

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Пермский государственный национальный исследовательский университет»

Кафедра теоретического, прикладного и восточного языкознания



На правах рукописи

ДУХНОВА Мария Александровна

**КОГНИТИВНАЯ МЕТАФОРА
С ОБЛАСТЬЮ-ИСТОЧНИКОМ «ФОРМА»
В СБОРНИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «КАМЕНЬ»
И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В ПЕРЕВОДАХ ВАН ЦЗЯНЬЧЖАО**

Специальность 5.9.8 Теоретическая, прикладная
и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Е. В. Ерофеева

Пермь 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. МЕТАФОРА: ПОДХОДЫ, ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА	15
1.1. Подходы к определению метафоры	15
1.2. Классификация метафор	20
1.2.1. Формальная классификация метафор	20
1.2.2. Функциональная классификация метафор	22
1.2.3. Семантическая классификация метафор	24
1.3. Когнитивная метафора: понятие и структура	28
1.3.1. Понятие когнитивной метафоры	28
1.3.2. Структура когнитивной метафоры	33
1.4. Выводы	36
Глава 2. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ	38
2.1. Метафора как компонент поэтического текста	38
2.2. Перевод поэтической метафоры	41
2.2.1. Подходы к переводу метафоры в художественном тексте	41
2.2.2. Особенности перевода поэтического текста	49
2.3. Особенности перевода текста с русского языка на китайский	54
2.3.1. Типологические черты китайского языка на фоне русского	54
2.3.2. Специфика перевода поэтического текста с русского языка на китайский	56
2.4. Выводы	61
Глава 3. МАТЕРИАЛ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	63
3.1. Материал исследования	63
3.1.1. Поэтика сборника Мандельштама «Камень»	63
3.1.2. Переводы текстов сборника «Камень»	69
3.2. Анализ семантики лексики сборника «Камень»	72
3.2.1. Частотный словарь сборника «Камень»	72
3.2.2. Семантические классы лексики сборника «Камень»	76
3.3. Методы исследования когнитивной метафоры в сборнике «Камень»	95
3.4. Выводы	98
Глава 4. СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ С ОБЛАСТЬЮ-ИСТОЧНИКОМ «ФОРМА» В СБОРНИКЕ «КАМЕНЬ»	99
4.1. Слоты области-источника ФОРМА в метафорах сборника «Камень»	99
4.2. Области-мишени, связанные с областью-источником ФОРМА	100
4.2.1. Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА	100
4.2.2. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА	105
4.2.3. Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО	108

4.2.4. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА	109
4.2.5. Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД	111
4.2.6. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ	113
4.2.7. Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ	114
4.2.8. Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ	116
4.2.9. Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ	117
4.2.10. Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА	118
4.3. Модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в сборнике «Камень»	119
4.4. Выводы	123
Глава 5. СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ С ОБЛАСТЬЮ- ИСТОЧНИКОМ «ФОРМА» В ПЕРЕВОДЕ СБОРНИКА «КАМЕНЬ» ВАН ЦЗЯНЬЧЖАО	125
5.1. Способы перевода Ван Цзяньчжао лексики области-источника ФОРМА у Мандельштама	125
5.2. Принципы анализа когнитивной метафоры в переводе	141
5.3. Области-мишени, связанные в переводах Ван Цзяньчжао с областью-источником ФОРМА	143
5.3.1. Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА	143
5.3.2. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА	149
5.3.3. Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО	151
5.3.4. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА	155
5.3.5. Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД	157
5.3.6. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ	160
5.3.7. Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ	163
5.3.8. Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ	165
5.3.9. Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ	167
5.3.10. Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА	168
5.4. Модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в переводах Ван Цзяньчжао	169
5.5. Выводы	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	178
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	183
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	183
ПРИЛОЖЕНИЕ	196

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено моделированию когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, реализованной в текстах сборника Осипа Мандельштама «Камень», а также анализу трансформации полученной модели в переводах текстов этого сборника китайским поэтом и переводчиком Ван Цзяньчжао.

Работа выполнена в парадигме когнитивной лингвистики. Теоретико-методологическая база исследования основывается на работах, посвященных теории метафоры и когнитивной метафоры (см. работы Л.М. Алексеевой, Н.Д. Арутюновой, М. Блэка, Е.С. Кубряковой, Ю.И. Левина, С.Л. Мишлановой, Л.В. Пахомова, Г.Н. Складневской, А.П. Чудинова, G. Fauconnier, Z. Kövecses, J. Lakoff и мн. др.), поэтике О. Мандельштама (см. работы С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, Ю.В. Казарина, Л.Г. Кихней, О. Ронена и мн. др.), когнитивной поэтике (см. работы Н.Н. Болдырева, Ж.Н. Масловой, О.Г. Ревзиной, И.А. Тарасовой, М.Н. Freeman), теории перевода (см. работы Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, Я.И. Рецкера, N. Mandelblit, P. Newmark и мн. др.), а также теории перевода метафор (см. работы А.Н. Баранова, Д. Дэвидсона, А.Д. Швейцера и мн. др.).

В современной когнитивной лингвистике метафору принято определять как одну из основных ментальных операций, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира [Чудинов, Будаев 2007: 54]. Когнитивная метафора позволяет осмыслить одну область знаний через другую, поэтому моделирование метафоры предполагает выделение области, из которой берутся определенные представления, т. е. области-источника, и области, на которую эти представления переносятся, т. е. области-мишени, а также анализ структур этих областей и связей между их элементами. Обилие и сложность метафор в поэтическом тексте позволяет рассматривать их как систему, которую можно описать и проанализировать в рамках метафорического моделирования. Поскольку метафора представляет собой не случайное языковое украшение, а системную проекцию одной кон-

цептуальной области на другую [Лакофф, Джонсон 2021], это делает возможным выявление закономерностей формирования метафор, установление повторяющихся типов переносов и описание принципов их организации. Таким образом, моделирование метафоры в поэзии направлено на выявление внутренних структурных связей и принципов концептуальной организации поэтического текста.

В поэтическом тексте Мандельштама метафора выполняет структурно-образующую функцию. По замечанию Б.А. Успенского, «поэзия Мандельштама насыщена метафорами – настолько, что метафоры могут составлять как бы фактуру мандельштамовского стиха» [Успенский 2018: 8]. В.М. Жирмунский отмечает, что «в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически неожиданные, относящиеся к областям бытия, по существу своему раздельным» [Жирмунский 2001: 94]. Сам же Мандельштам писал: «Только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» (цит. по: [Успенский 2018: 36]). Поэтому изучение метафоризации в поэзии Мандельштама имеет большое значение для изучения роли метафоры в русской поэзии XX в.

В русской литературе эпохи Серебряного века наблюдается активный поиск новых форм образности и способов концептуализации действительности. Поэтические направления этого периода формируют собственные принципы организации художественного мира, что непосредственно отражается в характере метафорических структур. В рамках акмеизма, возникшего как реакция на символистскую традицию, утверждаются принципы предметности, ясности и зримой конкретности образа. Как отмечает Н.С. Гумилев, акмеизм требует «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» [Гумилев 1990: 50]. Акмеисты стремились к точности художественного выражения, к «вещности» поэтического слова и организованности текста.

Мандельштам является одним из ярких представителей акмеизма, раннее его творчество отражает ключевые установки данного направления. Уже в его первом сборнике «Камень» особое место занимают образы, связанные с архитектурными формами, пространством, материальным бытийным миром. Поэт стремится придать изображаемой картине зримую и осязаемую определенность, подчеркнуть устойчивость и четкость формы, что сближает поэтику Мандельштама с основными постулатами акмеизма. Неслучайно сам Мандельштам отмечает: «Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы» [Мандельштам 1987: 169]. Вместе с тем исследователи отмечают, что «поэзия Мандельштама не укладывается в рамки акмеизма» [Бушман 1964: 69], поскольку его художественная система отличается философской глубиной и сложностью образов. Так, наряду с наличием в первом и втором изданиях «Камня» целого ряда антисимволистских «поэтических манифестов», Мандельштам, тем не менее, активно насыщает свои стихи символистскими реалиями [Лекманов 2000: 581], он «стоит в стороне от литературных течений современности, и какие бы нити ни связывали Мандельштама с акмеизмом – а в более раннюю пору и с символизмом, – в целом его творчество идет, минуя всякие поэтические школы и влияния, доверяясь только его собственной неиссякающей интуиции» [Гершенкройн 2014: 432–433]. Все сказанное указывает не на разрыв с предшествующей поэтической традицией, а на ее переосмысление и трансформацию.

В поэтике Мандельштама раннего периода особую роль играет категория формы, которая выступает не только как эстетический принцип, но и как способ осмысления бытия. Это позволяет поставить вопрос о существовании особой когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в сборнике «Камень».

Насыщенность метафорами делает перевод лирики О. Мандельштама на иные языки непростой задачей. Метафора в качестве основного приема

при создании поэтического текста требует особого внимания при переводе. Поскольку концептуальные метафоры определяют способы осмысления человеком действительности в данной культуре [Баранов 2014: 45], предположение об их трансформации при переводе под влиянием другой культурной традиции является обоснованным. От того, насколько образ, созданный переводчиком, будет соответствовать образу в оригинальном произведении, зависит степень понимания произведения иноязычным читателем. Моделирование когнитивной метафоры и сопоставление структуры метафоры на языке оригинала и в переводе дают возможность, с одной стороны, выявить специфику функционирования когнитивной метафоры в тексте оригинала, а с другой – проследить ее трансформацию в переводе.

Все вышесказанное определяет **актуальность** исследования когнитивной метафоры в поэтическом тексте и способов трансформации когнитивной метафоры в текстах переводов, поскольку передача метафорической структуры оригинала является одной из наиболее сложных задач поэтического перевода и требует учета культурных и языковых особенностей. Особую значимость в этом контексте приобретает анализ структуры когнитивной метафоры и способов ее репрезентации в переводе, позволяющий выявить особенности интерпретации поэтического текста в иной языковой и культурной среде. Кроме того, актуальность настоящего исследования определяется современными контактами России и Китая не только на уровне политики и экономики, но также на культурном уровне, на уровне обмена культурными кодами, обогащающими обе культуры. В рамках данного взаимодействия возрастает интерес к переводу и интерпретации произведений русской литературы, в том числе поэзии Мандельштама.

В Китае интерес к русским поэтам в целом и к творчеству Мандельштама в частности сформировался в конце XIX в., а уже с середины XX в. количество переводов русской поэзии на китайский язык стало увеличиваться год за годом. В 1991 г. был опубликован сборник «Раковина. Избранные стихотворения Мандельштама» в переводе Чжи Ляна; в 2003 г. – сборник из-

бранных стихотворений Мандельштама от переводчика Ян Цзы; в 2008 г. – «Собрание сочинений Мандельштама», включающее переводы избранных стихов Мандельштама, выполненные Ван Цзяньчжао. В настоящей работе анализируются переводы китайского автора Ван Цзяньчжао, который известен своими переводами русской поэзии, в том числе переводами стихов Пушкина, Блока, Ахматовой, Цветаевой и Мандельштама. Выбор переводов Ван Цзяньчжао в качестве материала анализа обусловлен его признанным профессиональным статусом в области художественного перевода и литературоведения. Ван Цзяньчжао является поэтом, переводчиком, исследователем русской литературы, профессором Пекинского университета иностранных языков, активно публикующимся и участвующим в деятельности профессионального литературного сообщества Китая. Его вклад в развитие русско-китайских литературных связей и перевод русской поэзии, в том числе творчества Мандельштама, высоко оценен Китайской ассоциацией писателей [China Writers Association: electronic resource].

Таким образом, **объектом** исследования являются использованные в сборнике Мандельштама «Камень» и его переводе Ван Цзяньчжао на китайский язык лексические единицы, включающие семантический компонент 'форма' и метафорические переносы от данных лексем, которые служат основой формирования поэтических образов; **предмет** исследования – структура когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в сборнике Мандельштама «Камень», а также ее трансформация в переводах текста сборника Ван Цзяньчжао на китайский язык.

