

УДК 821.111-3'255.2

**ЛЕКСИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА  
«СМЕРТЬ» В РАССКАЗЕ Э.А. ПО  
«МАСКА КРАСНОЙ СМЕРТИ»  
(ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Ю.В. Полонская, А.Н. Серебrenникова

Томский политехнический университет  
E-mail: anna\_s0376@mail.ru

**Серебrenникова Анна Николаевна**, канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы Института международного образования и языковой коммуникации ТПУ.  
E-mail: anna\_s0376@mail.ru  
Область научных интересов: лингвокультурология, лексическая семантика, диалектология.

**Полонская Юлия Владимировна**, студент Института международного образования и языковой коммуникации ТПУ.  
E-mail: polonskaya\_yulya@mail.ru  
Область научных интересов: лингвокультурология, межкультурная коммуникация, переводоведение.

На материале рассказа Э.А. По «Маска Красной Смерти» рассмотрены средства вербального воплощения культурного концепта «Смерть». Описаны способы актуализации в значении слова семантики смерти, восстановлена авторская модель концепта, показаны основные способы ее репрезентации средствами английского и русского языков; выявлены причины концептуальных несовпадений текстов оригинала и переводов.

**Ключевые слова:**

Художественный концепт, значение слова, перевод.

Настоящая работа посвящена исследованию способов лексической репрезентации художественного концепта в текстах оригинала и перевода. Концептуальная составляющая художественного текста не раз становилась объектом внимания лингвистов (обзор работ см.,

например, [1]). Из всего многообразия типологий концептов и методик их описания за основу нами взята классификация С.А. Аскольдова [2], выделившего в концептосфере человека познавательные и художественные концепты. Описывая специфику художественного концепта, исследователи отмечают его эмоциональность, преобладающую в нем и определяющую его ценностный аспект. Другой характеристикой художественного концепта является предельная концентрация ассоциативных связей как общих для большинства носителей языка, так и выражающих индивидуально-авторское восприятие мира. Потенциальная информация, свернутая в тексте, и заданное автором направление мысли позволяют читателю самому достраивать цепь образов, опираясь на свой личный опыт и систему ценностей. Этим определяется неоднородная структура художественного концепта: он включает как универсальную, общекультурную информацию, так и индивидуальные идеи, которые иногда могут не совпадать друг с другом.

Таким образом, основной задачей художественного концепта является формирование потенциальных образов в сознании читателя и создание общего, цельного впечатления об идее произведения. Реализация идеи возможна благодаря репрезентации концепта на всех уровнях языка – фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом. Основным носителем концептуального смысла является слово. Для того чтобы описать концепт, нужно определить таксономию средств его вербального выражения, а при анализе каждого отдельного слова учесть всю амплитуду его возможных семантических колебаний, обратиться к лексическим парадигмам, в которые оно входит, погрузиться в контекст.

Художественный концепт – эффективный инструмент, с помощью которого исследователь описывает художественный мир писателя и через систему выявленных им концептов постигает особенности авторского восприятия и понимания мира. Это становится сложнее и ответственнее вдвойне, если перед нами стоит переводческая задача. Художественный перевод представляет собой особый вид творчества, в котором должны учитываться не только лингвистические, но и литературоведческие аспекты описания текста. Специалисты в области художественного перевода утверждают, что подлинно эквивалентным можно назвать такой художе-

ственный перевод, который передает замысел автора как в художественном, так и в лингвистическом аспектах, актуализируя все смысловые оттенки оригинала и обеспечивая полноценное формальное и стилистическое соответствие ему на всех структурных языковых уровнях.

В качестве материала исследования в нашей работе выступает рассказ Э.А. По «Маска Красной Смерти». При моделировании текста перевода переводчик рассказа «Маска Красной Смерти» предстает как интерпретатор концептуальной информации, содержащейся в тексте, и как соавтор той семантической программы, которая заложена в основу ключевых моментов рассказа. Для выявления особенностей языковой репрезентации концептосферы художественного текста был проведен сопоставительный анализ текстов переводов, выполненных современниками Э.А. По во второй половине XIX в. (Н.В. Шелгуновым, П.А. Лачиновой, К.Д. Бальмонтом), а также привлечен перевод В.В. Рогова, выполненный в середине XX в.

