картины мира, как производные национальных менталитетов [Текст] / О.А. Корнилов. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
92. Костикова, О.И. Переводческая критика: «прозрачность» vs «зеркальность» [Текст]/ О.И. Костикова // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода, 2010. – № 3. – С.41–53.
93. Кохановский, В.П. Основы философии науки [Текст]/ В.П. Кохановский. – М.: Феникс, 2007. – 608 с.
94. Кравченко, А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов [Текст]–4–е изд./ А. И. Кравченко – М.: Академический Проект, Трикста, 2003.– 496 с.
95. Кравцов, Н.И. Славянская народная баллада //Проблемы Славянского фольклора [Текст] / Н.И. Кравцов – М.: Наука. – 1972. – С. 197.
96. Красных, В.В. Когнитивная база vs культурное пространство в аспекте изучения языковой личности (к вопросу о русской концептосфере) [Текст] //Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей/ Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: «Филология», 1997. Вып. 1. – С. 128 – 144.
97. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? [Текст]/ В.В. Красных – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.

98. Крячков, Д.А. Языковой афоризм как средство репрезентации говорящего в американском политическом дискурсе: На материале избирательной кампании 2000 г: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04.– М., 2002. – 287 с.
99. Кубрякова, Е.С. Об исследовании дискурса в современной лингвистике [Текст]// Филология и культура. Мат-лы 3-й межд. науч. конф./ Е.С. Кубрякова. – Тамбов, 2001. Ч. 1. – С. 8 – 11.
100. Кубрякова, Е.С. В поисках сущности языка [Текст]// В поисках сущности языка: Когнитивные исследования / Ин-т языкознания РАН./ Е.С. Кубрякова. – М.: Знак, 2012. – С. 63 – 78.
101. Кубрякова, Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира [Текст]// Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Е.С. Кубрякова. – М.: Наука, 1988. – С. 141 – 173.
102. Кубрякова, Е.С. Демьянков В.З. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст]/ Е.С. Кубрякова. – М., 1996. – 218 с.
103. Кубрякова, Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века [Текст] // Язык и наука конца XX в. / под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Российский гос. Ун-т, 1995. – С. 149 – 238.
104. Кубрякова, Е.С. Концепт [Текст] // Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996. – 245с.
105. Кубрякова, Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира [Текст] / Рос. Академия наук. Ин-т языкознания / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
106. Кузнецова, О.С. Взаимодействие культурно-исторических и индивидуально-художественных факторов при формировании символа [Текст]// Studia Linguistica – 9. Когнитивно-прагматические и художественные функции языка/ О.С. Кузнецова – СПб.: "Тригон", 2000. – С. 364 – 367.

- 107.Куликова, И.С., Салмина, Д.В. Обучающий словарь лингвистических терминов. [Текст]/ И.С. Куликова, Д.В Салмина – СПб., М.: Наука, САГА, Совпадение, 2004. – 176 с.
- 108.Ладос, Р. Лингвистика поверх границ культур // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXV: Контрастивная лингвистика. [Текст]/ Р. Ладос – М.,1989. С. 34 – 35.
- 109.Лазарев, В.В. Когнитивная парадигма: исторические предпосылки и современные реалии [Текст]/В.В. Лазарев// Вестник Пятигорского государственного лингвист. Ун-та. – 2000. – № 2. – С. 78 – 88.
- 110.Лазарев, В.В. К теории обыденного/когнитивного познания (От Коперника к Птолемею) [Текст] / В. В. Лазарев // Вестник Пятигор. гос. пед. ин-та иностр. языков - 1999. – С. 25 – 34.
- 111.Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем [Текст] / Дж. Лакофф, М Джонсон // Теория метафоры. – М.: Просвещение, 1988. – 467 с.
- 112.Лангаккер, Р.У. Модель, основанная на языковом употреблении in [Текст]/ Р.У. Лангаккер // Вестник МГУ. Сер. Филология. – 1997. – № 4. – С. 160 – 174.
- 113.Лебедева, Н.М. Введение в этническую и кросс-культурную психологию [Текст]/ Н.М. Лебедева. – М.: Ключ. –1999.– 223с.
- 114.Ле Гофф, Ж. Рождение чистилища: пер. с фр. В. Бабинцева, Т. Краевой. [Текст]/ Ж. Ле Гофф. – Екатеринбург: У – Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2009. – 544 с.
- 115.Леонтьева, К.И. Вольность и буквализм при поэтическом переводе: дихотомия или антиномия [Текст] /К.И. Леонтьева// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, № 1 (12). – 2012. – С. 101 – 104.
- 116.Лещенко, О.И. Философское и лингвистическое осмысление категории антропоцентричности [Текст] / О.И. Лещенко, С.А. Швачко // Вісник Сумського державного університету. – 1996. – №2(6). – С. 146 – 149.

- 117.Лиморенко, Ю.В. Проблемы перевода фольклорных текстов: на материале фольклора эвенков : дис ...канд.филол.наук: 10.01.09 / Ю.В. Лиморенко. Новосибирск, 2007. – 205 с.
- 118.Лозинский, М.Л. Искусство стихотворного перевода [Текст]/ М.Л. Лозинский // Перевод – средство взаимного сближения народов. Сборник статей. – М.: Прогресс , 1987. – С. 91 – 106.
- 119.Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. [Текст]/ А.Ф. Лосев – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
- 120.Лосев А.Ф. Античная философия истории. [Текст]/ А.Ф. Лосев – М.: Наука, 1977. – 207 с.
- 121.Лотман Ю.М. Миф – имя – культура. [Текст]/ Ю.М. Лотман //«Труды по знаковым системам», VI Тарту,1973 («Ученые записки Тартуского университета», вып. 308) – 282 с.
- 122.Лунин, Э. Варианты [Текст]/ Э. Лунин // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929 – 1939. Т. 2. – М.: Ком. Акад., 1930. – 634 с.
- 123.Ма, Т.Ю. Американская языковая личность в культурно–историческом пространстве США XX века (Опыт прототипического подхода): Дис. ...д – ра филол. наук. – М., 2012. – 420 с.
- 124.Маковский, М.М. Язык – Миф – Культура. Символы жизни и жизнь символов. [Текст]/ М.М. Маковский – М., 1996. – 330 с.
- 125.Маккалох, Д.А. Религия древних кельтов [Текст]/Д.А. Маккалох – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 334 с.
- 126.Манакин, В.Н. Сопоставительная лексикология. [Текст]/ В.Н. Манакин. – К.: Знання, 2004. – 326с.
- 127.Мандельштам, О.Э. Собрание сочинений в 4–х томах [Текст]/Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. Том 3./ О.Э. Мандельштам – М., 1993–1997.
- 128.Манерко, Л.А. Наука о языке: парадигмы лингвистического знания. [Текст]/ Л.А. Манерко – Рязань: Изд-во Ряз. гос. ун-та, 2006. – 216 с.

- 129.Манерко, Л.А. Основы концептуального интегрирования ментальных пространств // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования: Сб. науч. тр. [Текст]/ Л.А. Манерко – Рязань: Изд-во РГПУ, 2002. – С. 17 – 29.
- 130.Манерко, Л.А. Типы знания, определяющие древнеанглийскую категорию пространства // Материалы Круглого стола, посвященного типам знания в языке и их изучение в когнитивной лингвистике. [Текст]/ Л.А. Манерко – М.: Изд-во ИЯ РАН, 2008. – С. 210 – 223.
- 131.Манерко, Л.А. Язык современной техники: ядро и периферия: монография. [Текст]/ Л.А. Манерко – Рязань, 2000. – 140 с.
- 132.Манерко, Л.А., Папонова. В.В. Содержание концепта сказочного героя в русском и в англоязычном фольклоре [Текст]/ Л.А. Манерко // Вестник Моск. Гос. лингвистического ун-та. Вып. Исторические исследования в современной англистике. – М.: Изд-во МГЛУ, 2004. – С.38 – 48.
- 133.Манерко, Л.А., Ковалева, Е.И. Специальный текст: от формы к модели ментального пространства [Текст]/Л.А. Манерко // Вестник МГЛУ. Вып. 512. – М.: Изд-во МГЛУ, 2006. – С.173 – 191.
- 134.Манерко, Л.А. Этимология английского языка через историю народа Великобритании [Текст]/ Л.А. Манерко – Рязань: Изд-во Ряз. гос. пед. ун-та, 1998. – 272 с.
- 135.Манерко, Л.А. Предмет в пространстве через сложноструктурную единицу номинации // Номинация и дискурс: Межвуз. сб. науч. трудов [Текст] / Отв. ред. Л.А. Манерко.– Рязань: Изд-во РГГУ, 1999.– С. 95 – 101.
- 136.Маршак, С.Я. Английские и Шотландские баллады [Текст]/ С.Я. Маршак. – М.: Наука, 1973. – 158 с.
- 137.Маршак, С.Я. Портрет или копия? (Искусство перевода). Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4 (статьи, заметки, воспоминания). [Текст]/ С.Я. Маршак – М.: Правда, 1987.

- 138.Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пос. для студ. высш. учеб. завед [Текст] / В.А. Маслова. – 2-е изд., стер.– М.: Академия, 2004.– 208с.
- 139.Маслова, Ж.Н. Поэтический дискурс // Функциональная лингвистика: сборник научных работ. Том №2. – Симферополь: Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования, 2010. – С. 61–63.
- 140.Мастерство перевода: Сб. М.: Сов. Россия, с 1959 по 1989. Художественный перевод, N 13, 1985–1990.
- 141.Мелетинский, Е.М Средневековый роман: происхождение и классические формы. [Текст]/ Е.М. Мелетинский – М.: «Наука», 1983. – 302 с.
- 142.Мелетинский, Е.М. Энциклопедия Мифология. [Текст]/ Е.М. Мелетинский – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 736с.
- 143.Мечковская, Н.Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий./ Н.Б. Мечковская / М.: Агентство "ФАИР", 1988.- 352с.
- 144.Молчанова, Т.М., Лермонт, Р. Лермонты – Лермонтовы, 1057–2007: Россия, Великобритания./Т.М. Молчанова, Р. Лермонт – М.: Логос, 2008. – 117 с.
- 145.Мошанская, О.Л. Народно-поэтическое творчество Англии средних веков./ О.Л. Мошанская – М. – 1986. – 33 с.
- 146.Миронова, Н.Н. Оценочный дискурс: проблемы семантического анализа./Н.Н. Миронова// Известия АН. Серия литературы и языка. –Т. 56. – М., 1997. – С.52 – 59.
- 147.Миронова, Н.Н. Адекватность перевода реалий как признак компетентности// Коммуникативные аспекты лингвистики, перевода и методики преподавания иностранных и родного языков: Тезисы Междунар. научно–практической конф. 14–19 октября 1998 г. /Н.Н. Миронова – Курск: Курский гос. технич. ун–т, 1998. – С. 37– 38.

- 148.Мишучков, А.А. Специфика и функции мифологического сознания/ А.А. Мишучков // Credo. – Оренбург, 2000. – № 6. – С 21 – 38.
- 149.Мишуров, Э.Н. О метатрансляционных аспектах художественного перевода/Э.Н. Мишуров // Вестник Московского университета. Сер. 22, Теория перевода, 2010 – № 3. М., – С.17 – 26.
- 150.Нестерова, Н.М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: дисс. ... д-ра филол. наук. – Пермь, 2005. – 368 с.
- 151.Нейхардт, А.А. Легенды и сказания древнего Рима /А.А. Нейхардт –М.: Изд: "Правда", 1987. – 576 с.
- 152.Никитина, Л.Б. Языковая картина мира основные черты языковой концептуализации действительности / Л.Б. Никитина // Картина мира: язык, литература, культура: сб. науч. ст. – Вып. 2. Бийск, 2006. – С. 42–47.
- 153.Огнева, Е.А. Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста (на материале перевода русской прозы на французский и английский языки): дис.... док-ра фил. наук: 10.02.19, 10.02.20 / Огнева Елена Анатольевна. – Белгород, 2009. – 407 с.
- 154.Огнева, Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. 2-е изд. дополн. / Е.А. Огнева – М.: Эдитус, 2013. – 282 с.
- 155.Павиленис, Р. И. Проблемы смысла: современный логико-философский анализ языка./ Р. И. Павиленис – М., 1983. – 261 с.
- 156.Паршин, А.Н. Теория и практика перевода./А.Н. Паршин – М.: «Просвещение», 1986. – 78 с.
- 157.Пастернак, Б.Л. Заметки переводчика/ Б.С.Пастернак. Соб. соч.в 5. Т.4. М.: Худож. Литература, 1991. – С.392–394.
- 158.Пивоев, В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира./ В. М. Пивоев. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.