Цель исследования состоит в построении моделей когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, реализованных в сборнике Мандельштама «Камень» и его переводе Ван Цзяньчжао на китайский язык, а также в их сопоставлении.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) составить частотный словарь лексики сборника Мандельштама «Камень», выделить семантические классы и подклассы знаменательной лексики

сборника и определить место семантического класса ФОРМА в семантической структуре знаменательной лексики сборника;

- 2) на основе выделенных семантических подклассов определить слоты области-источника ФОРМА в текстах Мандельштама и установить их иерархию;
- 3) выявить области-мишени метафор, связанные со слотами области-источника ФОРМА в текстах сборника и установить их иерархию;
- 4) построить модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА для текстов сборника Мандельштама «Камень» на основе анализа связей слотов данной области-источника с областями-мишенями;
- 5) выявить особенности перевода лексики области-источника ФОРМА Ван Цзяньчжао на китайский язык;
- 6) на основе слотов области-источника ФОРМА, выделенных для русского текста, охарактеризовать слоты области-источника ФОРМА для китайского перевода сборника;
- 7) выявить области-мишени метафор, связанные со слотами области-источника ФОРМА в переводах Ван Цзяньчжао;
- 8) построить модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в китайском переводе сборника «Камень» Ван Цзяньчжао;
- 9) сопоставить модели когнитивной метафоры с областью-мишенью ФОРМА в сборнике «Камень» Мандельштама и в его переводе на китайский язык Ван Цзяньчжао и выявить разницу в данных моделях.

Материалом исследования послужил текст первого издания сборника «Камень» (1913 г. – 23 стихотворения) и перевод этого сборника на китайский язык (21 стихотворение) Ван Цзяньчжао (汪剑钊). Объем выделенных из текста сборника Мандельштама «Камень» лексем со значением формы составил 240 единиц; объем контекстов, выделенных из текста перевода сборника на китайский язык Ван Цзяньчжао, составил 214 единиц. Все метафорические переносы, построенные на основе данных единиц, проанализированы в работе. Поскольку в поэтическом тексте одна единица области-источника

может соотноситься с несколькими областями-мишенями, общий объем зафиксированных связей между единицами области-источника и областями-мишенями составил 500 единиц.

Для решения задач исследования применяется комплекс **методов**, а именно: методы машинной обработки текста, контекстуальный анализ, семантический анализ, количественный анализ, моделирование, сопоставительный анализ. При помощи машинной обработки текстов стихотворений сборника «Камень» проведена лемматизация текстов с последующим формированием частотного словаря знаменательной лексики. С помощью контекстуального анализа определяется и конкретизируется значение лексем в конкретном поэтическом контексте. Семантический анализ используется для анализа семантических классов лексических единиц. Количественный анализ применяется для определения частотности лексических единиц, установления связей между слотами области-источника и областями-мишенями и построения модели когнитивной метафоры. Метод моделирования применяется для построения модели когнитивной метафоры на основе связей между слотами области-источника и областей-мишеней. Сопоставительный анализ используется для сравнения структуры когнитивной метафоры в текстах оригинала и в китайских переводах Ван Цзяньчжао, а также для выявления трансформаций при передаче метафорических образов. Применение указанного комплекса методов позволило осуществить последовательный и непротиворечивый анализ когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в оригинальных текстах сборника «Камень» и его переводе на китайский язык.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые: 1) на материале сборника Мандельштама «Камень» проведен системный анализ области-источника ФОРМА, определены ее слоты и соотносимые с ними области-мишени, что позволило построить модель когнитивной метафоры с данной областью-источником; 2) выявлены особенности перевода лексем области-источника ФОРМА Ван Цзяньчжао, а также проанализированы лексико-

семантические изменения, которые возникают при переводе текстов сборника на китайский язык; 3) построена модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА на материале китайского перевода сборника «Камень» и 4) проведено сопоставление моделей когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в текстах оригинала и в китайских переводах.

Теоретическая значимость данной работы обусловлена перспективностью изучения процессов метафоризации в сопоставительном плане на материале разных языков, важностью выявления способов и средств перевода концептуальных метафор. С точки зрения когнитивной лингвистики работа способствует углублению представлений о механизмах концептуализации в поэтическом тексте, позволяя рассмотреть когнитивную метафору с областью-источником ФОРМА как один из принципов организации поэтической картины мира Мандельштама. Разработанный алгоритм моделирования когнитивной метафоры уточняет принципы определения и анализа области-источника и областей-мишеней, а также демонстрирует возможности когнитивного моделирования для анализа авторской картины мира. Тем самым исследование расширяет понимание роли метафоры как инструмента концептуализации в художественном тексте и способствует дальнейшей разработке моделирования когнитивной метафоры. В области переводоведения исследование углубляет представления о трансформации концептуальных моделей при межкультурной передаче художественного текста: сопоставительный анализ структуры когнитивной метафоры в оригинале и переводе позволяет выявить особенности изменения модели метафоры под влиянием иной культурной традиции и способствует более глубокому пониманию механизмов передачи поэтических образов и концептуальных структур между различными языками и культурами. Таким образом, исследование вносит вклад в развитие когнитивной лингвистики, семантики и переводоведения, а также способствует дальнейшей разработке лингвистических моделей анализа поэтического текста и уточнению методов исследования взаимодействия языка, мышления и культуры.

Практическая ценность работы заключается в том, что разработана методика анализа когнитивной метафоры в поэтическом тексте, которая может применяться для изучения структуры когнитивной метафоры с иными областями-источниками и в других художественных произведениях. Кроме того, полученные в работе данные могут использоваться при пояснении русского поэтического текста китайским студентами, изучающим русский язык как иностранный на продвинутом уровне. Результаты исследования могут быть полезны при чтении курсов по теории когнитивной метафоры, теории поэтики, теории и практике перевода, а также в переводческой практике и практике преподавания китайского языка.

Положения, выносимые на защиту:

1. Семантическая структура знаменательной лексики сборника Мандельштама «Камень» имеет иерархическую организацию; семантический класс ФОРМА в этой иерархии является ядерным, что обеспечивается его объемом и устойчивыми связями с другими семантическими классами и подклассами лексики сборника.

2. Семантический класс ФОРМА, рассмотренный как область-источник когнитивной метафоры, представляет собой иерархически организованную структуру, включающую совокупность слотов, каждый из которых репрезентирует определенный аспект осмысления формы у Мандельштама.

3. Области-мишени, соотносимые со слотами области-источника ФОРМА, образуют систему концептуальных сфер, через которые осуществляется осмысление бытия, пространства, границы, гармонии, хаоса и других ключевых категорий поэтики Мандельштама.

4. Когнитивная метафора с областью-источником ФОРМА в сборнике Мандельштама «Камень» представляет собой организованную систему, основанную на соответствиях между слотами области-источника и областями-мишенями. Модель когнитивной метафоры демонстрирует ее многомерную структуру, в которой одна область-мишень может соотноситься с различными слотами области-источника. Когнитивная метафора с областью-

источником ФОРМА в поэтике Мандельштама выступает универсальным способом структурирования бытия.

5. При переводе сборника «Камень» на китайский язык происходит частичная трансформация когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА; данная трансформация выражается в перераспределении лексем внутри слотов области-источника, а также в изменении конфигурации областей-мишеней. Эти изменения обусловлены как различиями языковых систем, так и культурными особенностями русской и китайской языковых картин мира.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования обсуждались на 14 конференциях: Международной научно-практической конференции «Слово и культура без границ: аксиологический аспект» (Владивосток, 2022), Международной научной конференции «Синология в XXI веке» (Улан-Удэ, 2022), VII Международной научно-практической конференции «Языковая политика и вопросы гуманитарного образования» (Пенза, 2023), XX Международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2023), Международном форуме «Лингвистика и вызовы современной парадигмы общественных отношений: междисциплинарное, межкультурное, межкузыковое взаимодействие» (Воронеж, 2023), XII Международном конгрессе по когнитивной лингвистике (Нижний Новгород, 2024), VII Международной конференции «Подготовка учителей китайского языка: опыт и перспективы взаимодействия российских и китайских университетов» (Ярославль, 2024), XIII Международной конференции по когнитивной лингвистике «Когнитивные исследования в цифровую эпоху» (Тюмень, 2025), II Международной научной конференции «Язык, культура, творчество в трансдисциплинарном измерении: традиции и инновации» (Минск, 2025), II Международной научной конференции «Язык в эпоху цифровых трансформаций и развития искусственного интеллекта» (Минск, 2025), Всероссийской междисциплинарной научной конференции «Моделирование и модели в

филологии» (Пермь – Санкт-Петербург, 2023), Всероссийской междисциплинарной научной конференции «Экспериментальные, корпусные и AI-исследования языка и культуры» (Пермь – Санкт-Петербург, 2023), Всероссийской междисциплинарной научной конференции с международным участием «Филология и моделирование: модели языка и культуры в междисциплинарном измерении» (Пермь – Санкт-Петербург, 2025), III Международной конференции «Язык – музыка – жест: информационные перекрестки» (Санкт-Петербург, 2026).

По теме диссертации опубликовано 11 статей, в том числе 5 статей в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Соответствие паспорту научной специальности 5.9.8. «Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика» в следующих пунктах: 2. Направления современного языкознания и используемые в них методы описания языков. Терминологический аппарат лингвистики. Лингвистические модели. Метаязык современной лингвистики; 4. Исследование языка, мышления и познания методами психолингвистики, нейролингвистики и когнитивной лингвистики; 8. Язык в контексте культуры. Исследование языка с использованием методов культурологии, этнологии и антропологии. 20. Лингвистическое переводоведение и его основные направления. Языковые и экстралингвистические аспекты перевода. Формы, виды и методы перевода. История перевода и переводческой мысли.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка источников (2 наименования), Списка литературы (192 наименования) и Приложения. Объем основного текста работы – 195 страниц; основной текст содержит 21 таблицу и 6 рисунков.

ГЛАВА 1. МЕТАФОРА: ПОДХОДЫ, ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА

1.1. Подходы к определению метафоры

Современная лингвистическая наука постоянно развивается, появляются новые мнения и исследования относительно, казалось бы, давно устоявшихся представлений. Понятие метафоры на протяжении длительного периода остается предметом интереса лингвистики, философии, литературоведения. Разные подходы к исследованию метафоры позволяют рассматривать ее как риторический прием, механизм смыслопорождения, способ мышления или инструмент осмысления действительности. В связи с этим необходимо определить основные подходы к пониманию метафоры

Аристотель, один из первых дошедших до нас авторов, обращавшийся к теории метафоры, определяет ее как «перенесение слова с измененным значением из рода в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель 1984: 669]. При этом метафора рассматривалась Аристотелем как важный инструмент ораторов и поэтов, ведь «особенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта. Ведь создавать хорошие метафоры – значит, подмечать сходство» [там же: 672]. Последователь учения Аристотеля философ Квинтилиан в работе «Риторические наставления» говорит о том, что «метафора обогащает речь, принося в нее нечто новое, до того в ней не содержавшееся, и – чего бывает так трудно достигнуть – она содействует тому, чтобы ни один предмет не оставался без обозначения» [Античные теории языка и стиля 1936: 218]. Таким образом, уже в античные времена метафора рассматривалась и как способ украшения речи, и как механизм расширения знания, в современной терминологии – когниции.