Анализ оригинального текста рассказа показал наличие в нем четко структурированной концептосферы, включающей основной концептуальный пласт, в центре которого находится концепт «Смерть», дополняемый концептами «Болезнь» и «Страх», и концептуальную периферию. Рассмотрим основную концептуальную составляющую текста рассказа и способы ее передачи в переводах.

Цементирующий формально-семантическую и прагматическую организацию текста ядерный концепт «Смерть» репрезентируется в трех моделях:

- 1) «Смерть – смертельная болезнь»,
- 2) «Смерть – нематериальное присутствие» (экзистенция),
- 3) «Смерть – физическая сущность» (персонификация).

Основным средством репрезентации концепта является лексика с семантикой смерти. В сравнительно небольшом по объему тексте существенное место занимают средства эксплицитной вербализации семантики смерти: *devastate, fatal, blood, dissolution, scarlet, depopulate, grave, corpse, grave-cerements, die, decay*; их эквивалентами в текстах переводов являются следующие лексические единицы: *опустошать, гибель, вымереть, перемереть, разлагающийся труп, окоченелый труп, разложение, кровь, саван, мертвец, траурный ковер, объятый смертью, пасть, тлен*. В большинстве случаев эти слова используются в прямом номинативном значении. Другим способом актуализации концепта является использование слов с семантикой смерти в нетипичных для них контекстах, т. е. в переносном значении. Например: *The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries* [3]. Прямым значением слова *shroud* в словаре является «покрывать саваном, закутывать в саван» (*wrap in a shroud for burial*), но в данном контексте оно использовано применительно к убранству комнаты: «покрывать, укрывать» (*cover or envelop*).

При переводе указанная особенность не всегда сохраняется. В данном случае перевод утрачивает прямое указание на связь со смертью, поскольку в русском языке нет глагола с таким значением: *Седьмой зал был весь задрапирован черным бархатом, который покрывал и потолок и стены* [4]; *Потолок и стены седьмой залы плотно обтягивал черный бархат* [5]; *Седьмая зала была вся увешана драпировками из черного бархата, покрывавшими потолок и стены* [6]; *Седьмая зала была вся обита черным бархатом* [7].

Кроме слов, репрезентирующих концепт эксплицитно, текст наполнен лексическими единицами, в которых сема смерти присутствует имплицитно, однако их устойчивая ассоциативная связь со смертью прочитывается носителями языка. Все примеры имплицитного выражения семантики смерти можно разделить на несколько групп:

1) лексические единицы, в которых семантика смерти закреплена на периферии денотативного компонента значения. Например, *But the echoes of the chime die away* [3]. Английский фразовый глагол *die away* как большинство фразовых глаголов в комбинации с предлогом приобретает новое значение, в данном случае *затухать, исчезать*, при этом его ядро представлено смысловым глаголом *die*, который посредством ассоциативных связей апеллирует к концепту «Смерть». Поскольку в русском языке отсутствует такое грамматическое явление, как фразовый глагол, при переводе, как и в предыдущем примере, концептуальная информация была утеряна: *Но бронзовое эхо замирает* [4]; *Но смолкают куранты* [5]; *Но страшный бой затихал* [6]; *Но эхо боя замирает* [7];

2) лексические единицы, в которых семантика смерти репрезентируется в одном из неактуальных (устаревших) значений. Например, «...and thus the waltzers perform **ceased** their evolutions...» [3]. Глагол *cease*, употребленный в тексте трижды, означает *подходить к концу, заканчиваться, прекращаться*, однако у этого глагола есть устаревшее значение *вымирать, исчезать*: *the echoes had fully ceased; the music ceased; waltzers perform ceased their evolutions*. В данном случае глагол приобретает концептуальную значимость благодаря своей этимологии, которая зачастую не совпадает в разных языках у единиц со схожим значением, вследствие чего возникают трудности при переводе: *отзвуки замирали; отголосок последнего удара замолкал; замирал последний звук*. В подобных ситуациях переводчики могут попытаться восполнить концептуальную информацию с помощью других языковых средств. Так, Н.В. Шелгунов и В.В. Рогов употребляют глагол *прерываться*, который имеет достаточно устойчивую сочетаемость с существительным *жизнь* в значении *умирать* «жизнь прервалась», и, таким образом, предпринимают попытку частично передать концепт при переводе: *В таких случаях танцующие прерывали танцы* [7]; *музыка прервалась* [5];

3) лексические единицы, репрезентирующие семантику смерти на коннотативном уровне. Так, например, само имя концепта – слово *смерть* (*death*) встречается в тексте семь раз, из них пять – в словосочетании, обозначенном в названии рассказа: *Red Death*. Цветовые ассоциации со смертью поддержаны частотным употреблением слов *красная* (*blood*) – семь раз, и *красно-красный* (*scarlet*) – три раза.