- 159.Пищальникова, В.А. Мышление и речь [Текст] /В.А. Пищальникова // Общее языкознание: Учебное пособие. – Барнаул, 2001. – С. 24 – 53.
- 160.Платов, А.В. Магические Искусства Древней Европы. [Текст]/ А.В. Платов. – М.: «София», ИД «Гелиос», 2002. – 448 с.
- 161.Позднякова, Е.М. Роль моделируемого словообразования в развитии категории имени деятеля в номинативном аспекте/Е.М. Позднякова// Английский лексикон в когнитивно-дискурсивной парадигме: Сб. научных трудов Моск. гос. лингв. ун-та. Вып. 457. – М., 2001. – С. 313
- 162.Поль Аббат. Замысел Божий и чудеса Его милосердной любви (изложение христианского вероучения). [Текст]– Пер. с французского. – Брюссель, изд-во "Жизнь с Богом", 1990. – 496 с.
- 163.Полякова, Е.А. Эпическая вселенная в древнеанглийском эпическом языке и тексте [Текст]/ Е.А. Полякова // Мир и человек в древнеанглийском поэтическом языке и тексте: опыт лингвикокультурного анализа. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2013. – С. 40 – 82.
- 164.Попов, Е.В. Основы философии: Учебн. пос. для вузов [Текст] / Рук. автор. колл. и отв. ред. Е.В. Попов. – М.: Гуманит. Изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 320 с.
- 165.Попова,З.Д., Стернин, И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. [Текст]/ З.Д. Попова, И.А. Стернин –Воронеж: Истоки, 2002. – 192с.
- 166.Постовалова, В.И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) [Текст]/ В.И. Постовалова // Фразеология в контексте культуры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С.25–34.
- 167.Потебня, А.А. Слово и миф. [Текст]/А.А. Потебня – М.: Правда, 1989. – 200 с.
- 168.Проконичев, Г.И. Категории пространства и времени в англо–шотландской народной балладе: автореферат дис. ... кан. Филол.наук : 10.02.04 / Проконичев Георгий Игоревич. – М., 2010 – 27 с.

- 169.Проконичев, Г.И. Категории пространства и времени в англо-шотландской народной балладе: дис. ... кан. филол. наук : 10.02.04 / Проконичев Георгий Игоревич. – М., 2011 – 201 с.
- 170.Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. [Текст]/В.Я. Пропп – М.: Лабиринт, 2007. – 128 с.
- 171.Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. [Текст]/В.Я. Пропп СПб: Изд-во СПб ун-та, 1996. – 265 с.
- 172.Пропп, В.Я. Поэтика фольклора (собрание трудов В.Я. Проппа) [Текст]/ Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой /В.Я. Пропп – М.: Изд-во Лабиринт, 1998. – 352 с.
- 173.Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура. [Текст] /Б.Н. Путилов – СПб.: Наука, 1994. – 240с.
- 174.Расторгуева, Т.А. История английского языка2–е изд., стер. [Текст]/ Т.А. Расторгуева – М.: ООО «Издательство Астрель»: Из-тво АСТ», 2003. – 348 с.
- 175.Рогов, В.В. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения. [Текст] Режим доступа http://rus.1september.ru/2001/31/2_3.htm.
- 176.Рожкова, Т.В. Англоязычная терминология психиатрии как объект лингвокогнитивного анализа: автореферат дис. ... кан.фил. наук : 10.02.04 / Рожкова Тамара Валентиновна – Самара, 2012. – 24 с.
- 177.Рыбакин, А.И. Словарь английских личных имен[Текст]/ А.И. Рыбакин.– 2е изд.испр.и доп. – М.: Рус.яз., 1986. – 224 с.
- 178.Рыбакин, А.И. Словарь английских фамилий[Текст]/А.И. Рыбакин. – М.: Рус.яз., 1984. – 576 с.
- 179.Садыкова, М.А. Лингвокультурный анализ мифологизированных концептов "свет/light" и "тьма/darkness" в текстах священного писания: дис. ...канд. филол. наук : 10.02.19 / Садыкова Марина Александровна – Ижевск, 2007. – 159 с.

- 180.Светлов, Р. В. Древняя языческая религиозность.[Текст]/Р. В. Светлов – СПб.: Изд-во ВГК, 1993. – 136 с.
- 181.Семенова, О.М. Типообразующая роль языковых средств, формирующих локально темпоральную структуру в поэтических текстах (на примере немецких баллад и стихотворений) : дис ...кан. фил. наук: : 10.02.04 / О.М. Семенова. М.: 2003. – 225 с.
- 182.Семенов, Ю.И. Производство и общество[Текст] // Социальная философия. Курс лекций. Учебник/Ю.И. Семенов/ Под ред. И.А. Гобозова. – М.: Издатель Савин С.А., 2003. – С. 236 – 266.
- 183.Серебренников, Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке? [Текст]// Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова и др. М.: Наука, 1988. – 216 с.
- 184.Сергеева, Ю. А. Ритм в структуре современного короткого рассказа: на материале произведений Фей Уэлдон и Анни Сомон : дис. ... кан.филол. наук : 10.02.20/ Сергеева Юлия Александровна – Москва, 2008. – 204 с.
- 185.Силинская, Н.П. Концепты отрицательных эмоций в английской фразеологической картине мира: дис. ...канд. филол. наук : 10.02.04 / Силинская Наталия Павловна – Санкт –Петербург, 2008. – 214 с.
- 186.Смирницкая, О.А. Поэтическое искусство англосаксов/ Древнеанглийская поэзия. [Текст]/ О.А. Смирницкая – М., 1980. – С. 171 – 232.
- 187.Смирницкая, О.А. Сага о Гисли. О Торстейне Битом. Сага о Храфнкеле Годи Фрейра. Сага о Хёрде и островитянах [Текст]// Исландские саги. Ирландский эпос. Сер. БВЛ. «Художественная лит-ра» / О.А. Смирницкая – М., 1997.
- 188.Смирницкий, А.И. Синтаксис английского языка. [Текст]/А.И. Смирницкий – М.: Изд.-во URSS, 2009. – 296 с.

- 189.Соколовский, Я.В. Соотношение оригинала и перевода художественного текста: изоморфно-когнитивный подход : дисс. ... кан. фил. наук : 10.02.19 / Соколовский Ярослав Викторович. – Красноярск, 2009. – 233с.
- 190.Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. [Текст] / Ю.С. Степанов.– М.: Шк. «Языки русской культуры», 2001.– 824 с.
- 191.Сусов, А.А., Сусов, И.П. Размышления о концептах [Текст] // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. № 726.Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 49. Харків, 2006. – С. 14–20.
- 192.Талми, Л. Отношение грамматики к познанию. [Текст]/Л. Талми// Вестн. МГУ. – Сер. 9, 1999. – № 1. – С. 76–104.
- 193.Тикунова, С.Г. Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия: (на материале английского языка): автореф. дис. ...канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / Тикунова Светлана Григорьевна – М.: 2005. – 24 с.
- 194.Токарев, С.А. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2–х т. [Текст]/ Гл. ред. С.А. Токарев. – 2–е изд. – М.: Рос. энциклопедия, 1987. – Т.2. – 719 с.
- 195.Топоров, В. Н. Древо жизни. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. [Текст]/ В. Н. Топоров – М.: Советская Энциклопедия. – 1980. – с. 396 – 398.
- 196.Топорова, Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. [Текст] / Т.В. Топорова. – М.: Радикс, 1994. – 192 с.
- 197.Тюленев, С.В. Теория перевода: Учеб. пособие. [Текст]/ С.В. Тюленев – М.: Гардарики, 2004. – 336 с.
- 198.Федоров, А.В. О художественном переводе. Работы 1920–1940–х годов. [Текст]/ А.В. Федоров. Спб. : Филологический ф–т СпбГУ, 2006. – 256 с.
- 199.Фененко, Н. А. Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого. [Текст]/ Н. А. Фененко // Вестник

- ВГУ, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – № 1. – С. 66–72.
- 200.Фесенко, Т.А. Специфика национального культурного пространства в зеркале перевода. [Текст] / Т.А. Фесенко // Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина – 2002.– 228 с.
- 201.Филимонова, О. С. Особенности выражения категории времени в англо-шотландских народных балладах : автореферат дис. ... кан. фил. наук : 10.02.04 / Филимонова Ольга Сергеевна. – Москва, 2012. – 26 с.
- 202.Филиппова, Е.В. "Дом" как фрагмент фольклорной картины мира : На материале английских и русских народных баллад: дис. ... кан. фил. наук: 10.02.19. – Саратов, 2001. – 191 с
- 203.Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности. [Текст]/ О.М. Фрейденберг – М.,1978. – 227 с.
- 204.Хайруллин, В.И. Перевод и фреймы: Учебное пособие. [Текст]/В.И. Хайруллин – М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 144 с.
- 205.Хасанов, И.А. Время: природа, равномерность, измерение. [Текст]/ И.А. Хасанов – М.: Прогресс–Традиция, 2001. – 304с.
- 206.Харитонов, И.В. Системное исследование языка: Философско–методологический аспект : Дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.08 : М., 2004 – 305 с.
- 207.Хомич, Е.В. Новейший философский словарь. 3–е изд., исправл. [Текст]/ Е.В. Хомич – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
- 208.Хьюбнер, К. Истина мифа. [Текст] /К. Хьюбнер – М.: Республика – 1996 – 220с.
- 209.Цурикова, Л.В. Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации. [Текст]/ Л.В. Цурикова – Воронеж: ВГУ, 2002. – 257 с.
- 210.Чакалова, Э.П. Языковая репрезентация национальной картины мира в художественном тексте: на материале английского и русского языков:

автореферат дис. ... кан. фил. наук : 10.02.19 / Кубан. гос. ун-т. - Краснодар, 2006. – 25 с.

- 211.Ченки, А. Семантика в когнитивной лингвистике [Текст]/ А. Ченки //Фундаментальные направления современной американской лингвистики: сб.обзоров. – М.: Изд-во Моск., 1997. – С. 340–369.
- 212.Чистов, К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки по теории. [Текст]/ К.В. Чистов – Л.: Наука, 1986. – 305 с.
- 213.Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). [Текст]/ А.П Чудинов – Екатеринбург, 2001.– 238 с.
- 214.Чуковский, К.И. Высокое искусство. [Текст]/К.И. Чуковский – Изд : Азбука-классика – Авалонь, 2008. – 448 с.
- 215.Шабалов, С.В. В стране фей и эльфов: персонажи кельтского фольклора [Текст]/ С.В. Шабалов – Москва: ОГИ, 2011. – 240 с.
- 216.Шахбаз, С. Образ и его языковое воплощение. – Дисс. ... канд. филол. Наук – М., 2010. – 242 с.
- 217.Шаховский, В.И. Эмотивная семантика слова как коммуникативная сущность [Текст] / В.И. Шаховский. – Волгоград: Волгр. пед. ин-т, 1990. – 167с.
- 218.Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка [Текст] / В.И. Шаховский. – М.: ЛКИ, 2008. – 208с.
- 219.Шиятая, Л.И. Семиолингвистические характеристики средневековой народной баллады в сопоставительном аспекте: дис. ... кан. филол. наук : 10.02.20. – Тюмень, 2005. – 215 с.
- 220.Широкова, Н. С. Идеализация варваров в античной литературной традиции. [Текст] / Н. С. Широкова//Античный полис. Л., 1979. – С. 124 – 138.
- 221.Широкова, Н. С. Мифы кельтских народов. [Текст]/ Н. С. Широкова – М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2004. – 431 (1) с.