Вплоть до эпохи Просвещения понимание метафоры в целом сохраняло связь с античной риторической традицией, в рамках которой метафора преимущественно рассматривалась как средство художественной выразительности и украшения речи. Однако в Новое время отношение к метафоре стано-

вится неоднозначным. Ряд философов начинает воспринимать ее как явление, препятствующее точному выражению мысли и познанию истины. Так, например, английский философ Т. Гоббс считал, что речь служит для передачи знания и что для этой задачи служат слова, употребленные в прямом значении (цит. по: [Арутюнова 1990: 10]). Дж. Локк полагал, что при пользовании языком надо стремиться к точности определений, к однозначности, так как употребление слов не в прямом значении «имеет ввиду лишь внушать ложные идеи, возбуждать страсти и тем самым вводить в заблуждение рассудок» [там же: 11].

В то же время в XVIII в. намечается и противоположная тенденция в осмыслении метафоры. Ж.-Ж. Руссо связывал метафору с эмоциональной природой человеческой речи, отмечая, что первоначальный язык был более образным и метафоричным: «Вначале разговаривали только поэтическими образами, а рассуждать принялись много позже» [Руссо 1961: 226]. Подобный взгляд на природу метафоры способствовал формированию представлений о ней не только как о средстве художественной выразительности, но и как об одном из способов осмысления действительности.

В дальнейшем представления о метафоре продолжают расширяться. Если в рамках риторической традиции метафора рассматривалась преимущественно как средство художественной выразительности, то к XX в. она осмысливается как важный механизм мышления. В философских исследованиях метафора начинает рассматриваться как один из способов познания. Х. Арендт отмечает, что «метафора, перекидывая мост через бездну, разделяющую внутреннюю и незримую умственную деятельность и мир явлений, безусловно, является величайшим из даров, которым язык мог бы наделить мышление и следом за ним философию» [Арендт 2013: 108], подчеркивая способность метафоры связывать абстрактное мышление с чувственно воспринимаемой реальностью. При этом Х. Арендт подчеркивает преимущественно поэтическое происхождение метафоры, что еще раз указывает на ее особую роль в художественном мышлении.

Подобное осмысление метафоры получает развитие и в литературоведении XX в., в частности в рамках семиотического подхода, в рамках которого она рассматривается как система знаков, организующая смыслы внутри текста. Так, Р.О. Якобсон исследует основы построения художественной речи и рассматривает метафору и метонимию как два основных принципа организации языка. Он определяет метафору как один из ключевых инструментов поэзии, поскольку «принцип сходства лежит в основе поэзии» [Якобсон 1990:130].

Семиотический подход развивается и в работах Ю.М. Лотмана, который подчеркивает смыслопорождающую функцию метафоры, ведь она способна соединять «семантически несоединимое» [Лотман 1970: 104], благодаря чему в художественном тексте формируются новые смысловые связи. При этом исследователь отмечает, что «языковая метафора и метафора художественного текста представляют собой явления совершенно различные» [там же: 250], ведь в первом случае метафора обладает относительно устойчивым значением, тогда как во втором – во многом определяется поэтическим контекстом и без него и вовсе может утрачивать свое значение. Поэтому значение художественной метафоры формируется именно в системе связей художественного произведения.

Обращение к метафоре как к механизму формирования смыслов связано и с исследованием ее культурных и мифопоэтических оснований. О.М. Фрейденберг связывает метафорическое мышление с мифологическим сознанием, в рамках которого образ и значение первоначально не были разделены. Наряду с этим она подчеркивает различие между мифологической и поэтической метафорой: «В поэтической метафоре смыслы разные, хотя форма этих разных смыслов одна. В мифологической метафоре смысл один и тот же, статичный смысл образа, хотя метафоры и принимают различный вид» [Фрейденберг 1998: 60], т. е. в отличие от мифологического образа с закреплённым значением, поэтическая метафора находится под влиянием художественного контекста и авторской картины мира.

Таким образом, в XX в. понимание метафоры выходит за рамки представления о ней как о тропе, метафора осмысливается как механизм формирования смыслов в языке в целом и в авторской картине мира в частности. Подобный подход становится особенно значимым при анализе поэтического текста, в котором метафорические связи участвуют в создании системы художественных образов.

Итак, расширение представлений о природе метафоры приводит к формированию различных подходов к ее определению и интерпретации. В современной науке метафора может рассматриваться как скрытое сравнение, как механизм взаимодействия и порождения смыслов, а также как инструмент концептуализации и познания реальности. Среди современных концепций метафоры можно выделить следующие:

1. Метафора как скрытое сравнение. Это концепция базируется на идеях Аристотеля, которые нашли отражение и в работах современных исследователей. Так, И.В. Арнольд определяет метафору как «скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [Арнольд 2002: 124]. В.Н. Телия отмечает, что «метафоризация начинается с “ощущения подобия” (или сходства) формирующегося типового образа реалии и некоторого в чем-то сходного с ней “конкретного” образно-ассоциативного представления о другой реалии» [Телия 1988: 187]. При этом А. Вежбицка, например, признавая близость метафор и сравнений, подчеркивает, что они «различаются глубинными структурами» [Вежбицка 1990: 143].

2. Метафора как смешение смыслов. К представителям данной концепции можно отнести М. Блэка, который отмечает, что «целью метафоры не является замещение формального сравнения или любого другого буквального утверждения, у нее – свои собственные отличительные признаки и задачи» [Блэк 1990: 162]. В отличие от приверженцев предыдущей концепции, здесь внимание сосредоточено не на способности выражать сходство, а на возможности его создавать в результате столкновения и смешения смыслов, т. е. ме-

тафора не отражает смысл явлений, а сама создает его. Подобного подхода придерживается и А. Ричардс: «когда мы используем метафору, у нас присутствуют две мысли о двух различных вещах, причем эти мысли взаимодействуют между собой внутри одного-единственного слова или выражения, чье значение как раз и есть результат этого взаимодействия» [Ричардс 1990: 46].

3. Метафора как инструмент познания мира (теория концептуальной метафоры). Основоположниками данной теории являются Дж. Лакофф и М. Джонсон. Их основная идея отражена в работе «Метафоры, которыми мы живем»: «метафора пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, Джонсон 2021: 23]. Согласно когнитивной теории метафоры необходимо учитывать связь культурного контекста и человеческого мышления. Порождение метафор есть не что иное, как наш способ мыслить. Метафора вездесуща и определяет способ мышления и познания мира. В отечественной лингвистике этой теории посвящены работы Н.Д. Арутюновой [1990; 1999], А.Н. Баранова [2003; 2014], Г.Н. Складневской [1993] и др. В рамках когнитивного подхода метафора рассматривается как механизм концептуализации опыта и способ структурирования знания. В работах представителей пермской школы метафоры подчеркивается, что метафоры могут выступать в качестве когнитивных инструментов, которые помогают понять отдельные фрагменты действительности [Алексеева, Мишланова 2016].

Проанализировав различные подходы к понятию метафоры, можно сделать вывод, что метафора – явление многоаспектное. Она может быть рассмотрена в качестве ключевого компонента художественного текста. Метафора открывает эмоционально-выразительный аспект произведения, служит для более глубокого понимания авторской задумки. Современные когнитивные исследования рассматривают метафору как универсальный инструмент концептуализации опыта, позволяющий структурировать знания о мире и осмысливать одну область реальности через другую.

1.2. Классификация метафор

Рассмотрев в общих чертах некоторые подходы к интерпретации метафоры, обратимся к описанию типологий метафоры. В литературоведении метафоры нередко классифицируются с точки зрения их образной структуры и роли в художественном тексте. При этом основная функция метафоры заключается «в экспрессивности самого словесного выражения и в привлечении внимания к этому выражению» [Томашевский 1925: 30]. В лингвистике и когнитивных исследованиях акцент в свою очередь делается на семантических и концептуальных связях.

В рамках данного исследования в качестве основного классификационного основания используется подход В.П. Москвина. Выбор данной классификации обусловлен ее комплексным характером: она учитывает как формальные особенности метафоры, так и ее функциональные и семантические характеристики. Это особенно важно для настоящего исследования, поскольку позволяет рассматривать метафору не только как отдельный троп, но и как элемент системы всего художественного текста. В работе «Русская метафора: параметры классификации» В.П. Москвин выделяет четыре обстоятельства, определяющих систему классификации: своеобразие планов содержания и выражения, зависимость от контекста, а также функциональная специфика метафорического знака [Москвин 2006: 112]. На основе данных параметров им были предложены следующие классификации метафор: формальная, функциональная и семантическая.

1.2.1. Формальная классификация метафор

Формальная классификация основывается соответственно на форме метафоры. Результаты субъективного познания мира отражаются в языковых образах. Так как люди в процессе общения оперируют словами, словосочетаниями и предложениями, процесс метафоризации образов начинается с уровня слов, затем следует уровень словосочетаний, предложений и текста.

Акцентируя внимание на «планах выражения» [Москвин 2006: 126] метафоры В.П. Москвин выделяет формальную классификацию метафор. В зависимости от того, какому уровню принадлежит носитель метафорического образа, выделяются следующие категории: **словесные** метафоры (*вертеть мужем*), **метафоризированные словосочетания** (*вертеть хвостом*), **фразовые** или **сентенциональные** (*на ловца зверь бежит*) и **текстовые метафоры** (например, басни) [там же: 135–136].

Словесные метафоры по частеречной принадлежности подразделяются на **субстантивные, адъективные, глагольные**. По синтаксической форме выделяют **предикативные метафоры**, а по грамматической форме слова-аргумента при субстантивной метафоре – **генитивные**. Например, на основе сравнения *Твои руки холодны как лед* можно выделить следующие метафоры: 1) *Твои руки – настоящий лед* – субстантивная предикативная метафора; 2) *лед твоих <холодных> рук* – генитивная метафора; 3) *ледяные руки* – адъективная метафора [там же: 136].

Кроме того, по количеству единиц-носителей метафорического образа различают **простую метафору** (одиночную, одночленную, изолированную) (*золото заката, море цветов*) и **развернутую** (*Парадом развернув моих страниц войска, я прохожу по строчечному фронту*. В. Маяковский). В простой метафоре образ представлен одним словом, в развернутой же носителем образа является группа ассоциативно связанных единиц [там же].

Рассматривая контекстуальные разновидности метафор, В.П. Москвин выделяет **замкнутые метафоры**, где метафорическое наименование (слово-параметр) имеет в контексте ключевое «отгадочное» слово (*золотой луч, корабль пустыни*). В свою очередь контекст **незамкнутой метафоры** не раскрывает ее смысла (*Каждый вечер по зыбким мостам / мы выходим друг другу навстречу*. М. Цветаева. Образ «мостов» в данном случае допускает различные интерпретации – мосты сновидений, грез, мечты, памяти). Для корректного понимания сути метафоры в этом случае необходимо широкий

контекст – это может быть часть текста, заглавие или все произведение целиком [там же: 138–141].

Таким образом, формальная классификация метафор основывается на специфике формы метафоры и позволяет описать разнообразие структурных типов метафоры и особенности их языкового выражения. Вместе с тем анализ метафоры не может ограничиваться формальными характеристиками, поскольку важно учитывать ее функциональные и семантические особенности.

1.2.2. Функциональная классификация метафор

Функциональная классификация опирается на разделение метафор по цели, в соответствии с которой они используются в речи.

Одну из наиболее известных функциональных классификаций предлагает Н.Д. Арутюнова, которая выделяет следующие типы метафор, различающиеся по их роли в языковой системе и характеру выполняемых задач:

1. **Номинативная** метафора (собственно перенос названия), состоящая в замене одного дескриптивного значения другим и служащая источником омонимии [Арутюнова 1999: 366]. Это вид метафоры, утративший образность, прямое наименование объекта, которому необходимо было дать название (*ручка двери, ножка кровати*).

2. **Образная** метафора, рождающаяся вследствие перехода, идентифицирующего (дескриптивного) значения в предикатное, и служащая развитию фигуральных значений и синонимических средств языка [там же]. Этот тип метафоры подразумевает не прямые, а иносказательные обозначения предметов, явлений, признаков, действий. Это тип метафоры, отражающий ассоциации человеческих чувств с объектами реального мира (*бархатные щеки, здоровая идея*).