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей смерти при переводе.

- «Смерть – смертельная болезнь»

В тексте оригинала смерть, представленная автором как смертельная болезнь, олицетворяется и выступает в образе свирепого животного. Например: *It was toward the close of the fifth or sixth month of his seclusion, and while the pestilence raged most furiously abroad, that the Prince Prospero entertained his thousand friends at a masked ball of the most unusual magnificence* [3].

Экспрессивный зооморфный образ возникает благодаря определенной лексической сочетаемости: *pestilence* в переводе с английского означает «эпидемия / чума»; глагол *rage* используется в устойчивых сочетаниях с наименованиями болезней, эпидемий и т. п. и при переводе на русский язык чаще всего означает «бушевать, свирепствовать, охватывать». Кроме того, у этого глагола есть значение «достигать крайней степени, предела», однако обстоятельство образа действия «*most furiously*» (*бешено, яростно, неустово*), выражающее эмоции, придает названному выражению метафорическую окраску. Таким образом, концепт находит поддержку уже не на лексическом, а на синтаксическом уровне.

При переводе В.В. Рогов, Н.В. Шелгунов и К.Д. Бальмонт сохраняют эффект персонализации, передав при этом номинативный смысл этого выражения. В переводах К.Д. Бальмонта и В.В. Рогова образность высказывания усиливается за счет характеристики действий смерти как неукротимых или яростных:

*В конце пятого или шестого месяца заключения, когда чума свирепствовала в стране еще с большей силой, принц Просперо оповестил своих друзей о маскараде* [7].

*Это было к концу пятого или шестого месяца затворнической жизни, и в то время как чума свирепствовала за стенами самым неукротимым образом – Принц Просперо пригласил свою тысячу на маскированный бал, отличавшийся самым необыкновенным великолепием* [4].

*И к концу пятого или шестого месяца затворничества, когда мор свирепствовал с особой яростью, принц Просперо пригласил тысячу друзей на бал-маскарад, исполненный самого необычайного великолетия* [5].

В переводе П.А. Лачиновой метафорическая составляющая концепта полностью нейтрализована, кроме того, она использовала не совсем характерную для русского языка лексическую сочетаемость, и на синтаксическом уровне восприятие концепта было утеряно: *В конце пятого или шестого месяца их пребывания в аббатстве, в то время как зараза проявлялась с еще большей силой, принц Просперо вздумал устроить для своих друзей маскарад самого неслыханного великолетия* [6].

- «Смерть – нематериальное присутствие» (экзистенция)

Смерть может представлять в символах и событиях, которые ее предвещают. Например: *To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps* [3].

Смерть – это вечный сон, переход в иное состояние. Глагол *stalk* имеет следующие значения: «*pursue or approach stealthily*» (досл. «следовать или приближаться вкрадчиво»); «*move silently or threateningly through (a place)*» (досл. «беззвучно или зловеще / угрожающе двигаться сквозь помещение»). Однако у Э. По сон не означает мир и покой, напротив, это оживший, материализовавшийся кошмар. *Writh* – «*make continual twisting, squirming movements or contortions of the body*» (досл. «совершать длительные извивающиеся и корчащиеся движения, или искажать свои очертания»); *take hue* (досл. «вбирать цвета, оттенки / черты»); *cause the music to seem the echo of their steps* (досл. «производить впечатление, что музыка была эхом их шагов»). В данном контексте явственно присутствует аллюзия со злыми духами, спутниками и предвестниками смерти во многих мифологиях. Этот эффект писатель создает, подчеркивая их нестабильность (кривляния, изменения) и способность к мимикрии, созданию и изменению атмосферы.