- 222.Шутёмова, Н.В. Типологическая доминанта текста в теории поэтического перевода: автореферат дис. ... док-ра филол.наук : 10.02.19 / Шутёмова Наталья Валерьевна – Пермь, 2012. – 42 с.
- 223.Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность, [Текст]/ Л. В. Щерба. – Л.: Наука, 1974. – 432с.
- 224.Элиаде,М. Мифы, сновидения, мистерии. [Текст]/ М. Элиаде – Киев, Рефл–бук, Валкер, 1996. – 288 с.
- 225.Эткинд, Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. [Текст]/ Е.Г. Эткинд – М.: Языки русской культуры, 1999. – 598 с.
- 226.Эткинд, Е. Г. Перевод и поэзия. [Текст] / Е.Г. Эткинд – М.: Советский писатель, 1963. – 430с.
- 227.Юнг, К.Г. Психологические типы. [Текст]/ К.Г. Юнг – М.: "Университетская книга", АСТ, 1996. – 459 с.
- 228.Юрганов, А. Л. Категории русской средневековой культуры. [Текст]/ А. Л. Юрганов – М.: МИРОС, 1998. – 448 с.
- 229.Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины (модели пространства, времени и восприятия) [Текст]/ Е.С.Яковлева. – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
- 230.Bell, R. The annotated edition of the English Poets. London, 1856. – 343p.
- 231.Bryce, D. Celtic Cross: Croes Celtaidd. – Red Wheel, 2002. – 172 p.
- 232.Campbell Mss, Vol.2. – London, 1780. – 83 p.
- 233.Chalmers, G. Caledonia: or, a historical and topographical account of North Britain, from the most ancient to the present times with a dictionary of places chorographical & philological, Vol. 1–2., 1887. – 346 p.
- 234.Chambers, R. Popular Rhymes of Scotland. Edinburg: London, 1870. – 225 p.
- 235.Chambers, R. The picture of Scotland. Vol. I, Edinburgh, 1877. – 410 p.
- 236.Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of Language. 2nd Edition, Cambridge University Press, 2003. – 506p.

- 237.Eyre–Todd, G. Early Scottish Poetry. Greenwood Press, 1891. – 220 p.
- 238.Friedman, F. B. The Ballad Revival. – Chicago, 1967. – 376 p.
- 239.Gummere, F. The popular ballad. – Dover publications, 1956. – 360 p.
- 240.Head, D., Ousby, I. The Cambridge Guide to Literature in English. – Cambridge University Press, 2006.
- 241.Irving, D. The lives of the Scottish poets with Dissertations on the Literary History of Scotland. Vol.I, in 2 vols. – London, Edinburgh, 1810. – 469p.
- 242.Jamieson, R. Popular ballads and songs.2 Vols.Vol.2 – Edinburgh, 1806. – 288p.
- 243.Joseph, M. The Wisdom of the Scots / A choice and a comment by M. McLaren. – London: Michael Joseph, 1961. – 252 p.
- 244.Lakoff, G., Johnson, M. Metaphors We Live by. – Chicago, 1980.
- 245.Lakoff,G. Explaining Embodied Cognition Results// Topics in Cognitive Science. – Vol.4 – 2012. – p.773 – 785.
- 246.Lakoff, G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought. / ed. A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- 247.Langacker, R. Concept, image and symbol: the cognitive basis of grammar. Berlin – N.Y., 1991.
- 248.Liebs, E. A Philosophy of Translating as a Literary Subject // Translation of Poetry and Poetic Prose: proceedings of Nobel symposium 110 / ed. by Sture Allén. New York - London: World Scientific, 1999. – p. 15 – 30.
- 249.Moore, S. Historical Outlines of English Phonology and Middle English Grammar. G. War Publisher. Ann Arbor, Michigan, 1919. – p.90
- 250.Murray, J. The romance and Prophecies of Thomas of Erceldoun. – London, 1875. – 164 p.
- 251.Nida, E. Toward a science of translating. Leiden : E. J.Brill, 1964. – 331p.
- 252.Quiller–Couch, A.Th. The Oxford Book of English Verse 1250–1900. – Oxford press, 1919. – 367 p.

253. Robertson, J. Lives of Scottish Poets: With Ports. and Vignettes, Volume 1 – T. Boys, 1822. – 187p.
254. Rosch, E. Principles of Categorization. In: Rosch, E. and Lloyd, B. B. (eds.): Cognition and Categorization. – Wiley, New York, 1978. – p.27 – 48.
255. Scott, W. Minstrelsy of the Scottish Border, Vol.2 (of 3). – Edinburgh, 1802. – 398 p.
256. Van Dijk, Kintsch W. Strategies of discourse comprehension. Chap. 6. Macrostrategies. – New York: Academic Press, 1983 – p. 189–206.
257. Venuti, L. Translator's Invisibility: A History of Translation. – New York: Routledge, 1995. – 353 p
258. Watson, J.S. Sir William Wallace, the Scottish Hero. – Saunders, Otley and Co. – London, 1861. – 385 p.

Список словарных источников

259. Библейская энциклопедия. – 3-е изд. – М.: ЛОКИД–ПРЕСС, 2005. – 768с.
260. Большая советская энциклопедия: В 30 т. – М.: "Советская энциклопедия", 1969–1978.
261. Лингвистический энциклопедический словарь. Главный редактор В. Н. Ярцева. Москва «Советская энциклопедия» 1990. – 682с.
262. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В III томах. Том I: отв. Ред. Т. А. Боголюбова – М.: Владос, 2002. – 688с.
263. Советский Энциклопедический словарь М.: Советская энциклопедия, 1988. – 847.
264. Толковый словарь русского языка С.И. Ожегов. – М.: Русский язык, 1989. – 924с.
265. Cambridge dictionary 2004– 600p.
266. Encyclopaedia Britannica (The New) Vol: 8. Publisher, William Benton, NY. 1911. – 1200 p.

267. Oxford English Dictionary: Vol.8, 1971. –543 p.
268. Shwarts C. The Wordsworth dictionary, Wordsworth reference.1996 – 448 p.
269. Watts V., Insley J., Gelling M. The Cambridge Dictionary of English Place-Names. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. lxiv + 713 pp.

Список электронных источников

270. Online Middle English Dictionary – [Режим доступа:
<http://quod.lib.umich.edu/m/med/>]
271. Online English Etymology Dictionary – [Режим доступа:
<http://www.etymonline.com/>]

Приложение 1

Текст баллады “Thomas of Erceldoune” Т. Лермонта

Баллада “Thomas of Erceldoune” занимает девять страниц манускрипта и написана в две колонки по 36-40 строк в каждой, 175 строф (720 строк). В текст баллады входят не только три части, но и четверостишия со знаменитыми предсказаниями Томаса Рифмоплета.

1. Als I me wente þis endres dare,
Ffull faste in mynd makand my mone,
In a mery mornynge of Maye,
By Huntle bankkes my selfe allone,

2. I herde þe jays and þe throstelle
The mawys menyde of hir songs,
þe wodewale beryde als a belle,
That alle þe wode a-bowte me ronge.

3. Allonne in longynge thus als I lave,
Vndyre-nethe a semely tre,
[Saw] I whare a lady gave
[Came ridand] ouer a longe lee.

4. If I solde sytt to domesdaye,
With my tonge to wrobbe and wrye,
Certanely þat lady gave
Neuer bese scho askryede for mee.

5. Hir palfraye was a dappill grave,
Swylke one no saghe I neuer none;
Als dose þe sonne on someres daye,
þat faire lady hir selfe scho schone.

6. Hir Belle it was of roelle bone,
Ffull semely was þat syghte to see;
Stefly sett with precyous stones,
And compaste all with crapotee;

7. Stones of oryente, grete plente.
Hir hare abowte hir hede it hangs ;
Scho rade ouer þat lange lee;
A whylle echo blewe, a-noþer scho sange.

8. Hir garthes of nobyll sylke þay were,
The bukylls were of berelle stone,
Hir steraps were of crystalle clere,

9. Hir payetrelle was of irale 225ine,
Hir cropoure was of orpharë,
And als olere goIde hir brydill it schone
One aythir syde hange bellys three,

10. [Scho led three grehoundis in a leesshe,]
And seuene raches by hir þay rone;
Scho bare an horne abowte hir hake,
And vndir hir belte full many a flone.

11. Thomas laye and sawe þat syghte,
Vndir-nethe ane semly tree;
He sayd, 3one es Marye, moste of myghte,
þat bare þat childe þat dyede for mee.

12. Bot if I speke with 3one lady bryghte,
I hope myne herte will bryste in three;
Now sail I go with all my myghte
[fir for to mete at Eldoune tree.

14. Thomas rathely vpe he rase,
And he rane ouer þat mountayne hye;
Gyff it be als the storye saves,
He hir mette at Eldone tree.

15. He knelyde downe appone his knee,
Vndir-nethe þat grenwode spraye,
And sayd, Lufly ladye, rewe one mee,
Qwene of heuene, als þou wele maye !

16. Then spake þat lady milde of thoghte:
Thomas, late swylke wordes bee;
Qwene of heuene ne am I noghte,
Ffor I tuke neuer so heghe degre.

17. Bote I ame of ane oþer countree,
If I be payrelde moste of pryse;
I ryde aftyre this wylde fee;

And all with perelle ouer-by-gone.

18. If þou be parelde moste of pryse,
And here rydis thus in thy folye,
Of lufe, lady, als þou erte wyse,
þoll gyffe me leue to lye the bye.'

19.Scho sayde, &Thorn;oul mane, þat ware
folye ;

I praye þe, Thomas, þou late me bee;
Ffor I save þe full sekirlye,
þat synne will for-doo all my beaute.

20. 'Now, lufly ladye, rewe one mee,
And I will euer more with the duels ;
Here my trouthe I will the plyghte,
Whethir þou will in heuene or helle.'

21.'Mane of molde, þou will me marre,
But 3itt þou sail hafe all thy will;
And trowe it wele, þou chewys þe werre,
Ffor alle my beaute will þou spylle.'

22.Downe þane lyghte þat lady bryghte,
Vndir-nethe þat grenewode sprays ;
And, als the starve tellis full ryghte,
Seune sythis by hir he lave.

23.Scho sayd, Mane, the lykes thy plays:
Whate byrde in boure maye dells with the?
Thou merrys me all þis longe daye;
I pray the, Thomas, late me bee.

24.Thomas stode vpe in þat stede,
And he by-heide þat lady gaye;
Hir hare it hange all ouer hir hede,
Hir eghne semede owte, þat are were grave.

25.And alle þe riche clothyng was a-waye,
&Thorn;at be by-fore sawe in þat stede ;
Hir a schanke blake, hir oper graye,
And all hir body lyke the lede.

26.Thomas lave, and sawe þat syghte,
Vndir-nethe þat grenewod tree.

27. þan said Thomas, Allas! allas !
In faythe þis es a dullfull syghte;

My raches rynnys at my devyse.'

28.Scho sayd, Thomas, take leue at sone
and mon[e]
And als at lefe þat grewes on tree ;
This twelmoneth sall þou with me gone,
And medill-erthe salt þou none see.'

29.He knelyd downe appone his knee,
Vndir-nethe þat grenewod sprays,
And sayd, Lufly lady, rewe on mee,
Mylde qwene of heuene, als þou beste
maye!

30'Allas' he sayd, ' and wa es mee !
I trowe my dedis wyll wirke me care;
My saulle, Jhesu, by-teche I the,
Whedir-some þat euer my banes sail fare.'

31.Scho ledde hym in at Eldone hill,
Vndir-nethe a derne lee,
Whare it was dirke as mydnyght myrke,
And euer þe water till his knee.