3. **Когнитивная** метафора, возникающая в результате сдвига в сочетаемости предикатных слов (переноса значения) и создающая полисемию [там же]. Подразумевается отражение знаний об одной концептуальной области в другой, которое базируется на человеческом опыте, как литературном,

так и жизненном (*острый ум, острая нужда*). Примечательно, что некоторые когнитивные (или концептуальные) метафоры понятны представителям разных культур, а некоторые – только представителям конкретной.

4. Генерализирующая метафора (как конечный результат когнитивной метафоры), стирающая в лексическом значении слова границы между логическими порядками и стимулирующая возникновение логической полисемии [там же]. Например, *медведь* для описания неповоротливого неловкого человека.

В.К. Харченко выделяет пятнадцать функций метафоры и выстраивает их иерархию. Она рассматривает метафору как многофункциональное средство языка, способное выполнять номинативную, информативную, мнемоническую и объяснительную функции. В художественном тексте особое значение приобретают стилеобразующая, текстообразующая и жанрообразующая функции метафоры. Кроме того, метафора может выполнять эмоционально-оценочную, игровую, кодирующую и ряд других функций, связанных с коммуникативными и культурными задачами речи [Харченко 2016]. При этом В.К. Харченко подчеркивает, что каждая из функций метафоры связана с другими. Высокий уровень информативности метафоры приводит к ее различным интерпретациям.

Более обобщенный подход к функциональной классификации предлагает В.П. Москвин, который сводит все функции метафоры к двум основным: номинативной и экспрессивной. Номинативная функция связана с обозначением новых предметов и явлений действительности, тогда как экспрессивная функция направлена на создание образности, эмоциональной выразительности и усиление воздействия высказывания. При этом экспрессивная функция может реализовываться в различных частных проявлениях, связанных с художественными, стилистическими и коммуникативными задачами текста [Москвин 2006: 162].

Таким образом, функциональная классификация метафор позволяет рассматривать их с точки зрения выполняемых ими задач в речи или в тексте.

Метафора выступает не только средством номинации, но и важным инструментом создания образности, передачи оценки и организации художественного текста.

1.2.3. Семантическая классификация метафор

Помимо формальных и функциональных характеристик, метафоры могут рассматриваться и с точки зрения их смысловой организации. Семантическая классификация направлена на выявление особенностей метафорического переноса и тех значений, которые возникают в процессе осмысления метафоры.

Дж. Серль различает значение, которое говорящий вкладывает в метафору, и значение, возникающее в процессе восприятия метафоры: «Основной принцип функционирования всех метафор заключается в их способности, пользуясь своими специфическими средствами, вызывать в сознании – при произнесении выражения с буквальным значением и соответствующими условиями истинности – другое значение с соответствующим набором условий истинности» [Серль 1990: 314]. Рассматривая выражение «S есть R», в котором говорящим метафорически подразумевается, что «S есть R», Дж. Серль формирует следующие принципы перехода от буквального значения к метафорическому [там же: 332–335]:

1. Вещи, которые R, суть по определению R. Обычно, если метафора успешна, R будет одним из характерных свойств, определяющих R: *Сэм – гигант* будет понято как *Сэм высок*, поскольку гиганты обладают высоким ростом.

2. Вещи, которые R, суть условно R. Свойство R должно быть характерным или известным свойством вещей R: *Сэм – свинья* будет понято как *Сэм мерзок, грязен и т. д.*

3. Вещи, которые R, часто считаются R, даже если и говорящий, и слушающий могут знать, что R неверно относительно R: *Ричард – горилла* может быть произнесено для передачи смысла *Ричард свиреп, злобен и т. д.*, даже

если и говорящий и слушающий знают, что в действительности гориллы – робкие и чувствительные существа.

4. Вещи, которые Р, не являются R, не похожи на R и не считаются R; тем не менее здравый смысл в силу природных или культурных факторов попросту заставляет нас видеть связь между Р и R, так что Р в нашем сознании ассоциируется со свойствами R: *Салли – ледышка*.

5. Вещи Р не похожи на вещи R и не считаются похожими на вещи R; тем не менее состояние Р похоже на состояние R: *Ты стал аристократом* (о повышении по службе).

6. Существуют случаи, когда Р и R имеют тождественное или близкое значение, но одно из них имеет ограниченную применимость и буквально к S неприменимо. Так, *тухлое* буквально говорится только про продукты, но мы можем метафорически сказать: *Этот парламент был тухлый*. Или *у него тухлые мозги*.

Таким образом, Дж. Серль рассматривает метафору прежде всего как механизм порождения нового значения в процессе коммуникации, подчеркивая различие между буквальным значением высказывания и тем смыслом, который формируется в сознании адресата при его интерпретации.

Наряду с прагматическим осмыслением метафоры в лингвистике предпринимаются попытки систематизировать метафоры с точки зрения их семантической структуры. Так, В.П. Москвин предлагает классификацию метафор, основанную на анализе параметров содержательной структуры метафорического знака, а именно группировку по следующим признакам:

1. По вспомогательному субъекту, т. е. по тематической принадлежности можно выделить **анималистическую** метафору (сравнение с животными) – *револьверный лай*, **пространственную** (аналогия с каким-либо измерением пространства) – *высокие цены*, **антропоморфную** (сравнение предметов, растений, животных с человеком) – *Березка охнула и повалилась на бок*. (В.М. Шукшин) [Москвин 2006: 112–113].

2. По основному субъекту. Эта группировка применяется при построении семантических полей и лексических классов, при этом источники синонимии делятся на внесистемные и внутрисистемные. Источниками внесистемной синонимии являются заимствования из иностранных языков, территориальных и социальных диалектов, просторечия. Внутрисистемная синонимия предполагает использование единиц одной родовидовой иерархии, словообразование и использование различных фигур. Например, врач – *эскулап*, заяц – *косой* [там же: 115–120].

3. По степени смысловой удаленности основного и вспомогательного субъектов. Так, метафоры делятся на внутренние (связывающие единицы одного семантического класса) и внешние (осуществляющиеся за счет использования ресурсов другого семантического поля). Например, в случае использования глагола *дирижировать* вместо глагола *руководить* мы имеем дело с внутренней метафорой, так как она образуется путем переноса внутри семантического поля «Власть». Однако, если вместо глагола руководства употребить глагол вращения (*крутить*, *ворочать*, *вращать*), то метафору можно назвать внешней, так как происходит обращение к семантическому полю «Движение» [там же: 120–122].

4. По вспомогательному и основному субъектам. Эта классификация связана с выявлением лексических групп, способных принимать переносные значения по различным формулам переноса «класс (значение) А > класс (значение) Б», например, «вращение > управление»: *вертеть мужем*, *крутить подружками* [там же: 126].

5. По степени целостности внутренней формы и по образности В.П. Москвин отмечает наличие «живых» метафор, которые в полной мере сохраняют внутреннюю форму и двуплановость содержания (*Ветер усиливает свой грозный голос* в знач. «Ветер дует сильнее»). «Мертвые» метафоры в свою очередь воспринимаются как чистая абстракция (*Вам грозит большая опасность*). Источниками «мертвых» метафор являются стертые метафоры, которые в процессе использования утратили внутреннюю форму, а также ме-

тафоры, заимствованные из жаргона, просторечия, диалекта, другого языка и потому большинством носителей литературного языка воспринимаемые как немотивированные [там же: 131–135].

Таким образом, классификация В.П. Москвина позволяет систематизировать метафоры с точки зрения их семантической структуры, выявляя различные типы метафоры в зависимости от характера взаимодействия основного и вспомогательного субъектов. Однако семантическое разнообразие метафор может рассматриваться и через анализ особенностей их значения и характера связи между исходным и переносным значением. Так, Г.Н. Складеревская отмечает: «...символы обнаруживают большое разнообразие как по своему семантическому устройству (моносемные, полисемные), так и по характеру связи исходного значения с метафорическим» [Складеревская 1993: 48]. Рассматривая семантическое устройство метафоры, а также характер связи исходного значения с метафорическим, Г.Н. Складеревская выделяет следующие виды языковой метафоры:

- 1) **мотивированная** – в которой присутствует семантический элемент, эксплицитно связывающий метафорическое значение с исходным. Например, *кремень* – минерал, перен. *кремень* – человек твердого, непреклонного нрава [там же: 49];
- 2) **синкретическая** – которая образуется в результате смешения чувственных восприятий. Здесь выделяются такие группы, как зрительные образы (*мутная вода* – *мутное сознание*), акустические (*тихий звук* – *тихая обида*), вкусовые (*кислый лимон* – *кислая улыбка*), обонятельные (*аромат кофе* – *аромат новизны*), тактильные (*вязкая масса* – *вязкий страх*), температурные (*холодный воздух* – *холодный тон*), физиологическое состояние (*тяжелая болезнь* – *болезнь театра*) и сфера явлений природы (*сильная буря* – *буря восторга*) [там же: 53–54];
- 3) **ассоциативная** – базируется на способности сознания отыскивать аналогии между любыми объектами действительности. Например, *казнь* –

высшая мера наказания, лишение жизни. Перен. *казнь* – мучение, страдание [там же: 56].

Таким образом, семантическая классификация позволяет рассматривать метафоры с точки зрения их смысловой структуры и характера связи между исходным и переносным значениями. Такой подход помогает выявить различные способы образования метафор и лучше понять особенности их функционирования в языке, а метафора в свою очередь может быть рассмотрена в качестве инструмента для сцепления в одном выражении не только двух разных реалий, но и двух разных областей действительности.

1.3. Когнитивная метафора: понятие и структура

1.3.1. Понятие когнитивной метафоры

Во второй половине XX в. в лингвистике появилась новая трактовка метафоры, связанная с когнитивной наукой. С точки зрения когнитивизма человек рассматривается как система переработки информации, а его поведение – как действия с информацией для ее рационального использования. Так как основным средством работы с информацией является язык, когнитивные подходы развились и в языкознании, породив новую отрасль науки – когнитивную лингвистику.

Когнитивная лингвистика рассматривает язык как средство репрезентации и структурирования знаний. В.А. Маслова отмечает, что цель когнитивной лингвистики состоит в том, чтобы «понять, как осуществляются процессы восприятия, категоризации, классификации и осмысления мира, как происходит накопление знаний, какие системы обеспечивают различные виды деятельности с информацией» [Маслова 2004: 12]. В этом контексте особую значимость приобретает метафора как один из ключевых механизмов осмысления действительности. На ее фундаментальную роль в процессе мышления указывал Х. Ортега-и-Гассет: «Метафора нужна нам не только для того, чтобы, благодаря полученному наименованию, сделать нашу мысль до-

ступной для других людей; она необходима нам самим для того, чтобы объект стал доступен нашей мысли» [Ортега-и-Гассет 1990: 71].

В отечественной когнитивной лингвистике можно выделить работы таких ученых, как А.Н. Баранов [2003; 2014], В.З. Демьянков [1994], Е.С. Кубрякова [2004], Т.Г. Скребцова [2000] и мн. др. В этих работах разрабатываются направления когнитивной лингвистики, формулируются ее постулаты. Хотя когнитивная лингвистика относится к категории сравнительно новых наук, вследствие чего появляются различные формулировки задач и методов когнитивной лингвистики, однако, исследователи сходятся в том, что это научное направление включает в себя ряд самостоятельных дисциплин, например, когнитивную семантику, когнитивное исследование дискурса и т. д. Проблемы когнитивной лингвистики активно обсуждаются на конференциях, выпускаются методические и учебные пособия.