В текстах переводов данная идея интерпретирована по-разному: Н.В. Шелгунов оставляет метафору нераскрытой и опускает значительную часть рассказа: *Точно страшный сон наяву...* [4]. П.А. Лачинова при переводе создает совершенно новый образ, в котором снами являются сами участники маскарада, т. е. они выступают своего рода отражением смерти в материальном мире. Таким образом, переводчик совершает сознательный концептуальный сдвиг, сохранив при этом необходимый перлокутивный эффект: *Одним словом, все это общество, собравшееся в семи залах, можно было принять за осуществление снов кошмара. И эти воплощенные сны, которым каждая из зал придавала свой различный оттенок, сновали и корчились во всех направлениях. И казалось, что они производили музыку своими ногами, и что странные пьесы оркестра были отголоском их шагов* [6].

Максимально точно авторская идея передана в вариантах переводов К.Д. Бальмонта и В.В. Рогова. Они сохраняют своеобразие и обособленность «снов»/«сновидений» от материального мира, однако у К.Д. Бальмонта не передаются отрицательная коннотация и метафорическая аллюзия на потусторонних существ; «сны» выступают лишь в роли некоего сверхъестественного присутствия, он даже называет их «живыми»: *Словом, в этих семи чертогах бродили живые сны. Они искажались – эти сны – то здесь, то там, принимая окраску комнат, и как бы производя музыку оркестра звуками своих шагов и их отзвуками* [7]. В.В. Рогов весьма удачно передает идею неисчислимости снов, называя их «роем». Умеренность в использовании художественных средств позволяет сохранить напряженность обстановки: *В семи покоях толпился рой сновидений. И они вились, то здесь, то там, принимая цвет комнат, и звуки оркестра казались эхом их шагов* [5].

- «Смерть – физическая сущность» (персонификация)

Материальным воплощением смерти и ее неотъемлемым атрибутом является кровь (*blood*). Например: *Blood was its Avatar and its seal – the redness and the horror of blood* [3].

В данном контексте слово *avatar* имеет значение «*an incarnation, embodiment, or manifestation of a person or idea*» (досл. «проявление, воплощение, манифестация человека или идеи»), а кровь – «печать, знак, клеймо» (*seal* – печать, клеймо, знак). Так в высказывании переплетаются две трактовки образа смерти. Первая актуализирует в сознании читателя атрибутивное значение крови: кровь – знак смерти, сопровождающий ее появление. Она дополнена второй интерпретацией, которая позволяет определить смерть как человека благородного происхождения (поскольку права обладать личной печатью удостоивался не каждый).

Следуя принципу соавторства порождения и интерпретации текста, переводчики по-разному выражают эту идею в переводах: Н.В. Шелгунов называет кровь «предвестниками» смерти, т. е. концептуальный сдвиг имеет место, хотя основная идея сохранена – о смерти возвещают как о важной персоне, прибывшей в город: *Предвестниками ее была кровь, – алая, страшная кровь* [4]. П.А. Лачинова генерализирует метафору и из двух значимых семантических единиц оставляет одну: *Никогда ни одна чума не носила такой роковой печати. Это была печать крови, и она имела весь ужас и безобразие крови* [6]. Перевод В.В. Рогова в целом сохраняет двунаправленную семантику метафоры: *Ее воплощением и печатью была кровь –*

*красный цвет и ужас крови* [7]. Наиболее удачным в этом плане следует признать перевод К.Д. Бальмонта, который стремится передать образный смысл и ассоциативный потенциал высказывания путем сохранения всех сем, содержащихся в исходной метафорической единице: *Кровь была ее знаменем и ее печатью – алость и ужас крови* [5].

Концепт «Смерть» как физическая сущность в европейской культуре имеет устоявшиеся стереотипные характеристики: в большинстве случаев смерть представляют как существо женского пола с отталкивающей внешностью в черном плаще с капюшоном и косой. Э. По изменяет данной традиции, представив смерть как бесполое существо в маскарадном костюме. Например: *A throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness* [3].

В частности, в данном контексте он называет смерть шутом, фигляром. В английском языке слово *mummer* «*an actor in a traditional masked mime*» (досл. «актер в традиционной замаскированной пантомиме») имеет экспрессивный, пренебрежительный оттенок. В оригинальном тексте рассказа эта коннотация актуализируется: смерть, как актер немого представления, кривляется, глумится над присутствующими. В рассматриваемых переводах материализация смерти в образе шута не поддерживается, становится языковой лакуной; нейтрализуется и связанная с ней негативная оценочность.