32.The montenans of dayes three,
He herd hot swoghyng of þe flode ;
At þe taste he sayde, Full wa es mee !
Almaste I dye, for fawte of f[ode.]

33.Scho lede hym in-till a faire herbere,
Whare frwte was g[ro]wan[d gret plentee]
Pere and appill, bathe ryppe þay were,
The date, and als the damasee.

34.þe fygge, and also þe wyneberye,
The nyghtgales byggande on þair nests ;
þe papeioyes faste abowte gane flye,
And throstylls sange, wolde hafe no reste

35.He pressede to pulls frowte with his
hande,
Als mane for fude þat was nere faynt;
Scho sayd, Thomas, þou late þame stande,
Or ells þe fends the will atteynt.

36.If þou it plokk, sothely to save,
Thi saule gore to þe fyre of helle;
It commes neuer owte or domesdaye,

How arte þou fadyde þus in þe face,
þat schane by-fore als þe sonne so ryght[e]!
37.Thomas, sothely I the hyghte,
Come lygge thyne hede downe on my knee,
Ant [þou] sall se þe fayreste syghte
þat euer sawe mane of thi contree.

38.He did in hye als scho hym badde;
Appone hir knee his hede be layde,
Ffor hir to paye be was full glade;
And þane þat lady to hym sayde

39.Seese þou nowe 3one faire wave,
þat lygges ouer 3uno heghe mountayne ?
3one es þe wave to heuene for aye,
Whene synfull sawles are passed þer payne

40.Seese þou nowe 3one oþer waye,
þat lygges laws by-nethe 3one rysse?
3one es þe waye, þe sothe to save,
Vn-to þe joys of paradyse.

41.Seese þou 3itt 3one thirds wave,
þat ligges vndir 3one grene playne?
one es þe wave, with tene and traye,
Whare synfuil saulis sutfirris þaire payne.

42.Bot seese þou nowe 3one ferthe ways,
þat lygges ouer 3one depe dells?
3one es þe wave, so waylawaye !
Vn-to þe birnande fyre of belle.

43.Seese þou 3itt 3one faire castelle,
[þat standis ouer] 3one heghe hill ?
Of towne and towre it beris þe belle;
In erthe es none lvke it vn-till.

44.For sothe, Thomas, 3one, es myne
awenne,
And þe kynges of this countree;
Bot me ware leuer be hanged and drawene,
Or þat he wyste þon lave by me.

45.When þou commes to 3one castelle gay,
I pray þe curtase mane to bee;
And whate so any mane to þe save,

Bot þerin payne ay for to duelle.

46.My lords es seruede at ylk a mess
With thritty knvghttis faire and free;
I mall says, syuasde at the dew,
I take thi speaks by-3onde the see

47.Thomas still als etane he stude,
And he by-belle þat lady gaye ;
Scho come agayne als faire and gude, i
And also ryche one hir palfraye.

48.Hir grewehundis fillide with dere
blode,
Hir rashes couplede, by my faye;
Scho blewe hir horns with mayne and
mode,
Vn-to þe castelle scho tuke þe ways.

49.In-to þe haulle sotliely scho went,
Thomas foloued at hir hande;
Than ladyes come, bothe faire and
gent,
With curtassye to hir knelande.

50.Harpe and fethill bothe þay fande,
Getterne, and als so þe sawtrye ;
Lutte and rybybe bothe gangande,
And all manere of mynstralsye.

51.þe most meruelle þat Thomas
thoghte,
Whene þat he stode appone the flore;
Ffor feftty hertis in were broghte,
þat were bothe grete and store.

52.Rashes lave lapande in þe blode,
Cokes come with dryssynge knyfe;
Thay brittened þame als þay were
wode ;
Reuelle amanges þame was full ryfe.

53.Knyghtis dawnesede by three and
three,
There was revelle, gamene and playe;
Lafly ladyes, faire and free,

Luke þou answers none bott mee.

54. Thomas dueilide in that solace
More þane I 3owe saye parde,
Till one a daye, so hafe I grace.
lufly lady sayde to Mee:

55. Do buske the, Thomas, þe buse
agayne,
Ffor þou may here no lengare be;
Hye the faste, with myghte and mayne,
I sall the brynge till Eldone tree.

56. Thomas sayde pane, with beuy chere,
Lufly lady, now late me bee;
Ffor certis, lady, I hafe bene here
Noghte hot þe space of dayes three.

57. ' Ffor sothe, Thomas, als I þe tells,
þou base bene here thre 3ere and more;
Bot langere here þou may noghte duelle;
The skylle I sall þe tells whare-fore.

58. ' To morne of belle þe foulle fende
Amange this folke will feche his fee;
And þon arts mekill mane and hende;
I trowe full wele he wolde chose the.

59. Ffor alle þe gold þat ewer may bee,
Ffro hethyne vn-to þe worldis ende,
þou bese neuer be-trayed for mee;
Perefore with me I rede thou wends.'

60. Scho broghte hym agayne to Eldone
tree,
Vndir-nethe þat grenewode sprays;
In Huntlee bannkes es mery to bee,
Whare fowles synges bothe nyght and
days

That satte and sane one riche araye.

61. ' Fferre owtt in 3one mountane graye,
Thomas, my fawkone bygges a neste;
A fawconne es an erlis prays ;
Ffor-thiin na place may he reste.

62. ' Ffare well, Thomas, I wend my ways,
Ffor me by-houys ouer thir benttis
browne:
Loo here a fytt: more es to saye,
All of Thomas of Erselldowne.

FYTT II.

63. Fare wele, Thomas, I wend my waye,
I may no lengare stande with the: '
' Gyff me a tokynynge, lady gaye,
That I may saye I spake with the.'

64. To harpe or carpe, whare-so þou gose,
Thomas, þou sail hafe þe chose sothely : '
And he salde, Harpyng kepe I none,
Ffor tonge es chefs of mynstralsre.

65. ' If þou will spells, or tales telle,
Thomas, þou sall neuer lesynge lye;
Whare euer þou fare, by frythe or felle,
I praye the spoke none euyll of me.

66. ' Ffare wele, Thomas, with-owttyne
gyle,
I may no lengare duelle with the: '
' Luy lady, habyste a while,
And telle þou me of some ferly. '
Thomas, herkyne what I the says : ' etc.

Приложение 2

Историко-этимологический анализ антропонимического материала, связанного с именем создателя баллады – Томаса Лермонта

Историко-лингвистический подход к антропонимическому материалу, то есть к именам личным и фамилиям, чрезвычайно важен, поскольку происхождение имени человека связано с определенными социально-историческими данными и культурой народа. Попытаемся проследить этимологию имени и фамилии поэта и одновременно главного героя баллады.

Фамилия *Learmont* является сложным словом. Разные словарные источники указывают на разное происхождение данной фамилии. Согласно словарю английских фамилий А.И. Рыбакина фамилия Лермонт происходила от названия небольшого поселения *Learmouth* [ˈliəmeth] – Лирмут. Первая часть географического названия *Learmouth*, а именно *Lear* имеет отношение к названию реки *Leader* (др.-англ. *Laefer*), а вторая – *muth* (Old English *muþ* – устье, рот) [Рыбакин 1986: 275]. Поселение *Learmouth* действительно фиксируется как «устье реки Лидер» (*Leader*) в северной части Нортумбрии [Cambridge dictionary 2004: 365]. Город, в котором, согласно историческим фактам, жил Томас Лермонт, действительно стоит на реке Лидер, самое раннее упоминание которой встречается в 1176 году.

Вместе с тем, Т. Молчанова в своем исследовании рода Лермонтов приводит следующее мнение: сочетание *mouth* с кельтским корнем *leir* позволяют интерпретировать значение фамилии *Learmonth* (*Leirmoth*) как «устье бегущей воды», так как имелось в виду устье реки Лидер (*Leader*), которая является притоком реки Твид (*Tweed*) [Молчанова 2008: 10–11]. Подтверждение этой версии мы также находим в словаре имен, где В.А. Рыбакин упоминает гэльское *Lear* «море» от “*Leros*” [Рыбакин 1986: 275].

Другая версия фамилии связана с иным написанием первой части слова – *Leuremie* или *Leirmonth*, которое отличается от современного. Авторы

Кэмбриджского словаря английского языка упоминают форму *Leuremuere* (*Leure* + *mue* или *muere*), которая имеет значение «*mouth of the stream where rushes grow*», то есть «устье реки (источника, ручья), где ивы растут», так как “a rush” – название ивы. Данная единица (*leure*) для обозначения ивы исчезла из английского языка [Cambridge dictionary 2004: 365]. В связи с подобным написанием, следует привести мнение И.П. Ивановой и других ученых, которые отмечают, что после нормандского завоевания и вплоть до XVIII века фонема [v] могла обозначаться на письме буквами “u” и “v”: *driven* = *driuen*: “Поэтому в тех случаях, когда эти буквы обозначали согласный, то есть [v], они должны были писаться между буквами, обозначающими гласные, в том числе и «е», давно переставшее передавать в конце слова какое-либо звучание», как в словах *have, haue; glove, gloue* [Иванова, Чахоян 1999: 22]. Сходное написание встречается в отрывке из “Ancrene Wisse” (1230), где мы читаем: *Forþi mine leoure sustren, ouer alle þing beo(th) bisie to habben schir heorte* (“Therefore my beloved sisters above all things be diligent to have (a) pure heart”) [Graddol, Leith, Swann 1997: 26]. Но *Leuremue, Leuremuere* изменяется в написании и звучании в рукописях XIV–XVI веков и фиксируется как *Leirmonth / Leirmouth / Leirmond*. Подобное написание указывает на совершенно иное происхождение фамилии *Leuremuere/Leirmoth*. В этом случае оно связано с одним из скандинавских элементов *Leir, Leira, Leiro, Leire, Lyuer, Leyre, Leure, Lejre*, где *Leir* (Old Norse) означает «грязь, глина» (mud, clay). Такое значение также указывается А.И. Рыбакиным в «Словаре английских фамилий»: *Lear (leer)* [liə] – Лир, топоним от *Lier* (др.-сканд.) «глинистая почва» [Рыбакин 1986: 275].

Если учитывать и другие источники, то тогда предполагается отсылка к старой французской фамилии *Luyprieux*. Версия о французском происхождении фамилии имеет отношение к периоду в истории страны, связанному с влиянием французского языка. «Род *Luyprieux* был известен во Франции с XI века и был герб, который может указывать на герб Лермонтов

(*Leirmouth*). Второй корень (*tue*) древней фамилии *Leuremie* хорошо вписывается в смысл «слить» в старом французском языке. В результате фамилия *Leuremie* объясняется как *Leure* и *tue*, то есть «слияние двух вод или рек» [Молчанова 2008: 10-11]. Тогда опять же фамилия имеет отношение к топониму *Lier, Leire* (Франция), которое опять же указывает на *lear* «море» и связано с названием реки *Legra*.

Укажем также на то, что во французском языке встречается слово *Leur(e)* - «им принадлежащее, их достояние» [Гак 2000: 626], тогда как одним из основных значений *tue* является «превращение», «преобразование». Глагол *tuer* имеет значение «превращаться» и (устар.) «изменять, изменяться» [Гак 2000: 716]

Первые упоминания о Лермонтах относятся именно к XII веку, когда вся Великобритания была под властью франкоговорящих норманнов, что не могло отразиться на лексических единицах английского языка. Фамилия Лермонт, имеющая в тот период написание – *Learmonth / Leirmoth* – могла произойти от французского слова *lai* [le] – ист. «небольшая поэма в стихах» [Гак 2000: 613], так как первая часть фамилии имела также написание *Lair – leir* (XIII – XVI вв.), *Lare, Layre* (XV – XVII вв.) [OED 1973 Vol.8 : 593]. Ср. слово *leof* n.n.a. – song, poem; ME *leof, leod* (Gth.awi – liuf) OH *leod, liod*||MnG *Lied* [Иванова, Чахоян 1999: 462]. Помимо этого, глагол *leornian, leornjan* является слабым глаголом второго класса, имеющим значение *to learn* («учить»), *to study, to read*; Middle English *leornen; lernen; lurnen* (O.Fr. *lernia*) [Иванова, Чахоян 1999: 462]. Корень *lear – lear, leer* означает “teach” – учить, давать знания [OED Vol. 9 1973: 794–795]. Важно также отметить, что глагол *lēōran* является слабым глаголом первого класса, имеющим значение также “to go, to depart, to pass away” [Иванова, Чахоян 1999: 462].