Одним из важнейших направлений в когнитивной лингвистике является изучение концептуальных метафор. Основателями данного направления считаются американские ученые Дж. Лакофф и М. Джонсон, которые в 1980 г. издали труд под названием «Метафоры, которыми мы живем» («*Metaphors We Live By*»). По мнению Дж. Лакоффа, концептуальная метафора – это ментальная проекция между концептуальными областями источника и цели (“crossdomain mappings from a source-domain to a target-domain”) [Lakoff 1999: 58]. Область, из которой берутся определенные представления, называется областью-источником (source-domain), а область, на которую переносятся представления из области-источника, называется областью-мишенью (target-domain) [там же].

Говоря о метафорах, пронизывающих человеческое мышление, Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяли следующие группы метафор:

- 1) **ориентационные** метафоры («верх – низ», «внутри – снаружи», «глубокий – мелкий», «центральный – периферийный») – связаны с ориентацией в пространстве и основываются на физическом и культурном опыте (Это *подняло* мое настроение. Она у меня *в руках*) [Лакофф, Джонсон 2021: 33];

- 2) **онтологические** метафоры – способы восприятия событий, деятельности, эмоций, идей, как материальных сущностей и веществ (например, *разум – машина, душа – хрупкий объект*) [там же: 47];
- 3) **структурные** метафоры – дают возможность использовать одно высокоструктурированное и четко выделяемое понятие для структурирования другого (например, *труд – ресурс, спор – война*) [там же: 95].

Оценивая значение теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, М.В. Никитин пишет: «Было существенно продвинуто понимание моделирующей роли метафоры как когнитивного орудия, уяснен гораздо более регулярный и в значительной мере закономерный характер процессов метафоризации, особенно в той сфере непрямозначной вторичной номинации, которую можно назвать областью обыденной метафоры» [Никитин 1979: 97].

Хотя многие категории метафор, выделяемых Дж. Лакоффом и М. Джонсоном, подразумевают отражение физического опыта (верх/низ, внутри/снаружи), это не накладывает ограничений на метафорические выражения. Любой опыт вплетен в культуру. Материальное основание метафоры неотделимо от культурного, так как выбор материального основания из множества возможностей регулируется культурными факторами [Лакофф, Джонсон 2021: 41]. Е.С. Кубрякова указывает, что «в разных языках одни и те же мыслительные пространства концептуализируются с помощью разных когнитивных метафор» [Краткий словарь когнитивных терминов 1997: 56]. Связь процесса метафоризации с языком и культурой подчеркивает и Л.В. Балашова, отмечая, сложность процесса метафоризации как лингвокогнитивного и лингвокультурологического процесса, в котором активную роль играют все компоненты (язык, мышление, культура) [Балашова 2015: 175].

Продолжая развивать когнитивную теорию метафоры, исследователи рассматривают метафору как элемент общей системы понятий языка. А.П. Чудинов говорит о сложившемся стереотипе противопоставления генеративистской и когнитивной лингвистики и анализирует теорию концептуальной метафоры как набор типичных представлений о целях семантическо-

го анализа, о значении слова, о семантической структуре многозначного слова, метафорической модели и охватываемых такой моделью единицах [Чудинов 2001: 33–38].

В рамках данного подхода можно выделить ряд ключевых положений, определяющих специфику когнитивного анализа:

1. Предмет и цель когнитивного анализа при когнитивном подходе исследуются с точки зрения закономерностей категоризации действительности человеческим мышлением с учетом субъективных факторов (восприятия мира, фокусов восприятия, степени детализации). Язык не самодостаточен и требует учета когнитивных процессов при его описании, а потому языковое содержание воспринимается как часть когнитивной системы человека. Именно поэтому отдается предпочтение когнитивным терминам «понятийная сфера», «концепт», «домен» и др.

2. Значение слова является частью общей понятийной системы человека. Рассматривается в контексте особенностей восприятия мира человеком, а также его опыта взаимодействия с окружающей действительностью. Значение слова подобно полю, в котором можно выделить центр и периферию, яркие и слабые признаки.

3. Семантическая структура многозначного слова характеризуется размытостью границ. Когнитивная лингвистика не признает наличие единого значения. Внутренняя структура слова представляет собой модель, узлы или значения которой связаны между собой отношениями различной природы и разной степени близости.

4. Отношение между значениями слова – основное внимание уделяется изучению метафоры как важнейшего источника знаний об организации человеческого мышления. Показателен анализ ментальных пространств (понятийных сфер), к которым относятся прямое и метафорическое значения слова.

5. Метафорические модели – заложены уже в самой понятийной схеме мышления человека. Метафора объединяет две понятийные сферы, что со-

здает возможность использовать понятийную сферу-источник при концептуализации новой сферы.

6. Охватываемые моделью единицы составляют единую базу символьных единиц, которые не подлежат естественному делению на лексикон, морфологию и синтаксис. Поэтому при анализе концептуальной метафоры принимаются во внимание не только сами метафоры, но и перифразы, сравнительные обороты, метонимия, фразеологизмы и т.д. Таким образом, на первый план выходит именно понятийное сближение, а не уровневые и структурные различия.

Несмотря на широкое распространение когнитивного подхода, ряд его положений вызывает дискуссии среди исследователей. Так, например, Е.И. Новикова указывает на отсутствие четких признаков определения психологических категорий для выделения когнитивной метафоры. С ее точки зрения, не чисто когнитивный, а когнитивно-синтаксический подход лучше позволяет определить метафору в том случае, когда переносное значение «возникает как следствие нарушения комбинаторики семантических субкатегорий в синтаксических моделях словосочетания и предложения» [Новикова 2004: 81]. Как отмечают Э.В. Будаев и А.П. Чудинов, «когнитивный подход к анализу метафоры занимает значимое место в современной метафорологии, но очень многие аспекты когнитивной теории по-прежнему остаются дискуссионными» [Будаев, Чудинов 2013: 12].

Таким образом, в рамках когнитивной лингвистики метафора рассматривается не только как языковой прием, но и как важный механизм концептуализации действительности. Когнитивный подход позволяет рассматривать метафору как способ структурирования знаний и средство осмысления одной области опыта через другую. Несмотря на существование дискуссионных вопросов, теория концептуальной метафоры продолжает развиваться и открывать новые возможности для исследования метафор.

1.3.2. Структура когнитивной метафоры

Структура когнитивной метафоры рассматривается в современной лингвистике в связи с пониманием языка как средства моделирования действительности. Если языковую модель рассматривать как вариант эвристической модели, то именно когнитивная метафора способна выражать достаточно цельные концептуальные модели мира [Балашова 2011: 45]. Тем самым метафора понимается не только как перенос значения, но и как способ организации знания, что позволяет обратиться к ее внутреннему устройству

Согласно теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, структура метафоры представляет собой систему связей между областью источника и областью цели. Исследователи считают, что область источника – знание более конкретное, получаемое человеком при непосредственном процессе взаимодействия с действительностью. Эта область представляет собой обобщение опыта жизни человека в мире. Область мишени – менее конкретное и менее определенное знание. Суть явления метафоризации заключается в переносе концептуальных характеристик из области-источника в область-мишень, осуществляемом по сходству или аналогии. Таким образом, области источника и области мишени неэквиваленты.

Несколько иное представление о структуре метафоры находит отражение в теории фреймов М. Минского. Эта теория подразумевает, что человек, столкнувшись с какой-либо ситуацией, действует на основании фрейма – знания, которое основано на стереотипной ситуации. С каждым фреймом связана информация разных видов: одна – относящаяся к использованию данного фрейма, другая – предупреждающая о том, что может произойти дальше, третья – предписывающая, что стоит предпринять, если эти ожидания не оправдаются и т. д. Фрейм представляет собой сеть узлов и отношений, где верхние уровни – это некие условия, всегда постоянные в предполагаемой ситуации, а нижние – элементы, состоящие из терминалов (ячеек), которые содержат признаки конкретной ситуации [Минский 1988: 289]. Эле-

менты фрейма, хранящие различную информацию о характеристиках концептуального объекта, называются слотами.

Специфика такой организации состоит в том, что во фрейме все понятия, относящиеся к охватываемой данным фреймом предметной области, должны иметь внутреннюю интерпретацию, т. е. быть наделенными смыслом на соответствующем языке представления знаний. Иерархические уровни фрейма, конкретизирующие содержание некоторого обобщенного понятия, полностью фиксированы, а каждое понятие, принадлежащее самому нижнему уровню, может, в свою очередь, рассматриваться как общее и допускать дальнейшую конкретизацию [Русанов 2012: 46].

Фреймовый подход удобен для описания процессов метафоризации. По мнению А.Н. Баранова и Ю.Н. Караулова, это типичный метаязык представления знаний, который не делает различий между лингвистической и экстралингвистической информацией [Баранов, Караулов 1991: 186]. Метафоризацию можно представить как совокупность формальных процедур установления соответствий между несколькими фреймами, где первый фрейм – фрейм источника метафоры, а второй – фрейм мишени. В этом случае рассмотрение процесса метафоризации аналогично представлению о ней как о взаимодействии между областью-источником и областью-мишенью.

А.Н. Баранов, развивая когнитивный подход к метафоре, предлагает дескрипторную модель, в рамках которой метафоризация описывается как взаимодействие области-источника и области-мишени, приводящее к формированию различных типов метафор – от индивидуально-авторских до закрепленных в языке и культуре [Баранов 2003: 76]. Для описания данного процесса вводится понятие семантических дескрипторов, позволяющих структурировать элементы обеих областей и установить соответствия между ними.

Дальнейшее развитие представлений о механизмах метафоризации связано с разработкой Ж. Фоконье и М. Тернера [Fauconnier 1997, 2009; Fauconnier, Turner 1994, 1998, 2002], известная как теория блендинга или теория концептуальной интеграции. Эта теория основывается на идее, что чело-

веку свойственно создавать новые смыслы на основе уже имеющихся. При этом, как отмечает М. Фримен, “the power of blending as a basic human cognitive ability <...> extends into all aspects of human creativity” (потенциал блендинга как базовой когнитивной способности человека распространяется на все аспекты человеческого творчества; перевод мой – М.Д.) [Freeman 2006: 111]. Один из главных терминов этой теории – ментальное пространство. При этом оно не отражает объективную реальность, а содержит образ того, как человек думает и говорит о предметах или явлениях. Ментальные пространства являются уникальными для языков, поскольку функционирование языка основано на сложных ментальных процессах.

Метафоры интерпретируются Ж. Фоكونье и М. Тернером как частный случай концептуальной интеграции, для ее анализа зачастую недостаточно двух пространств (источника и мишени). Метафора, таким образом, рассматривается как слияние (блендинг) ментальных пространств. Эта когнитивная операция имеет четкую структуру и включает в себя три пространства: исходное, общее и смешанное. В отличие от теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона авторами вводится понятие бленда, т.е. смешанного пространства, которое является отражением части исходного пространства и образуется для конкретного контекста. По сути бленд – это структура, которая в процессе формирования приобретает собственную идентичность. В соответствии с теорией концептуальной интеграции, в формировании бленда существуют три этапа: компоновка (composition – выделение в входных пространствах необходимых для построения бленда элементов), завершение (completion – подключение к сформированной структуре контекстуального содержания, бессознательно включаемого в бленд), разработка или совершенствование бленда (elaboration – переформатирование элементов в бленде с учетом нового концептуального содержания) (цит. по: [Бакиев 2014: 139]). .

Многомерную модель метафоры предлагает Л.В. Пахомов, определяя следующие ее компоненты: набор фреймов и слотов области-источника;

набор фреймов области-мишени; иерархию объемов слотов и фреймов области-источника и области-мишени, показывающую наиболее типичные семантические области, включенные в метафорический перенос; связи и силу связей между слотами и фреймами, принадлежащими области-мишени и области-источнику метафор [Пахомов 2018]. Подобная модель позволяет представить метафору как сложную систему взаимосвязанных элементов, отражающих структуру концептуальных областей и характер связей между ними.