Смерть как персонифицированный персонаж предстает также в следующих образах: *masked figure, spectral image, intruder, mummer*, которые в текстах переводов получили эквиваленты: *фигура в маске, замаскированная фигура, неизвестное лицо; гость, призрачная фигура, видение, страшная фигура привидения, призрак; незванный гость, непрошенный гость, незванный пришелец; ряженный, замаскированный, маска*. Использование слова *маска* в текстах перевода говорит о том, что в концептуальном отношении *шут* частично сохраняет свое в них присутствие. Как и шут, *маска* связана с переодеванием (ср. *ряженный*), игрой, чем-то ирреальным (ср. *привидение*), словом, с дуалистической организацией мира, обратная сторона которого скрыта от обывателя. В дихотомии «Свой мир – Чужой мир» Смерть является представительницей другого, иного, чуждого и враждебного жизни и человеку мира, поэтому в тексте возникает образ *гостя (пришельца)*.

Идея маски и маскарада (перевернутой реальности) сохраняется в переводах К.Д. Бальмонта и В.В. Рогова: *Тогда, собравши все безумное мужество отчаяния, толпа веселящихся мгновенно ринулась в черный покой, и, с дикой свирепостью хватая замаскированного пришельца, высокая фигура которого стояла прямо и неподвижно в тени эбеновых часов, каждый из них задыхался от несказанного ужаса, видя, что под саваном и под мертвенной маской не было никакой осязательной формы* [4]; *И тогда, призвав иступленную отвагу отчаяния, гости, как один, ринулись в черную залу к маске, чья высокая, прямая фигура застыла в тени эбеновых часов* [5].

В переводах Н.В. Шелгунова и П.А. Лачиновой на первый план выдвигается идея чуждости смерти Этому миру, поэтому образ маски не вербализуется: *Толпа бросилась в черную комнату и схватила незнакомца, стоявшего прямо и неподвижно в тени черных часов. Но ужас овладел всеми – под саваном не оказалось никакого осязаемого предмета* [7]; *Тогда-то вооружившись мужеством отчаяния, вся толпа ринулась в черную залу и схватила незнакомца, стоявшего прямо и неподвижно, как статуя в тени эбеновых часов* [6].

Итак, в тексте рассказа Э.А. По смерть предстает в трех основных ипостасях, получая насыщенную эксплицитную и имплицитную лексическую объективацию. Концептуальные лакуны в языке переводов могут быть связаны с несовпадением значений многозначных слов, отличиями этимологической природы слов, отсутствием в языке перевода некоторых грамматических явлений (например, фразовых глаголов в русском языке), различиями в сочетаемости и т. д. Однако в целом тексты переводов передают концептуальное ядро оригинального текста.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. – М.: Флинта; Наука, 2005. – 496 с.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: Антология / под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
3. Poe E. The Masque of the Red Death (1842) // Wikisource. 2011. URL: [http://en.wikisource.org/wiki/The\\_Masque\\_of\\_the\\_Red\\_Death](http://en.wikisource.org/wiki/The_Masque_of_the_Red_Death) (дата обращения: 02.02.2011).
4. Бальмонт К.Д. Маска Красной Смерти (1901) // Lib.ru: «Классика». 2011. URL: [http://az.lib.ru/p/po\\_e\\_a/text\\_1842\\_maska\\_krasnoy\\_smerti-balmont.shtml](http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1842_maska_krasnoy_smerti-balmont.shtml) (дата обращения: 17.01.2012).
5. Рогов В.В. Маска Красной Смерти // Эдгар Аллан По. Падение дома Ашероу. – М.: Юридическая литература, 1990. – С. 224–228.
6. Лачинова П.А. Маска Красной Смерти (1870) // Lib.ru: «Классика». 2011. URL: [http://az.lib.ru/p/po\\_e\\_a/text\\_1842\\_maska\\_krasnoy\\_smerti-lachinova.shtml](http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1842_maska_krasnoy_smerti-lachinova.shtml) (дата обращения: 17.01.2012).
7. Шелгунов Н.В. Маска Красной Смерти (1874) // Lib.ru: «Классика». 2011. URL: [http://az.lib.ru/p/po\\_e\\_a/text\\_1842\\_maska\\_krasnoy\\_smerti-shelgunov.shtml](http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1842_maska_krasnoy_smerti-shelgunov.shtml) (дата обращения: 17.01.2012).

Поступила 08.11.2012 г.