Итак, при описании первой части композита *Learmont* были предложены версии, подтверждаемые словарными и другими источниками. Но существует и другое объяснение данного топонимического элемента в

имени, на основе второй части композита. «Под влиянием французского языка произошли переходы th – t, d» [Комова, Гарагуля 1998: 18–19], вследствие этого, фамилия *Learmonth* в дальнейшем приобрела формы *Learmont*, *Leirmond*. Вторая часть фамилии *mont* имеет происхождение от древнеанглийского *mint* «гора, возвышенность». В XII веке слово вернулось в употребление благодаря французскому языку и приобрело значение «гора, возвышенность» и «взбираться, подниматься», а также «взбираться вверх, подниматься на следующий уровень в самосовершенствовании, знании, власти, ранге и умении» [OED vol. 9 1973: 1040].

Косвенным подтверждением правильности интерпретации фамилии второй части фамилии «mont», а именно, как «гора, возвышенность», можно считать местность, откуда произошел Томас Лермонт. Этимологический анализ названия небольшого города Эрлстоун (*Earlston*) в графстве Бервикшир на юго-востоке Шотландии, которое происходит от Эрсилдоун показал, что *Erceldoune* имеет происхождение от кельтского корня *Dūn* – «возвышение, холм». На данное значение указывает Scottish Gaelic *dūn*, ср. *Llyn – dūn* (London) – “a fortress (a hill) near the river”, где вторая часть обозначает «холм» или «крепость» [Manerko 1998: 27]. Топоним *Erceldoune* включает кельтский элемент *doune*, имеющий значение “возвышение, холм покрытый травой», ср. a) hill or elevation; b) grass-grown upland; open country и происходит от Old English *dūn*, которое является родственным с Old Irish *dūn* – укрепление, форт, крепость, Old Welsh *din* – крепость, холм, укрепление [OED 1973 vol.19: 298].

Что касается первой части слова *Erceldoune*, то в тексте пророчеств упоминается *Ashledōn*, это название соответствует шотландскому *Dūn Airchil* (Scottish Gaelic), где *airc* соответствует arch, ashle – “asheler” (камень, использующийся в качестве оружейных снарядов) [OED 1973 Vol. 8: 872]. Следовательно, название имеет отношение к камню, который добывался с возвышенности (или для постройки крепости). Следует отметить, что

название этого города связано с Черной горой *Black Hill*, высота которой была 306 метров. На её вершине находился Британский форт, руины которого можно наблюдать и по сей день. Согласно переводам с гэльского языка название города означало «крепость на холме лишений» [Britannica 1911 (1973) vol. 8: 747] и отражало восприятие шотландцами присутствие англичан на их землях.

Искажение изначального названия *Erceldoune* в *Earlston* можно объяснить тем, что в XII-XIII веках эта местность перешла во владения главных баронских семей Графов Линдси (The Lindsays), Графов Марча и Данбар (the Earls of March and Dunbar). Этот факт отразился на этимологии названия, где *Earls* (Old English *eorl*) – *Earl's*, то есть принадлежащий графам. Вторая часть топонима указывает на *-ton* от Old English *tūn* – «форт, город» [OED 1973 vol. 19: 298].

Личное имя Thomas также имеет свою этимологию. В VII веке процесс христианизации Британских островов наложил свой отпечаток на антропониимику Англии. Появилось много имен библейского происхождения. Самыми популярными в средние века становятся нормандское имя William (William, Wylyam – старофр.), библейские имена John, Thomas, а женские – Elizabeth, Mary, Anne [Гарагуля 2010: 25].

А.И. Рыбакин предлагает следующую историческую справку: «Thomas – Томас, библ. Фома от Те'ома (арам.) – תומ – Tôm – «близнец», которое развилось в древнегреческом в *Thōmas*, что есть Фома. Это имя употребляется главным образом в Шотландии и США [Рыбакин (2) 1984: 186]. С.И. Гарагуля упоминает это имя в связи с именем одного из апостолов Иисуса Христа. Оно пришло из Нового завета, но следует отметить, что на Британских островах имя появилось еще в период Нормандского нашествия [Гарагуля 2010: 52].

Популярность определенных имен личных отражает значимость той сферы, с которой оно было семантически связано в период его

возникновения. Имя, получившее общественное признание, обрело дополнительные семантические характеристики. Они заимствовались вместе с образом человека, со всем комплексом его поведения и ассоциаций с ним – Thomas «апостол; прорицатель» [Гарагуля 2010: 127]

В нашем случае, личность Томаса Лермонта, стало прототипом для образа Томаса Рифмоплета для последующих художественных произведений. В нем сплелись христианские мотивы (человек, имеющий непосредственное отношение к Божественному), и кельтские мистические мотивы (волшебство и, в определенной степени, запретная любовь).

Имя Томас для средневекового жителя Британских островов имело свои особые коннотации и ассоциации, где кельтские мотивы преобладали. Ядро подвержено определенным динамическим процессам и их можно понять достаточно глубоко только в диахроническом освещении. Периферия показывает тенденции современного состояния антропонимической части словарного состава современного английского языка [Гарагуля 2010: 126].

В среднеанглийском имя *Tom* как сокращение от *Thomas* использовалось как “a type name for a common name of a man”, то есть в качестве прозвища для типичного представителя мужского населения средневековой Великобритании [Chambers 2006: 1148]. Эту точку зрения разделяет А. Вежбицкая, которая трактует имя *Tom* (от *Thomas*), как имя, в котором заложена идея «мальчик, мужчина» [Вежбицкая 1996: 94].

Имена персонажей в народных произведениях – мощное экспрессивное и информативное средство, передающее значительный объем имплицитной информации, так как отражает, или конструирует не только личные имена, но и все компоненты ономастического пространства произведения. Выбор имени может быть связан с художественным замыслом, жанром, а также историческим периодом, подчас сообщая больше, чем сам сюжет. Антономазия – самостоятельный стилистический приём, основанный на одновременной реализации двух значений имени собственного – основного и

контекстуального, предметно–логического и назывного. «Говорящие» имена и фамилии являются одной из разновидностей антономазии.

В этой связи, хотелось бы отметить, что употребление именно полных имен тоже несет в себе определенное значение и подразумевает как социальную (возраст) дистанцию, так положение в обществе [Вежбицкая 1996: 112].

Н.В. Зимовец отмечает, что «подбирая имена, автор (в нашем случае народ) ориентируется на реальный именник – общепринятую формулу, с помощью которой можно передать информацию о социальном, национальном, возрастном положении именуемого лица. Кроме того, состав и сочетание антропонимов зависит от социальной и эстетической позиции автора художественного текста, от общей культуры писателя и культуры той среды, в которой живёт персонаж» [Зимовец 2011: 88].

Так что обращение к главному герою с использованием полного имени придает повествованию большую убедительность как легендарному, а значит почти историческому событию. Образ Томаса воспринимается как образ героя знатного происхождения, обладающего магическими способностями. Употребление имени Томаса с отчетливой связью с христианской традицией в балладе, где доминирует кельтский мотив, демонстрирует переплетение и взаимопроникновение этих двух традиций, которые благополучно уживались в сознании средневекового народа Британских островов. Немалую роль играют слова-определения, функционирующие в тексте, как для описания Томаса, так и Королевы, которые создают особую тональность, отражают восприятие героев народом и, потому Томас Рифмоплет до сих пор остается самым загадочным персонажем в Шотландском фольклоре. Он является главным героем старинной шотландской баллады “Thomas of Erceldoune”. Джеймс Мюррей предполагает, что баллада могла возникнуть раньше, но записана была около 1400 года [Murray 1875: 23].

Встречающаяся фамилия в записях, сделанных на латыни, *Rymour* употребляется как имя собственное, а не профессия, следовательно, *Rymour* – это возможная фамилия Томаса. Предположения о том, что *Rymour* – это прозвище, связаны с тем, что на Томасе род Раймеров пресекается, а этого быть не может на основе существующих фактов.

Этимологически *Rymour*, также *Rymer*, *Rimer* – Раймер – восходит к англо-французскому *rymour*, *rymour* (F. *Rimeur*) «перелагать на стихи», ср. во французском языке глагол *rimer* означает «рифмовать», а существительное *rimieur* «рифмоплет, стихоплет» [Гак 2000: 966]. В среднеанглийском *Rimen* (рифмовать, сочинять рифмованные стихи, перечислять) + агентивный суффикс *er* [Рыбакин 1986: 385], *Rimer* «рифмоплет, стихоплет» [OED 1973: 356].

Если рассмотреть составные части *Rymour*, то *ry* – происходит от старофранцузского *rīvus* – *riverbank* (OF) и имело значение «берег реки». Это слово имело формы *rye*, *reune* и в XIII веке встречалось в фамилиях *Hugh de la Ryve* (1296), *Robto ate Riue* (1298) [MED]. Что касается второй части *mour*, то она происходит от староанглийского названия тутового дерева или шелковицы [OE *mōr*– in *mōr-bēam*, *mōr-berige* and L *mōrus*] [MED]. Из этого следует, что имя *Rymour* может означать «тутовое дерево на берегу реки». Тутовое дерево или шелковица, листья которого служат обычной пищей для шелковичных червей, не растет на Британских островах, а могло прийти только от христиан, так как название дерева фигурирует в одном из псалмов. В одной из войн Давида против филистимлян возник вопрос: должен ли он нападать на них, когда они расположились в долине Рефаим и Господь отвечал Давиду: «Не выходи навстречу им, а зайди им с тылу, и иди к ним со стороны тутовой рощи. И когда услышишь шум как бы идущего по вершинам тутовых деревьев, то двинься; ибо тогда отошел Господь пред тобою, чтобы поразить войско филистимское» (II Цар. V, 23-24). Тутовые деревья растут в обилии в Сирии

и Аравии в настоящее время. При надрезе листьев они источают из себя белую острую смолу или сок, подобно каплям слез. От этих ли тутовых деревьев получила свое название долина плача, упоминаемая в псалмах Давида (Пс. LXXXIII,7) [Библейская энциклопедия 2005: 150].

Из приведенного выше анализа этимологии имени *Rymer* следует, что оно глубоко мотивированно сюжетом баллады, так как с одной стороны указывает на род деятельности главного героя или прототипа, а с другой стороны, на место, где происходит судьбоносная встреча согласно тексту баллады и одноименной легенде (на берегу реки под Эйлдонским деревом). Имя несет в себе дополнительное подтверждение правдивости существования пророка, которое заложено в семантике самого имени.

Приложение 3

Предсказания Томаса Лермонта

Джон Барбур (*John Barbour*, ок. 1320-1395 гг.), – «отец шотландской поэзии», создавший первое яркое по своему местному колориту и по своим национальным тенденциям произведение «Жизнь Брюса» (1370)¹⁰, который ссылается на пророчества Томаса из Эрсилдуна [Chambers 1870: 212].

О предсказаниях Томаса мы можем судить по нескольким источникам. Дж. Мюррей в своей книге “*The Romance and Prophecies of Thomas Enceldoune*” упоминает следующий факт: «Томас прославился при короле Александре III (1249–1286), смерть которого предсказал накануне, когда ее ничто не предвещало в 1286 году. Первые упоминания об этом случае встречаются в Шотландских Хрониках (*Scotichronicon*) сделанные Вальтером Бауром (*Walter Bower*) в 1430 году. Согласно этому документу, вечером перед смертью короля, Томас посетил имение графа Марша, который в шутливой форме спросил о том, что ожидать завтра. Томас с

¹⁰ Роберт I Брюс (англ. *Robert the Bruce*, гэльск. *Roibert a Briuis*, 1274-1329) был одним из величайших шотландских монархов (1306-1329), организатором обороны страны в начальный период войны за независимость против Англии, основателем королевской династии Брюсов.