Таким образом, когнитивный подход к структуре метафоры предполагает перенос концептуальных характеристик из одной области на другую, при этом области трактуются как когнитивные (концептуальные), а не как лингвистические (семантические). Различные теоретические модели описывают механизм метафоризации через взаимодействие концептуальных областей, фреймов, ментальных пространств и их элементов. При этом когнитивное моделирование метафоры опирается на выделение области-источника и области-мишени, а также на анализ структуры этих областей и взаимосвязей между их элементами.

В настоящем исследовании именно когнитивный подход используется в качестве основного, поскольку он позволяет рассматривать метафору как элемент системы концептуальных связей, посредством которых отражаются особенности авторской картины мира. Особое внимание уделяется анализу взаимодействия области-источника и областей-мишеней, что дает возможность моделировать структуру когнитивной метафоры в поэтическом тексте и сопоставить ее реализацию в оригинале и переводе.

1.4. Выводы

В современной науке метафора рассматривается в рамках различных теоретических подходов: от риторического понимания метафоры как средства художественной выразительности до когнитивного подхода, в котором метафора осмысливается как один из механизмов мышления и познания действительности. Расширение представлений о природе метафоры привело к ее

рассмотрению как элемента системы смыслообразования и важного компонента авторской картины мира.

Исследования метафоры опираются на ряд классификационных подходов, среди которых ключевыми являются формальная, функциональная и семантическая классификации.

С точки зрения формальной классификации метафоры различаются по форме их выражения, то есть на основании морфологических и синтаксических признаков. Сторонники функционального подхода разделяют метафору по цели, в соответствии с которой она используется в речи. Семантическая классификация опирается на характер связи между исходным значением и метафорическим, при этом она связана с целой группой параметров, представляющих устройство содержательной структуры метафорического знака.

В свою очередь представители когнитивного подхода рассматривают процесс метафоризации как механизм накопления и переработки знания человеком. При когнитивном подходе под метафоризацией понимают процесс переноса значения из одной понятийной сферы (области-источника) в другую (область-мишень). Моделирование метафоры при таком подходе подразумевает определение связей между концептуальными областями, а совокупность метафор и система отношений между ними позволяет рассматривать метафору как средство концептуализации действительности и важный инструмент формирования и организации знаний.

В контексте настоящего исследования когнитивный подход представляется наиболее продуктивным, поскольку он позволяет перейти от описания отдельных метафор к анализу их системной организации в поэтическом тексте.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ

2.1. Метафора как компонент поэтического текста

Метафора занимает особое место в художественном тексте, поскольку она выступает важным способом осмысления действительности в поэтическом языке. Говоря о метафоре в рамках художественного текста, Н.Д. Арутюнова отмечала, что «употребление метафоры в произведении всегда ощущалось как естественное и законное. Метафора органически связана с поэтическим видением мира. Само определение поэзии иногда дается через апелляцию к метафоре» [Арутюнова 1990: 16]. Конечно, метафоры не являются принадлежностью лишь художественных текстов, однако, именно в них метафоры не только чаще всего встречаются, но и несут большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Система метафор в художественном тексте представляет собой некий «скелет», отображающий авторское «я», создающий эмоциональную основу текста.

Ряд исследователей не рассматривает метафору как необходимый элемент художественного текста и в ряде случаев оценивает ее критически. Например, американский философ Д. Дэвидсон утверждает, что взгляд на метафору как на средство передачи идей, пусть даже необычных, кажется столь же неверным, как и лежащая в основе этого взгляда идея о том, что метафора имеет особое значение [Дэвидсон 1990: 174]. Из-за многозначности и туманности метафорического образа, расшифровка ее смысла представляется проблемной и, в конечном счете, только затрудняет понимание содержания. Признавая, что содержание метафоры нуждается в толковании автора или некоего посредника, Дэвидсон тем не менее заявляет, что «и теоретик, который старается объяснить метафору путем обращения к ее скрытому содержанию, и критик, который стремится эксплицитно выразить ее содержание, – оба стоят на ложном пути, ибо выполнить такие задачи невозможно» [там же: 192].

Тем не менее в художественном, и особенно в поэтическом тексте, метафора играет иную роль. Поэтический язык имеет свои отличительные чер-

ты. Это проявляется как в фонетическом, так и в структурном и риторическом аспектах. Использование стилистических средств придает произведению большую эмоциональную окраску и эстетику. Зачастую метафорический образ повторяется в нескольких произведениях автора, что указывает на его устойчивое положение в авторском сознании. Поэтический текст в сравнении с прозаическим больше тяготеет к метафоризации, таким образом, задаются ассоциации между разными системами понятий и порождаются авторские метафоры.

Н.В. Павлович на основании обширного материала русской поэзии выдвигает идею о том, что «каждый словесный поэтический образ является членом некой парадигмы, т. е. передает определенный семантический инвариант» [Павлович 1991: 104]. Следовательно, за каждым образом стоит определенный инвариант или модель, соотносящая его с группой сходных образов; ряд сходных образов образует инвариант или «парадигму образов», которая и определяет стереотипы поэтического восприятия действительности. Понятие «парадигма образов» можно соотнести с понятием концептуальной метафоры, содержащей в себе не только инвариант, но и саму реализацию в поэтической речи.

Г.О. Винокур отмечает, что поэтическая функция языка не совпадает с функцией языка как средства общения, поскольку поэтический язык в первую очередь образный. Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которым оно написано, и самим содержанием. Язык со своими прямыми значениями в поэтическом употреблении «как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла, и вот почему художнику не все равно, как назвать то, что он видит и показывает другим» [Винокур 1991: 53].

В исследовании В.Я. Задорновой, проведенном на базе английской поэзии, высказывается мнение, что образные представления, связанные с понятием, в обычной и поэтической речи формируются по-разному: «Метафоры в поэтической речи глубже и сложнее, а потому, изучая поэзию, мы не можем ограничиваться формальной констатацией существования тех или иных кон-

цептуальных метафор, а должны учитывать те нюансы, которыми обогащается существующий инвариант, воплощаясь в конкретных поэтических реализациях» [Задорнова 2006: 165].

Интерес к когнитивному изучению художественного текста в целом и поэтического текста в частности дали развитие такой предметной области, как когнитивная поэтика. Особенностью когнитивной поэтики является обращение к структурам сознания человека (автора, читателя) в качестве объекта исследования. При этом, как отмечает О.Г. Ревзина, «когнитивная поэтика сосредоточилась на читателе, на его восприятии и понимании текста» [Ревзина 2019: 119-120]. Это позволяет рассматривать художественный текст не только как результат авторского замысла, но и как пространство его интерпретации. Моделью единицы авторского сознания является концепт. По мнению Н.Н. Болдырева, концепты представляют собой «единицы концептуального содержания, которые выделяются человеком с целью последующей передачи их в языковой форме или дальнейшего накопления знаний о мире» [Болдырев 2016: 18]. Безусловно, концепт – понятие более широкое и многогранное, чем просто значение, ведь в него входят как осознаваемые и используемые компоненты, так и информация, неосознаваемая человеком, являющаяся результатом его личного или коллективного опыта.

Поэтический концепт, в свою очередь, является частным случаем художественного концепта. При этом концепт обладает сложносоставной структурой. Так, И.А. Тарасова подчеркивает многослойный характер художественного концепта, условно выделяя предметный, понятийный, образный, ассоциативный, символический, ценностно-оценочный слои [Тарасова 2018: 44].

Поэтический текст в рамках концептуальной поэтики является в первую очередь отражением индивидуальной поэтической картины мира автора. Поэтическая картина мира представляет собой систему особым образом организованных концептов и концептуальных моделей. На их основе «складываются критерии, нормы и представления, с которыми человек подходит к интерпретации поэтического текста» [Маслова 2009: 132]. Метафора наряду

с метонимией и эпитетом выделяется как основной механизм вербализации авторского замысла, т.е. когнитивный механизм вербализации смысла. Метафорические контексты позволяют реконструировать значительное число поэтических парадигм, к которым обращается автор, «проясняя» абстрактное через конкретное [Тарасова 2004: 8].

Метафора в поэтической речи является отражением идиостиля автора, отличается сложностью, экспрессивностью, оригинальностью и глубиной, а значит, требует особого подхода в плане интерпретации. Пониманию метафоры в поэтическом тексте способствует анализ использованных лексических единиц в их прямом и переносном значении, учет исторического и культурного контекста произведения, а также обращение к анализу всего творчества автора.

2.2. Перевод поэтической метафоры

2.2.1. Подходы к переводу метафоры в художественном тексте

В наибольшей степени метафора присуща художественной речи, она является одним из главных инструментов для раскрытия авторской идеи и понимания смысла текста. Перевод метафор в художественном тексте представляет для переводчика сложную задачу, связанную не только с лингвистическим аспектом, но и с культурологическим, литературоведческим и даже философским.

В связи с этим в современной теории перевода особое внимание уделяется вопросам адекватности и эквивалентности перевода. Оценивая перевод с точки зрения адекватности и эквивалентности, необходимо учитывать и как жанрово-стилистическую принадлежность текста оригинала, так и условия осуществления перевода.

Понятие эквивалентности при переводе метафоры – это в первую очередь такое качество перевода, что реакция читателя текста аналогична реакции читателя оригинала [Nida, Taber 1969]. Согласно В.Н. Комиссарову, отношения эквивалентности могут устанавливаться на уровне языковых

знаков, на уровне высказывания, на уровне сообщения, на уровне описания ситуации и на уровне цели коммуникации [Комиссаров 1990: 90]. При этом отношения эквивалентности устанавливаются на том уровне, на котором это необходимо для достижения цели коммуникации, и в любом случае определяются принципом адекватности перевода.

Особую роль в процессе перевода художественного текста играет сохранение стилистического своеобразия оригинала. В.П. Москвин так определяет задачу переводчика: «сохранить гармонию формы и содержания произведения, а значит, “заговорить” на чужом идиостиле, отказавшись от собственных речевых предпочтений» [Москвин 2021: 237].

Одной из проблем, возникающих при переводе метафоры, является несоответствие метафорических образов у носителей разных языков и культур. Например, метафоры, характерные для русского языка, могут отсутствовать в языке перевода, и наоборот, поэтому прямое воспроизведение метафор при переводе крайне затруднительно. В теории перевода сформулирован «закон сохранения метафоры», согласно которому метафорический образ при переводе должен быть при возможности сохранен [Гак 1998: 233]. Опускание метафоры при переводе может привести к искажению изначального смысла текста или к неполному его пониманию.

Один из вариантов переводческой методики был предложен переводчиком Питером Ньюмарком. Он сформулировал два общих метода перевода: коммуникативный и семантический. Согласно коммуникативному методу, при переводе необходимо стремиться к созданию такой же степени воздействия на читателя, как и в оригинале текста. При семантическом переводе большое внимание уделяется точному контекстуальному значению оригинала [Newmark 1988]. То есть коммуникативный перевод нацелен в первую очередь на ясную передачу исходного текста в формате, понятном для читателя. Семантический же перевод более сложен и детален, стремится передать все нюансы авторской задумки.

Говоря о метафоре, П. Ньюмарк выделяет две основные ее функции (или цели): с одной стороны, более полно описать человека, действие, понятие, предмет или абстрактное понятие (познавательная функция), с другой стороны, заинтересовать, удивить читателя (эстетическая функция). Ньюмарк полагает, что задача переводчика – решить, в какой мере сохранять образность метафоры в зависимости от ее типа, автора, типа текста и целевой направленности: “the last thing he [translator] can do is to be... dismissive of metaphor” (последнее, что он [переводчик] может сделать, это пренебрежительно отнестись к метафоре; перевод мой – М.Д.) [Newmark 1981: 155].

При работе с метафорой в процессе перевода П. Ньюмарк предлагает рассмотреть структуру метафоры и выделяет следующие ее составляющие [там же: 85]:

- 1) объект – то, что описывается при помощи метафоры;
- 2) образ – явление или предмет, относительно которого описывается объект;
- 3) смысл – аспект совпадения образа и объекта;
- 4) метафора – то, чем выражен перенос образа на объект;
- 5) метонимия – образ, выраженный одним словом, заменяющим объект.