тяжелым вздохом ответил, что завтрашний день еще до полудня принесет бурю, которая многое поменяет. На следующий день граф Марш усомнился в словах Томаса, сказав, что день солнечный и бури ничего не предвещает. И ровно в полдень пришло известие о смерти короля» [Murray 1875: 13].

Дж. С. Уотсон в своей книге *Sir William Wallace* (1861), которая посвящена исторической личности Генри Менестреля (Гарри Слепой) (1440–1492) и его поэме «Уоллес» (*The Wallace*) (1477). Ученый отмечает, что в тринадцатой главе, Уильям Уоллес (1270-1305), добравшись до города Элерсл и (Ellerslie), чтобы навестить свою мать, встречался с Томасом Раймером в 1296 году. Томас в том году был известным и уже пожилым человеком, жившим в монастыре Файли (*Monastery of Faile*), около города Аир (Ayr). Томас предсказал Уильяму Уоллесу освобождение Шотландии от английских захватчиков [Watson 1861: 56-57].

Р. Джемиесон предполагает, что «для того, чтобы его пророчествам верили Томас Рифмоплет придумал историю о том, что у него были любовные отношения с Королевой Эльфов, не из мира смертных, описанные в балладе “Thomas of Erceldoune” как у Нума Помпилия и нимфы Эгерии» [Jamieson 1806: 6], который, согласно легенде, не только обрел любовь нимфы и мудрость.¹¹ «Основными чертами данного мотива являются священный лес и / или река, ручей и странник, погруженный в печаль или глубокие раздумья» [Нейхардт 1987: 48].

¹¹ «Нума, Нума Помпилий (Numa Pompilius), второй царь Древнего Рима (715 -673/672 г. до н.э.), потеряв горячо любимую жену, дочь царя Тация, которая не поехала в Рим за отцом, а осталась жить в родном городе и нашла счастье в браке с Нумой, в свою очередь, покинул город и предпочел одинокую созерцательную жизнь под сенью священных рощ, на берегах прозрачного ручья. Нимфа этого источника, которую звали Эгерией, полюбила одинокого и прекрасного человека, искавшего покоя и мудрости в общении с природой. Ее близость с Нумой сделала будущего римского царя еще более мудрым и человечным. После смерти царя нимфа, от слез, обратилась в источник» [Нейхардт 1987: 46]. Римский историк Тацит также называет Эгерию богиней.

Приложение 4

Перевод англо-шотландской баллады “Thomas of Erceldoune” Т.

Лермонта на русский язык, выполненный С.В. Шабаловым

Перевод сделан по изданию: The Romance and Prophecies of Thomas of Erceldoune printed from five Manuscripts, with Illustrations from the Prophetic Literature of the XV and XV centuries / Ed., with Introduction and Notes, by James A. H. Murray. – London: Published for the Early English Text Society, 1875.

< I >

1. Однажды, когда душа моя
Роптала, и каждый вздох был тяжел,
Майским веселым утром я
Один по склонам Хантли шел.

2. Я слышал сойку и скворца,
Дрозда, что жалобно-звонко пел,
И трели жаворонка-бубенца:
Весь лес вокруг меня звенел.

3. И вот, тоскуя, один лежу
Под стройным деревом, и вдруг
Вижу я дивную госпожу,
Что скачет через обширный луг.

4. Хоть и до Судного дня просижу,
Без умолку стрекоча сверчком, –
Но дивную эту госпожу
Не описать моим языком.

5. Серого в яблоках скакуна,
Дивясь, я видел под леди той;
Как солнце в летний день, она
Сама сияла красотой.

6. Из кости резной ее седло,
Поистине, ласкало взор, –
От самоцветов было светло,
Жабьим камнем выткан узор.

7. Из шелка подпруга у скакуна,
Застежки на ней украсил берилл,
Из горного хрусталя стремяна,
Всю упряжь зернами жемчуг покрыл.

8. Сверкал нагрудник ее коня
И плетка от златокузнеца,
Узда сияла ярче огня,
На конских боках по три бубенца.

9. Камней Востока была полна
Одежда, и волосы вразлет;
Скакала через луг она, –
То в рог затрубит, то запоем.

10. На привязи трех борзых вела,
Свора в семь гончих у ног неслась;
На шее рог у нее висел,
На поясе – стрел изрядный запас.

11. Вот трижды она протрубила в рог,
И гончие понеслись к кустам;
Но слышать ее никто не мог, –
Томас один оказался там.

12. Под стройным деревом Томас
лежал,
Любуясь на леди и на коня;
«То Мария-Владычица», он сказал,
Мать Младенца, умершего за меня.

13. Коль с ней перемолвиться не смогу,
Боюсь, разорвется сердце мое;
Что есть мочи сейчас побегу
У Эйлдонского древа встретить ее».

14. Томас проворно вскочил, бежит
Вверх по высокой горе, напрямик;
И, как преданье наше гласит,
У Эйлдонского древа ее настиг.

15. Он пал на колени пред госпожой
Под веткой, распутившей листы:
«Смилуйся, Госпожа, надо мной,
Царица Небес, как умеешь Ты!»

16. Ласковая госпожа в ответ:
«Слова свои, Томас, забудь легко!
Я не Царица Небес, о нет, -
Не забиралась я так высоко.

17. Диковинна одежда моя,
Но я царица страны иной;
Скачу за вольною дичью я,
И псы мои летят за мной».

18. «Диковинны наряды твои,
И скачешь по прихоти ты слепой, -
Мудреная леди, ради любви
Дай мне ныне возлечь с тобой!»

19. «Обычай людской – валять дурака;
Позволь мне, Том, исчезнуть в лесу:
Я говорю тебе наверняка –
Погубит грех всю мою красу».

20. «Сжался, красавица, надо мной,
И я, куда хочешь, с тобой пойду, -
Клянусь тебе клятвою закладной, -
Живешь ты на небе или в аду!»

21. Если со мною ты согрешишь
Под сенью зелени лесной,
То завтра же объявить поспешишь,
Что спал ты с дивною госпожой».

22. «Если я лягу с тобою здесь,
Под этим деревом, уста к устам,
За злато, которое в мире есть,
Тебя я не выдам, не предам».

23. «Меня замараешь ты, муж земной;
Ну что ж – что ищешь, то и найдешь;
Поверь, расплатишься ты со мной
За красу, которую окрадешь».

24. Леди сошла с коня на траву
Под веткой, что зеленью май облёк,
И верную передают молву,
Что семь раз он с нею возлёт.

25. «По вкусу тебе твоя игра;
Уживется ль пташка в гнезде твоём?
Ты портишь меня целый день с утра;
Оставь меня, Томас, прошу добром!»

26. Он посмотрел, поднявшись с травы,
На леди, что прежде была жар-цвет:
Космы свисают с ее головы,
И серых глаз в глазницах нет.

27. Наряд ее будто сгорел дотла,
А ноги стали страшны вконец:
Одна – как уголь, другая – зола,
А все ее тело – как свинец.

28. Сказал ей Томас: «Увы и ой!
Клянусь, это зрелище ранит взор.
Как облик вдруг помрачился твой,
Столь лучезарный до сих пор!»

29. Он озирался вокруг, дрожа,
Не знал, куда убежать, – страшна,
Огромна сделалась госпожа.
Он решил – дьяволица она.

30. Он тотчас стал ее заклинать
Именем Троицы Пресвятой,
Чтобы не приближалась опять,
Но исчезла бы с глаз долой.

31. Молвила: «Томас, в том нет нужды -
Я не исчадь ада, поверь;
Ныне я стражду из-за тебя,
Многие муки терплю теперь.

32. На весь этот год ты уйдешь со мной,
Воочью увидишь, как я живу;
Ты клялся мне клятвою закладной, -
Не прекословь, когда я зову.

33. Прощайся же с солнцем и луной,
С деревьями, чьи зелены листы;
На весь этот год ты уйдешь со мной,
И белый свет не увидишь ты».

34. Он пал на колени в траве лесной,
Марию-Заступницу стал умолять:
«Владычица, смилуйся надо мной, -
На свете мне более не гулять!»

35. «Увы, - он молвил в горькой мольбе,
Воздастся мне по моим грехам;
Иисусе, душу, вручаю тебе,
Где б ни валяться моим костям!»

36. В Эйлдонский холм она повела
Его лазом, сокрытым в лебеде,
Туда, где стояла полночная мгла,
И он брел по колено в воде.

37. В течение дней, быть может, трех
Он слышал одно лишь журчанье вод;
Сказал, наконец, он: «Совсем я плох,
От голода умру вот-вот!»

38. Она привела его в дивный сад,
Где было множество спелых плодов;
Там яблоки, груши ласкали взгляд,
Сливы и финики всех цветов;

39. Инжир с виноградом льнули к
устам;
Гнездились на ветках соловьи,
Попугаи порхали и тут, и там,
Дрозды, не смолкая, пели песни свои.

40. Не в силах унять голодную дрожь,
Он плод попытался достать рукой.
Она же сказала: «Томас, не трожь,
Не то завладеет Лукавый тобой!»

41. Сорвешь этой плод, и – послушай
меня –
Душа твоя будет гореть в аду,
Не выйдет оттуда до Судного дня,
Но будет терпеть там боль и беду.

42. Томас, призыв мой к тебе не лжив:
Склони главу на колени ко мне,
Увидишь диво – прекраснее див
Не видел никто в твоей стране».

43. Склонил он главу на колени к ней,
Веленье ее исполнить спеша, -
Хотел угодить ей поскорей.
Тогда сказала ему госпожа:

44. «Ты видишь вон тот широкий путь,
Ведет он в гору, что выше всех?
На небо тот путь когда-нибудь

45. Ты видишь другой поодаль путь,
Лежит он низко под горой?
Узкий тот путь – не лгу ничуть –
К блаженству рая путь прямой.

46. Ты видишь поодаль и третий путь,
Он под зеленой лежит травой?
Тот путь – ни охнуть, ни вздохнуть, –
Где грешники грех искупают свой.

47. Но видишь вон там четвертый путь,
Он над ущельем глухим навис?
Ведет этот путь – не лгу ничуть –
В палящий пламень ада, вниз.

48. А видишь замок прекрасный тот,
Что на высокой стоит скале?
Средь замков он несравненным слывет,
Не сыщешь подобного на земле.

49. Он мой воистину и короля,
Который правит сей страной;
По мне – лучше дыба или петля,
Чем молвить ему, что ты спал со мной.

50. Когда в этот замок придешь, мой
друг,
Прошу тебя, учтивым будь;
Но если к тебе обратятся вдруг, -
Лишь мне одной отвечай, не забудь!

51. Служат моему королю за столом
Тридцать благородных князей.
Знай – на подземном троне моем
Наслышана я о тоске твоей».

52. Он камнем застыл и, едва дыша,
Глядел на леди как во сне:
По-прежнему дивно хороша,
Роскошна была она на коне.

53. «Ныне отрада, – Томас сказал, -
Мне по молитвам моим дана:
Ты стала опять светла и бела,
А раньше была сера и черна!

54. И ежели ты ко мне добра,
Прошу тебя, леди, поведай мне,
Была отчего ты черна и сера?
Сказала ты – по моей вине».

Приводит грешных, избывших грех.

55. «Воистину так. Чернота моя
Меня от худшей беды спасла;
Мне показалось, будто я
В палящий пламень ада сошла.

56. Мой государь свиреп и жесток,
Король, что правит сей страной:
Едва ступили б мы на порог,
Понял бы он, что ты спал со мной».