Чем большую функциональную нагрузку несет метафора, тем меньше степень ее переводимости, так как она содержит в себе большой объем контекстуальной, семантической и прагматической информации. В свою очередь, метафоры с низкой функциональной нагрузкой обладают высокой степенью переводимости.

Согласно концепции Ньюмарка, метафоры разделяются на 6 видов: стертую (dead), клише (cliche), обычную (stock), адаптированную (adapted), недавнюю (recent) и оригинальную (original) здесь и далее проверить одинаковый перевод терминов [Newmark 1988: 106]. Исходя из типа метафоры, предлагаются соответствующие способы их перевода.

1. Под **стертыми метафорами** Ньюмарк понимает метафоры, фигуральный характер которых уже не ощущается. В этом случае подбирается эквивалент из стертых метафор языка перевода. Подразумевается принцип со-

хранения частотности, то есть при переводе выбирается не просто подходящее по смыслу значение, а то, которое с такой же частотностью соответствует исходной лексической единице в языке перевода.

2. К **метафорам-клише** Ньюмарк относит метафоры, почти утратившие оригинальную эстетическую составляющую. Такие метафоры чаще используются для более четкого отражения мыслей.

3. Под **обычными метафорами** подразумеваются метафоры, которые являются эффективным способом описания явления или предмета, при этом оказывая эмоциональное воздействие на читателя. В данном случае рекомендуется подобрать эквивалентную метафору с похожим образом в языке перевода.

4. **Адаптированные метафоры** подразумевают авторские метафорические высказывания. В процессе перевода такой метафоры предлагается максимально адаптировать метафору перевода под метафору оригинала. Переводчик должен стремиться сохранить как форму, так и содержание, но в случае, когда это невозможно, предпочтение отдается содержанию.

5. Под **недавними метафорами** понимаются относительно новые метафорические выражения, получившие распространение в языке оригинала. При переводе таких метафор предпочтительно сохранять метафорический образ оригинала, если он понятен и приемлем в языке перевода. В противном случае допускается их адаптация или замена иным выражением с сохранением основного смыслового содержания

6. **Оригинальные метафоры** являются отражением идиостиля автора и не распространены в повседневном употреблении. Рекомендуется передавать их как можно ближе к оригиналу, так как они являются отражением фирменного стиля автора.

Таким образом, алгоритм перевода метафоры по П. Ньюмарку можно описать так: 1) определить, на чем основывается сходство предметов, и тем самым выяснить, несет ли сравнение положительную или негативную оценку; 2) понять, в какой степени необходимо передать семантику метафоры, т. к.

одна и та же метафора может характеризовать предмет с разных сторон [Шалимова Д.В., Шалимова И.В. 2020: 279]. П. Ньюмарк стремится к тому, чтобы максимально адаптировать метафору при переводе в целях сохранения ее формы и содержания. В случае же, когда не представляется возможным подобрать максимально эквивалентную метафору, выбор делается в пользу содержания и передачи смысла.

Рассматривая способы достижения эквивалентности перевода, исследователи также обращаются к проблеме переводческих соответствий. Так, Я.И. Рецкер выделяет три категории соответствий в процессе перевода: 1) эквиваленты, установившиеся в силу тождества обозначаемого, а также отложившиеся в традиции языковых контактов; 2) вариантные и контекстуальные соответствия и 3) все виды переводческих трансформаций [Рецкер 2007: 11]. Говоря о критериях правильности выбора средств для достижения адекватности перевода, Я.И. Рецкер подчеркивает, что, поскольку критерием адекватности может быть лишь соответствие частице действительности, описанной в оригинале, равноценность средств определяется если не тождеством, то максимальным приближением полученного результата к воздействию оригинала [там же: 12].

А.Д. Швейцер рассматривает следующие трансформации, которым подвергается метафора при переводе, т. е. замены «в процессе перевода одной формы выражения другой» [Швейцер 1988: 118]:

- 1) метафоризацию, при которой неметафорическое выражение заменяется метафорическим;
- 2) реметафоризацию – замену одной метафоры другой;
- 3) деметафоризацию, которая заключается в том, что метафорическое выражение в исходном тексте заменяется неметафорическим в конечном [там же: 138–139].

Отметим, что в контексте перевода метафоры прием реметафоризации, выделяемый А.Д. Швейцером, сопоставим с приемом эквивалентных соответствий у Я.И. Рецкера, так как и в том, и в другом случае перевод

осуществляется за счет замены метафорического выражения языка оригинала равноценной по значению метафорой языка перевода.

Система переводческих трансформаций описана также в работах Л.С. Бархударова, который выделяет четыре типа трансформаций, возможных при переводе текста: перестановка, замена, добавление, опущение. В то же время подчеркивается, что четыре типа элементарных переводческих трансформаций на практике «в чистом виде» встречаются редко – обычно они сочетаются друг с другом, принимая характер сложных, «комплексных» трансформаций [Бархударов 1975: 190]. Приведем краткое описание трансформаций, основываясь на описании Л.С. Бархударова.

1. Перестановка – изменение расположения языковых элементов в тексте перевода. Элементами перестановки могут являться слова, словосочетания, части сложного предложения, а также самостоятельные предложения в тексте.

2. Замена – наиболее распространенный вид переводческой трансформации. Замене могут подвергаться грамматические единицы (например, замена форм слова, замена частей речи, замена членов предложения) и лексические.

3. Добавление – тип переводческой трансформации, основанный на восстановлении при переводе опущенных в исходном тексте «уместных слов».

4. Опущение – трансформация, противоположная предыдущему типу, опущение «избыточных» слов при переводе.

Р.К. Миньяр-Белоручев также выделяет несколько уровней переводческих трансформаций. Во-первых, лексические трансформации, которые требуют от переводчика тщательного подбора лексических единиц для точного отражения метафоры на языке перевода. На более глубоком семантическом уровне от переводчика требуется детальный отбор не просто подходящих слов, а подходящих значений. На уровне семантических преобразований главное внимание переводчика сосредоточено не на знании отдельных слов, а на

сохранении всей метафоры и образности высказывания. Еще более высокий уровень трансформаций – информационный. На этом уровне переводчик меняет информацию текста оригинала, чтобы сохранить цель и смысл высказывания [Миньяр-Белоручев 1999: 58–61].

Проблема передачи метафорических образов в переводе рассматривается также в работах Т.А. Казаковой, которая, анализируя переводы метафор в паре русский – английский, отмечает необходимость в некоторых случаях структурных преобразований, которые заключаются в словесном или грамматическом изменении [Казакова 2001: 241]. Попытка воспроизвести структуру изначальной метафоры на языке перевода приводит к неестественной форме фразы, ее искусственности. Переводчик также может прибегать к перестановке элементов метафоры, добавлению или опущению ее компонентов. Кроме того, Т.А. Казакова указывает, что метафоры фольклорного происхождения не могут быть переданы прямым соответствием, так как в подобного рода метафорах компонентами для создания метафорического образа могут служить цвета, размеры, возраст и т. д. [там же: 243]. В этом случае переводчику необходимо либо употребить слово в прямом значении, либо подобрать подходящую фольклорную метафору в языке перевода.

Наряду с лингвистическими аспектами перевода исследователи обращают внимание и на когнитивные механизмы интерпретации текста. Как полагает Т.М. Дридзе, достижение смыслового контакта базируется на совпадении «смысловых фокусов» порождаемого и интерпретируемого текста. Такие «фокусы» являются «платформой» для успешного осуществления взаимопонимания автора и переводчика в условиях межкультурной коммуникации [Дридзе 1996: 150]. Когнитивный подход не всегда позволяет сохранить точно эквивалентную метафору, однако подразумевает целостную интерпретацию метафоры. Переводимость метафорического высказывания связана с концептуальными системами в исходной и целевой культуре. Перевод метафоры с когнитивной точки зрения требует пристального внимания к культурному фону и концептуальной системе читателей.

Говоря о когнитивном аспекте перевода, многие исследователи отмечают существенное значение фактора культуры при передаче метафоры на другой язык. Опыт конкретной культуры отражается и на структуре метафор. Так, например, Н. Мандельблит предлагает «гипотезу когнитивного перевода», согласно которой различается “similar mapping condition” и “different mapping condition” [Mandelblit 1995: 483]. При сходном метафорическом проецировании (similar mapping condition) между языками не происходит концептуального сдвига при переводе. В свою очередь, в различном метафорическом отображении (different mapping condition) существует концептуальный сдвиг между языками. В таком случае переводчику предлагается перевести метафору сравнением, парафразом, объяснить ее значение в примечании или опустить.

Значительное внимание проблеме передачи метафоры уделяется и в китайской переводоведческой традиции. Рассматривая проблему переводческих преобразований в более широком контексте, Хуан Чжунлинь в книге «Теория вариативного перевода» («变译理论») отмечает важность вариативности перевода. Под этим термином он подразумевает зависимость перевода от конкретных условий и требований читателя и предлагает такие приемы: добавление/уменьшение информации; передача информации в основном без изменения; передача такого же количества информации, что и в оригинале, посредством описания; сосредоточение всей информации оригинала – соединение; сохранение информации оригинала при изменении его структуры [Huang Zhonglian 2001: 108].

Китайские исследователи также уделяют внимание критериям оценки перевода. Так, например, выделяются два основных критерия: равноценность информации перевода и оригинала, а также степень информативности перевода [Wang Dongfeng 1996: 19–21]. В китайских исследованиях подчеркивается, что даже при установке на эквивалентность перевод представляет собой сложный процесс межкультурного взаимодействия [Wang Shuo 2025]. Фактор культуры может сыграть при переводе метафоры особую роль в силу

разного восприятия и категоризации событий представителями разных языковых сообществ. Отмечается, что культурные различия являются «одними из главных препятствий на пути перевода», так как «культурные фоны разных национальностей, использующих разные языки, различны» [Wen Jun, Deng Ping 2001: electronic resource]. В процессе перевода необходимо учитывать языковой аспект, уделять внимание передаче культурного аспекта, а также стремится воссоздать авторский замысел, опираясь на коммуникативную цель автора оригинала [Ван Сьюань 2024: 20].

Таким образом, существующие подходы к переводу метафоры демонстрируют разнообразие возможных стратегий ее передачи в языке перевода. Среди вышеперечисленных приемов перевода метафоры можно выделить общие, выделяемые различными учеными, а именно: добавление, опущение, различные виды замен (реметафоризация, деметафоризация, варианты соответствия), дословный (полный) перевод. Решение о сохранении метафоры в тексте перевода должно приниматься в каждом случае отдельно, однако автор перевода должен стремиться максимально сохранить не только исходный образ оригинала в условиях иной культуры и языка, но и степень эмоционального воздействия на читателя.

2.2.2. Особенности перевода поэтического текста

Перевод поэзии является видом художественного перевода, однако главная его функция – эстетическое воздействие на читателя. В отличие от прозы, где содержание может быть относительно автономным по отношению к структурной организации предложения, в поэтическом тексте метр, ритм, рифма, синтаксическая организация и звуковая структура участвуют в создании художественного образа и формировании впечатления от произведения. К тому же «стих, кроме ритмической формы, характеризуется особой смысловой окраской, особым качеством значений слова, особым словарем и особым синтаксисом» [Федоров 1941: 84], что делает перевод поэтического текста комплексной задачей. С.Ф. Гончаренко отмечает, что поэтический пере-

вод «предполагает включение переводного текста в живой литературный процесс, в культурную традицию и память литературы того языка, на который он осуществлен. Именно поэтические переводы порою способствуют полному стиранию граней между оригинальным и переводческим творчеством» [Гончаренко 1999: 114]. В процессе перевода предполагается создание нового поэтического текста, который эквивалентен оригиналу по его концептуальному и эстетическому содержанию, при этом допускается использование иных языковых форм.