57. Лакали крови оленьей ток
Борзые; у гончих свадьба шла;
Она затрубила зычно в рог
И в замок свору повела.

58. И в залу – слова мои верны –
Вошла она, а вослед ей он;
Затем, прекрасны и стройны,
К ним вышли дамы на поклон.

59. Арфу и скрипку вынесли в круг,
Геттерн, псалтирь, – всего не счесть;
Рибиб и лютня явились вдруг,
И все менестрельство, какое есть.

60. Был Томас весьма изумлен к тому ж,
Стоял средь залы, не чуя ног,
Когда полсотни оленьих туш,
Громадных, тучных внесли в чертог.

61. Псы подлизали всю кровь внутри;
Пришли с ножами повара,
Разделали дичь, как дикари.
Был славный пир для всего двора.

62. Рыцари по трое вышли в пляс,
Все пиршеству предались и игре;
Красавицы дивные, веселясь,
Пели, сидя на пышном ковре.

63. Скажу лишь – надолго, все забыв,
Остался Томас в той стране...
Однажды, хоть был я всегда учтив,
Моя госпожа сказала мне:

64. «Пора тебе, Томас, проворен будь,
Не медли, не выжидай беду;
Скорей собирайся с духом, и в путь –
К Эйлдонскому древу тебя отведу».

65. С тяжелым сердцем ответил он:
«Красавица, не гони меня;
Ведь я, госпожа моя, убежден,
Что пробыл здесь всего три дня».

66. «Скажу тебе, Томас, все как есть:
Три долгих года ты был у нас;
Но дольше не можешь остаться здесь.
Причину ты узнаешь сейчас.

67. Наутро ада и лжи господин
Придет за данью в этот народ.
Ты статный и знатный такой один –
Уверена, он тебя изберет.

68. За злато, которое здесь и там,
За всё, что вмещает предел земной, –
Тебя я не выдам, не предам.
Итак, говорю я, идем со мной».

69. К Эйлдонскому древу пришли опять
Под сень ветвей, в зеленый приют.
На склонах Хантли славно гулять,
Где птахи и днем, и ночью поют!

70. «Высоко на гребне седой скалы
Мой сокол место нашел для гнезда;
Но сокола стерегут орлы,
Не знает покоя он никогда.

71. Прощай же, Томас; мой путь лежит
За эти бурые холмы».
Но песнь продолжим, как надлежит,
О Томасе Эрсильдунском мы.

< П >

72. «Прощай же, Томас, пора мне в путь;
Остаться я не могу с тобой».
«Прошу, одари меня чем-нибудь,
Дабы мог сказать я, что был с тобой».

73. «Петь с арфой, иль сказывать
нараспев,
Поистине, Томас, выберешь сам».
Он молвил: «Арфы не нужно мне;
Язык нужней бродячим певцам».

74. Начнешь ты сказ иль преданье где,
Ты будешь, Томас, правдив вполне.
Скитаясь по суше и по воде,

75. Томас, и вправду прощаюсь я;
Остаться с тобой не могу ничуть». «Помедли еще, госпожа моя,
Поведай мне дивное что-нибудь!»

76. «Слушай, Томас, мои слова:
Когда корень дерева умрет, –
Завянет и опадет листва,
Не зреет ни красный, ни белый плод.

77. И род Балиолей во всей красе
Падет, словно дерево, что гниет;
И Кумины, и Барклаи все,
И Расселов, Фрзеров вольных род.

78. Все они сгинут и пропадут;
Не диво, раз высохнут корни ствола;
И злые беды потом придут
Туда, где радость всегда была...»

< III >

79. С печалью в лице говорила она,
Катились слезы из серых глаз.
«Столь тяжко ты, леди, удручена, –
Бери своих псов, уезжай сейчас!»

80. «Я плачу горько не оттого,
Что задержалась. Томас, увы!
Прекрасные леди за батраков
Пойдут, когда лорды будут мертвы.

81. Он будет в стойле коня держать,
Ловчего сокола на руке,
Красавицу, чтобы с нею спать, –
Тот, кто жил без земли, налегке!

82. Прощай же, Томас, пора мне в путь.
Иль вздумал потешиться вновь на мне?»
«Поведай, милая госпожа,
О Черной Агнессе, эрла жене, –

83. Зачем возвела на меня вражду,
В темницу бросила, наконец, –
За то ль, что хотел я с нею жить,
Держать ее землю и овец?»
«Черной Агнессе не знать добра,
Удача ей более не суждена:
Лишившись богатств и всего добра,
Узницей в Лондоне сгинет она.

Прошу, не пустословь обо мне.

84. И на детей ей надежды нет.
Она же во рву окончит дни
И псам достанется на обед,
Несмотря на усилия ее родни».

85. Лицо у Томаса было темно,
Катились слезы из серых глаз:
«Скажи, госпожа моя, одно –
Мы видимся ныне в последний раз?»

86. «Из Эрсильдуна, где ты живешь,
Держи по склонам Хантли путь,
И там – слова мои не ложь –
Мы встретимся, Томас, когда-нибудь.

87. Куда б ни пошел ты, узнаю я,
Достоин ли ты моих даров.
К добру ли, к худу ли участь твоя,
Язык – главный дар бродячих певцов».

88. Потом в свой рог затрубила она,
У древа отдав ему поклон;
В Хелмсдейл направила скакуна;
И так расстались она и он.

89. О давнем и дивном деле таком
От пастуха я слышал рассказ.
Иисусе, Царь с терновым венцом,
Прими в Твоем Царстве Небесном нас!

Приложение 5.

Текст англо-шотландской баллады "True Thomas"

из книги В. Скотта "Minstrelsy of the Scottish Border"

FIRST Part

1. True Thomas lay on Huntlie bank:
A ferlie he spied wi' his ee;
And there he saw a lady bright,
Come riding down by the Eildon Tree.
2. Her shirt was o' the grass green silk,
Her mantle o' the velvet fyne;
At ilka tett of her horse's mane,
Hang fifty siller bells and nine.
3. True Thomas, he pull'd aff his cap,
And louted low down to his knee—
—"All hail, thou mighty Queen of Heav'n!
For thy peer on earth I never did see."
4. —"O no, O no, Thomas," she said;
"That name does not belang to me;
I am but the Queen of fair Elfland,
That am hither come to visit thee.
5. "Harp and carp, Thomas," she said;
"Harp and carp along wi' me:
And if ye dare to kiss my lips,
Sure of your bodie I will be."
6. —"Betide me weal, betide me woe,
That weird shall never danton me."—
Syne he has kissed her rosy lips,
All underneath the Eildon Tree.
7. —"Now, ye maun go wi' me," she said;
"True Thomas, ye maun go wi' me:
And ye maun serve me seven years,
Thro' weal or woe as may chance to be."
8. She mounted on her milk-white steed;
She's ta'en true Thomas up behind;
And aye, whene'er her bridle rung,
The steed flew swifter than the wind.
9. O they rade on, and further on;
The steed gaed swifter than the wind;
Untill they reached a desart wide,
And living land was left behind.
10. —"Light down, light down, now, true
Thomas,
And lean your head upon my knee:
Abide and rest a little space,
And I will shew you ferlies three
11. "O see ye not yon narrow road,
So thick beset wi' thorns and briers?
That is the path of righteousness,

. Tho' after it but few enquires
12. "And see not ye that braid braid road,
That lies across that lily leven?
That is the path of wickedness,
Tho' some call it the road to heaven.
13. "And see not ye that bonny road,
That winds about the fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Where thou and I this night maun gae.
14. "But, Thomas, ye maun hold your
tongue,
Whatever ye may hear or see;
For, if you speak word in Elflyn land,
Ye'll ne'er get back to your ain countrie."—
—
15. O they rade on, and farther on,
And they waded thro' rivers aboon the knee;
And they saw neither sun nor moon,
But they heard the roaring of the sea.
16. It was mirk mirk night, and there was nae
stern light,
And they waded thro' red blude to the knee;
For a' the blude that's shed on earth,
Rins thro' the springs o' that countrie.
17. Syne they came on to a garden green,
And she pu'd an apple frae a tree—
—"Take this for thy wages, true Thomas;
It will give the tongue that can never lie."—
18. —"My tongue is mine ain," true Thomas
said;
"A gudely gift ye wad gie to me!
I neither dought to buy nor sell,
At fair or tryst where I may be.
19. "I dought neither speak to prince or peer,
Nor ask of grace from fair ladye."—
—"Now hold thy peace!" the lady said,
"For, as I say, so must it be."—
20. He has gotten a cloth of the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green;
And, till seven years were gane and past,
True Thomas on earth was never seen.

Приложение 6.

Перевод баллады “True Thomas” из книги В. Скотта, выполненный С.Я. Маршаком

1. Над быстрой речкой верный Том
Прилег с дороги отдохнуть.
Глядит: красавица верхом
К воде по склону держит путь.
2. Зеленый шелк - ее наряд,
А сверху плащ красней огня,
И колокольчики звенят
На прядках гривы у коня.
3. Ее чудесной красотой,
Как солнцем, Том был ослеплен.
- Хвала Марии Пресвятой! -
Склоняясь ниц, воскликнул он.
4. - Твои хвалы мне не нужны,
Меня Марией не зовут.
Я - королева той страны,
Где эльфы вольные живут.
5. Побудь часок со мной вдвоем,
Да не робей, вставай с колен,
Но не целуй меня, мой Том,
Иль попадешь надолго в плен.
6. - Ну, будь что будет! - он сказал.
Я не боюсь твоих угроз! -
И верный Том поцеловал
Ее в уста краснее роз.
7. - Ты позабыл про мой запрет.
За это - к худу иль к добру,
Тебя, мой рыцарь, на семь лет
К себе на службу я беру!
8. На снежно-белого коня
Она взошла. За нею - Том.
И вот, уздечкою звеня,
Пустились в путь они вдвоем.
9. Они неслись во весь опор.
Казалось, конь летит стрелой.
Пред ними был пустой простор,
А за плечами - край жилой.
10. - На миг, мой Том, с коня сойди
И головой ко мне склонись.
Есть три дороги впереди.
Ты их запомнить поклянись.
11. Вот этот путь, что вверх идет,
Тернист и тесен, прям и крут.
К добру и правде он ведет,
По нем немногие идут.
12. Другая - торная - тропа
Полна соблазнов и услад.
По ней всегда идет толпа,
Но этот путь - дорога в ад.
13. Бежит, петляя, меж болот
Дорожка третья, как змея,
Она в Эльфландию ведет,
Где скоро будем ты да я.
14. Что б ни увидел ты вокруг,
Молчать ты должен, как немой,
А проболтаешься, мой друг,
Так не воротишься домой!
15. Через потоки в темноте
Несется конь то вплавь, то вброд.
Ни звезд, ни солнца в высоте,
И только слышен рокот вод.
16. Несется конь в кромешной мгле,
Густая кровь коню по грудь.
Вся кровь, что льется на земле,
В тот мрачный край находит путь.
17. Но вот пред ними сад встает.
И фея, ветку наклонив,
Сказала: - Съешь румяный плод -
И будешь ты всегда правдив!
18. - Благодарю, - ответил Том, -
Мне ни к чему подарок ваш.
С таким правдивым языком
У нас не купишь - не продашь.
19. Не скажешь правды напрямик
Ни женщине, ни королю...
- Попридержи, мой Том, язык
И делай то, что я велю!
20. В зеленый шелк обут был Том,
В зеленый бархат был одет.
И про него в краю родном
Никто не знал семь долгих лет.

Приложение 7.
Другие варианты баллады

Charles Francis Child, Part II., p. 317
“Thomas The Rhymer”

1. True Thomas lay on Huntlie bank;
A ferlie he spied wi' his ee;
And there he saw a lady bright,
Come riding down by the Eildon Tree.

2. Her skirt was o the grass-green silk,
Her mantle o the velvet fyne,
At ilka tett of her horse's mane
Hang fifty siller bells and nine.

3. True Thomas he pulld aff his cap,
And louted low down to his knee:
"All hail, thou mighty Queen of
Heaven!
For thy peer on earth I never did see."

4. "O no, O no, Thomas," she said,
"That name does not belang to me;
I am but the queen of fair Elfland,
That am hither come to visit thee.

5. "Harp and carp, Thomas," she said,
"Harp and carp, along wi' me,
And if ye dare to kiss my lips,
Sure of your bodie I will be!"

6. "Betide me weal, betide me woe,
That weird sall never daunt on me;
Syne he has kissed her rosy lips,
All underneath the Eildon Tree.

7. "Now, ye maun go wi me," she said,
"True Thomas, ye maun go wi me,
And ye maun serve me seven years,
Thro weal or woe as may chance to be."

8. She mounted on her milk-white steed,
She's taen True Thomas up behind,
And aye whenever her bride rung,
The steed flew swifter than the wind.

9. they rade on, and farther on--
The steed gaed swifter than the wind--
Until they reached a desart wide,
And living land was left behind.

10. "Light down, light down, now, True
Thomas,
And lean your head upon my knee;
Abide and rest a little space,
And I will shew you ferlies three

11. "O see ye not yon narrow road,
So thick beset with thorns and briers?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.

12. "And see ye not that braid braid
road,
That lies across that lily leven?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.

13. "And see not ye that bonny road,
That winds about the fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Where thou and I this night maun gae.

14. "But, Thomas, ye maun hold your
tongue,
Whatever ye may hear or see,
For, if you speak word in Elflyn land,
Ye'll neer get back to your ain
countrie."

15. they rade on, and farther on,
And they waded thro rivers aboon the
knee,
And they saw neither sun nor moon,
But they heard the roaring of the sea.

16. It was mirk mirk night, and there
was nae stern light,
And they waded thro red blude to the
knee;
For a' the blude that's shed an earth
Rins thro the springs o that countrie.

17. Syne they came on to a garden
green,
And she pu'd an apple frae a tree:
"Take this for thy wages, True Thomas,
It will give the tongue that can never
lie."

18. "My tongue is mine ain," True
Thomas said,
"A gudely gift ye wad gie me!
I neither dought to buy nor sell,
At fair or tryst where I may be.

19. "I dought neither speak to prince or
peer,
Nor ask of grace from fair ladye:"
"Now hold thy peace," the lady said,
"For as I say, so must it be."

20. He has gotten a coat of the even
cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were gane and past
True Thomas on earth was never seen.

"Thomas The Rhymer"

Jamieson's "Popular Ballads", Part II, p. 7.

1 TRUE THOMAS lay oer yond grassy
bank,
And he beheld a ladie gay,
A ladie that was brisk and bold,
Come riding oer the fernie brae.

2 Her skirt was of the grass-green silk,
Her mantel of the velvet fine,
At ilka tett of her horse's mane
Hung fifty silver bells and nine.

3 True Thomas he took off his hat,
And bowed him low down till his knee :
' All hail, thou mighty Queen of Heaven !
For your peer on earth I never did see.'

4 ' O no, O no, True Thomas,' she says,
' That name does not belong to me ;
I am but the queen of fair Elfland,
And I 'm come here for to visit thee.

5 ' But ye maun go wi me now, Thomas,
True Thomas, ye maun go wi me,
For ye maun serve me seven years,
Thro weel or wae as may chance to be.'

6 She turned about her milk-white steed,
And took True Thomas up behind,
And aye whenever her bridle rang,
The steed flew swifter than the wind.

7 For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee,
And he saw neither sun nor moon,
But heard the roaring of the sea.

8 they rade on, and further on,
Until they came to a garden green :
1 Light down, light down, ye ladie free,
Some of that fruit let me pull to thee.'

9 ' O no, O no, True Thomas,' she says,
' That fruit maun not be touched by thee,
For a' the plagues that are in hell
Light on the fruit of this countrie.

10 ' But I have a loaf here in my lap,
Likewise a bottle of claret wine,
And now ere we go farther on,
We 'll rest a while, and ye may dine.'

11 When he had* eaten and drunk his fill,
'Lay down your head upon my knee,'
The lady sayd, 'ere we climb yon hill,
And I will show you fairlies three.

12 ' see not ye yon narrow road,
So thick beset wi thorns and briers ?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.

13 ' And see not ye that braid braid road,
That lies across yon lillie leven ?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.

14 ' And see not ye that bonny road,
Which winds about the fernie brae ?
That is the road to fair Elfland,
Whe[re] you and I this night maun gae.

15 ' But Thomas, ye maun hold your tongue,
Whatever you may hear or see,
For gin ae word you should chance to speak.
You will neer get back to your am countrie.'

16 He has gotten a coat of the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were past and gone
True Thomas on earth was never seen.

**“Thomas The Rhymer”
Campbell MSS, Part II, 83p.**

1 As Thomas lay on Huntlie banks
A wat a weel bred man was he
And there he spied a lady fair,
Coming riding down by the Eildon tree.

2 The horse she rode on was dapple gray,
And in her hand she held bells nine ;
I thought I heard this fair lady say
These fair siller bells they should a'
mine.

3 It 's Thomas even forward went,
And lootit low down on his knee :
' Weel met thee save, my lady fair,
For thou 'rt the flower o this countrie.'

4 ' O no, O no, Thomas,' she says,
' O no, O no, that can never be,
For I 'in but a lady of an unco land,
Comd out a hunting, as ye may see.

5 ' harp and carp, Thomas,' she says,
' O harp and carp, and go wi me ;
It 's be seven years, Thomas, and a day,
Or you see man or woman in your ain countrie.'

6 It 's she has rode, and Thomas ran,
Until they cam to yon water clear ;
He 's coosten off his hose and shon,
And he 's wooden the water up to the knee.

7 It 's she has rode, and Thomas ran,
Until they cam to yon garden green ;
He 's put up his hand for to pull down ane,
For the lack o food he was like to tyne.

8 ' Hold your hand, Thomas,' she says,
' Hold your hand, that must not be ;
It was a' that cursed fruit o thine
Beggared man and woman in your countrie.

9 ' But I have a loaf and a soup o wine,
And ye shall go and dine wi me ;
And lay yer head down in my lap,
And I will tell ye farlies three.

10 ' It 's dont ye see yon broad broad way,
That leadeth down by yon skerry fell ?
It 's ill 's the man that dothe thereon gang,
For it leadeth him straight to the gates o hell.

11 ' It 's dont ye see yon narrow way,
That leadeth down by yon lillie lea ?
It 's weel 's the man that doth therein gang,
For it leads him straight to the heaven hie.'

12 It 's when she cam into the hall
I wat a weel bred man was he
They 've asked him question[s], one and all,
But he answered none but that fair ladie.

13 O they speerd at her where she did him
get, And she told them at the Eildon tree...

“Thomas The Rhymer”
Anonymous. XVII century.

Arthur Quiller – Couch, The Oxford Book of English Verse: 1250-1900

1 TRUE Thomas lay on Huntlie bank,
A ferlie he spied wi' his ee,
And there be saw a lady bright,
Come riding down by the Eildon Tree.

8 She mounted on her milk-white steed,
She 's taen True Thomas up behind,
And aye whenever her bridle rung,
The steed flew swifter than the wind.

2 Her shirt was o the grass-green silk,
Her mantle o the velvet fyne,
At ilka tett of her horse's mane
Hang fifty siller bells and nine.

9 O they rade on, and farther on
The steed gaed swifter than the wind
Untill they reached a desart wide,
And living land was left behind.

3 True Thomas, he pulld aff his cap,
And louted low down to his knee :
' All hail, thou mighty Queen of Heaven !
For thy peer on earth I never did see.'

10 ' Light down, light down, now, True
Thomas,
And lean your head upon my knee;
Abide and rest a little space,
And I will shew you ferlies three

4 ' no, O no, Thomas,' she said,
' That name does not belang to me ;
I am but the queen of fair Elfland,
That am hither come to visit thee.

11 ' O see ye not yon narrow road,
So thick beset with thorns and briers ?
That is the path of righteousness,
Tho after it but few enquires.

5 ' Harp and carp, Thomas,' she said,
' Harp and carp along wi me,
And if ye dare to kiss my lips,
Sure of your bodie I will be.'

12 ' And see not ye that braid braid road,
That lies across that lily leven ?
That is the path of wickedness,
Tho some call it the road to heaven.

6 ' Betide me weal, betide me woe,
That weird shall never daunt me ; '
Syne he has kissed her rosy lips,
All underneath the Eildon Tree.

13 ' And see not ye that bonny road,
That winds about the fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Where thou and I this night maun gae.

7 ' Now, ye maun go wi me,' she said,
' True Thomas, ye maun go wi me,
And ye maun serve me seven years,

14 ' But, Thomas, ye maun hold your tongue,
Whatever ye may hear or see,
For, if you speak word in Elflyn land,

Thro weal or woe, as may chance to be.'
15 they rade on, and farther on,
And they waded thro rivers aboon the knee,
And they saw neither sun nor moon,
But they heard the roaring of the sea.

16 It was mirk mirk night, and there was nae
stern light,
And they waded thro red blude to the knee ;
For a' the blude that 's shed on earth
Rins thro the springs o that countrie.

17 Syne they came on to a garden green,
And she pu'd an apple f rae a tree :
' Take this for thy wages, True Thomas,
It will give the tongue that can never lie.'

Ye '11 neer get back to your ain countrie.'
18 ' My tongue is mine ain,' True Thomas
said ;
' A gudely gift ye wad gie to me !
I neither dought to buy nor sell,
At fair or tryst where I may be.

19 ' I dought neither speak to prince or peer,
Nor ask of grace from fair ladye : '
' Now hold thy peace,' the lady said,
' For as I say, so must it be.'

20 He has gotten a coat of the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were gane and past
True Thomas on earth was never seen.

Приложение 8

Современное развитие легенды в художественной литературе

Эта легенда имела большой успех среди населения Шотландии. Свою актуальность фигура Томаса Лермонта (Раймера) не теряет и сейчас. Мотив встречи смертным прекрасной Дамы (королевы Эльфов) будоражит сознание и современных писателей со всего мира. По этой легенде созданы сказки (пересказ легенды в прозе), которые также переведены на русский язык.

Американская писательница Эллен Кашнер (Ellen Kushner) не смогла устоять перед загадочностью сюжета, основанного на шотландских народных балладах, и написала роман «Томас Рифмач» (1990), который получил Мифопоэтическую премию фэнтези (1991) и Всемирную премию фэнтези (1991).

Небольшой роман очень точно передает атмосферу и быт Шотландии, психологию героев и в то же время отзвук народных песен и легенд, создающие эффект присутствия. Повествование поэтичное, в меру грустное и трогательное, суровое и трагичное. Произведение состоит из четырех частей-монологов: каждый из участников рассказывает свою часть истории. У каждого своя речь и свой взгляд на мир, свое отношение к происходящему. В

целом получается объемная и живая картина. Классическую шотландскую легенду о Томасе автор использовала, однако дополнила и расширила так, чтобы эти дополнения естественно вписались в ткань повествования. Авторская фантазия коснулась того, что произошло с Томасом за семь лет его нахождения у Королевы в замке и скрытых мотивов истории Томаса.

При этом Королева эльфов выглядит красивым, умным, чувственным, но действительно чужеродным существом. Она – одна из тех эльфов, которые с равным успехом могли одарить человека и обречь на гибель, эльфов, живущих вне понятий добра и зла. Относительно главного героя писательница смогла уйти от набора фэнтезийных стереотипов, связанных с бродячими певцами. Томас из романа Эллен Кашнер – человек противоречивый, но, в то же время, невероятно цельный. Его образ страдающего, но не принимающего позу страдальца; любвеобильного, но не примитивного гуляки. Томас в произведении – это живой человек, угодивший в западню судьбы из-за искренней любви к женщине, оказавшейся Королевой Иного мира.

Русский вариант романа появился в 2007 году в переводе Н. В. Григорьевой и В. И. Грушецкого.