Подобное понимание сложности поэтического перевода разделяют и сами поэты-переводчики. В статье «Поэзия перевода» С.Я. Маршак так говорит о поэтическом переводе: «степень вольности и точности перевода может быть различна – есть целый спектр того и другого. Важнее всего передать подлинный облик переводимого поэта, его время и национальность, его волю, душу, характер, темперамент. <...> Перевод стихов – высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два – на вид парадоксальных, но по существу верных – положения: Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение» [Маршак 1990: 65].

Проблема передачи внутреннего мира автора в переводе рассматривается и в работах Я.Л. Либермана, который выделяет понятия «эмоционально-психологического потенциала произведения», а также «эмоционально-психологической восприимчивости читателя» [Либерман 1995: 7]. Чем ближе потенциал и восприимчивость, чем более они совпадают, тем более качественным считается перевод.

Практические принципы перевода поэтического текста формулирует поэт-переводчик Н.С. Гумилев в статье «О стихотворных переводах». Он указывает, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement (то есть перенос части фразы из одного стиха в другой, из одной строфы в другую), 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона [Гумилев 1919: электронный ресурс]. При этом переводчик должен сам яв-

ляться поэтом, исследователем и критиком. От переводчика требуется полное проникновение в поэтический мир автора, его изучение и осмысление.

Предложенные Н.С. Гумилевым «заповеди» переводчика отражают нормативную установку на максимально возможное сохранение формально-структурных параметров поэтического текста. Однако практика художественного перевода показывает, что одновременное соблюдение всех перечисленных требований далеко не всегда осуществимо, особенно при переводе между типологически различными языками. Именно поэтому необходимо осмысление проблем и объективных трудностей, возникающих в процессе перевода. Так, И.В. Прибыткова, рассматривая перевод не только как систему требований, но и как систему неизбежных компромиссов, выделяет следующие типы проблем поэтического перевода [Прибыткова 2020: 365–368]:

1. Проблема формы и содержания. Под содержанием понимаются явления, порождаемые поэзией в мышлении читателя, а именно образы, чувства, эмоции, стремления и т. д. Содержание связано с формой при помощи системы образов и тропов. При переводе встает проблема, чему отдать предпочтение – форме или содержанию. Акцентируя внимание на передаче формы, зачастую невозможно получить идентичный эстетический эффект из-за различий в поэтических традициях разных культур, а также из-за отличий стилей автора и переводчика. Отдавая предпочтение передаче содержания с учетом поэтических традиций двух стран, существует риск потерять целостность произведения, нарушить его форму, что также приведет к неверному эстетическому воздействию на читателя. Еще одним вариантом выбора между передачей формы и содержанием является возможный отказ от сохранения и того, и другого в пользу передачи настроения и образности оригинального текста.

2. Проблема ритма. Поэтический текст характеризуется ритмичностью, кроме того, ритм дополняет смысловую плотность поэтического текста, поэтому при переводе возникает проблема возможности и степени передачи ритмического рисунка текста. Отсутствие понимания роли ритма может при-

вести к утрате смысла оригинала или преобразованию замысла автора. С другой стороны, тщательное соблюдение ритма и стихотворного размера при переводе в разных языках ведет к созданию произведения с другим эстетическим эффектом. Поэтому на этапе предпереводческого анализа произведения необходимо глубоко вникнуть в смыслы, воплощенные ритмом. Необходимо следовать за мыслью поэта, следя за сохранением содержания произведения и эмоций, создаваемых у читателя.

3. Проблема сохранения рифмы. Рифма как созвучие концов строк помогает выстраиванию ритмического рисунка поэтического текста. Трудности при переводе могут быть вызваны не только морфологическими особенностями слов, но и канонами рифмы, принятыми в той или иной литературной традиции. Кроме того, значение имеет и длина слова. Так, например, в китайском языке каждое слово чаще всего состоит из одного или двух иероглифов, что соответствует одному или паре слогов. В русском же языке длина слов значительно отличается. Хотя сохранение полной рифмы помогает передать оригинальность произведения, зачастую это невозможно сделать без потери содержания текста.

4. Проблема графического оформления поэтического текста. Под графическим оформлением подразумевают пунктуационные средства, шрифты, расположение строк. Графика произведения помогает в полной мере понять авторскую идею, влияет на ритм и интонацию произведения. Попытка изменить пунктуацию при переводе может привести к изменению эмоционального воздействия стихотворения. Способы употребления пунктуационных средств в разных языках зачастую различны. Необходимо стремиться сохранить графическое оформление в той мере, в которой допускает язык перевода.

Помимо трудностей, выделяемых в российской переводоведческой традиции, на аналогичные проблемы указывают и китайские исследователи. Среди проблем, с которыми сталкивается переводчик в процессе работы над поэтическим текстом, выделяются также ослабление «поэтического каче-

ства», утрата «поэтичности» и деформация образов [Xu Laidi 2019: 81]. Поэтический текст заключен в регламентированную форму, он в большей степени, чем текст прозаический, насыщен образными и стилистическими средствами, соответственно, каждое слово обладает высокой степенью значимости. Употребление того или иного слова в культуре двух языков может носить разный характер и представлять для переводчика значительную проблему. Китайский поэт и переводчик Лян Цзундай отмечает: «Хорошее стихотворение – это результат тесного взаимодействия между духовными и материальными обстоятельствами и самой жизнью; условия для создания хорошего стихотворения лежат не только в сюжете и возможностях, которые дает материальное, но и в эмоциональном отклике и усердии духа» (цит. по: [Чжэн Тиу 2016: 143]). Изучение процесса перевода рассматривается китайскими исследователями с разных позиций. Цзян Цюся и Чжан Божань подчеркивают, что понимание оригинала при переводе должно идти от общего к частному, т. е. только вникнув в суть текста, уяснив смысл текста-источника, создав целостное представление о нем, можно затем переходить к языку перевода (цит. по: [Щичко 2010: 21]). С другой стороны, Ло Голинь считает, что передать стиль переводимого произведения важнее, чем стремление к красоте фраз при переводе [там же].

Особую сложность при переводе поэтического текста представляет передача образной системы произведения, прежде всего метафоры. Перевод поэтической метафоры обычно связывают с двумя трудностями: передачей национально-идеологического (и психологического) своеобразия (перевода структуры одного сознания через структуру другого) и с непереводимым своеобразием языковых средств [Лотман 1994: 235]. Стоит отметить наличие в лирических текстах метафор, неясных по содержанию или смыслу читателю перевода. Как следствие, возникают ситуации частичного воссоздания образа при переводе или его полной непереводимости, подтверждая мысль, что перевод – лишь частичное воссоздание образов, некое приближение к оригиналу [Чжу Инли 2017: 60].

Таким образом, поэтический перевод представляет собой сложный и многоаспектный процесс, требующий учета как формальных, так и смысловых характеристик оригинального текста. От переводчика требуется не только владеть профессиональными компетенциями, но и уметь передать смысл и идею оригинального произведения в поэтической форме другого языка. Универсальных критериев перевода поэтического текста, с помощью которых можно бы было оценить готовый перевод, не существует. Появление нескольких вариантов перевода одного и того же поэтического текста обусловлено как влиянием на переводчика литературной традиции эпохи, так и его профессиональными качествами, литературными талантами и навыками.

2.3. Особенности перевода текста с русского языка на китайский

2.3.1. Типологические черты китайского языка на фоне русского

Трудности, возникающие в процессе перевода с русского языка на китайский, обусловлены не только различиями в языковой картине мира представителей разных культур и национальностей, но и разной структурой языков. Для анализа перевода поэтического текста особенно значимы типологические различия, затрагивающие морфологический, синтаксический и семантический уровни языка, поскольку именно они влияют на способы выражения образности.

Существует несколько классификаций языков, опирающихся на разные принципы: генеалогическая, типологическая, ареальная. Рассмотрим подробнее типологическую классификацию языков, основанную на морфологическом принципе. Согласно данной классификации, языки различаются по типам словоизменения, соответственно, принято выделять: изолирующие языки, характеризующиеся отсутствием форм словоизменения; агглютинирующие, особенностью словообразования в которых является добавление различных аффиксов; флективные – с возможностью изменения слова с помощью флексий; инкорпорирующие, в которых решающее значение имеет порядок и количество слов в предложении. В.М. Солнцев, занимающийся теорией изоли-

рующих языков, подчеркивает, что морфемы изолирующих языков, в том числе китайского, отличны от морфем флективного языка, например, русского, так как «это элементы разных систем и характеризуются разными системно-структурными свойствами» [Солнцев 1977: 34].

В русском языке грамматические категории активно участвуют в формировании образа: род существительного может влиять на ассоциативный ряд, вид глагола – на динамику действия, падежная форма – на пространственные отношения. В китайском языке аналогичные значения выражаются преимущественно лексически или синтаксически, что ведет к изменению семантической нагрузки при переводе. Особенно показательно различие в категории рода. В русском языке род нередко участвует в создании метафорических и антропоморфных образов, тогда как в китайском языке категория рода отсутствует, что может приводить к трансформации некоторых семантических оттенков. Аналогично, категория числа в русском языке выражена морфологически, в то время как в китайском языке множественность чаще передается контекстуально или с помощью количественных показателей, что может повлиять на восприятие художественного образа.

Синтаксические различия между русским и китайским языками также имеют значение при переводе. Русский язык характеризуется относительно свободным порядком слов, что позволяет активно использовать инверсию и другие средства художественной выразительности. Китайский язык обладает более фиксированным порядком слов, что ограничивает возможности синтаксической вариативности и нередко требует перестройки конструкции предложения при переводе. Хотя можно отметить, что в китайском языке перестановки слов в предложении все же допустимы (крайне редко и ограничено), однако в большинстве случаев это приводит к изменению или даже потере смысла [Волков 2018: 93]. В.А. Курдюмов отмечает, что китайский язык является языком с выдвижением топика: «типичный говорящий в типичной ситуации выбирает естественную для него синтаксическую стратегию “топик-комментарий”, которая является элементарной характеристикой и НЕ

отражает идею деятеля и действия» [Курдюмов 2023: 28]. Русский же язык в свою очередь является языком с выдвиганием подлежащего, т. е. «подлежащее и сказуемое формально согласованы, и, в силу этого, подвижны в предложении» [там же].

Таким образом, типологические различия между русским и китайским языками обуславливают различия и в способах концептуализации действительности. В русском языке грамматическая форма активно участвует в построении образа, тогда как в китайском языке семантическая нагрузка сосредоточена преимущественно на лексическом и синтаксическом уровнях. Это различие важно для перевода поэтического текста и особенно для передачи когнитивной метафоры, поскольку при переводе меняется распределение элементов области-источника и характер их связи с областью-мишенью.

2.3.2. Специфика перевода поэтического текста с русского языка на китайский

Проблемы перевода с русского языка на китайский можно рассмотреть в аспектах лексики, синтаксиса и стилистики.

1. Лексические проблемы перевода.

Одной из задач, стоящих перед переводчиком, является тщательный подбор лексических единиц для точной передачи текста оригинала. Зачастую слово в одном языке имеет много значений, зависящих от контекста, при этом эквивалент слова в другом языке может не сочетаться с некоторыми лексическими единицами либо иметь другую коннотацию. Кроме того, существует понятие «безэквивалентной» лексики, под которой подразумевают такие лексические единицы, которые не имеют соответствий среди лексических единиц другого языка [Подгайская 2019: 52]. В русском языке одно и то же слово может выражать действие, направленное на разные виды объектов. В китайском же языке эквивалент подбирается в зависимости от субъекта действия, обстоятельства глагола или значения предмета. При переводе на китайский язык происходит конкретизация значения слова. В теории перево-

да конкретизация понятий рассматривается как прием, заключающийся в переходе от родового понятия к видовому в зависимости от контекста [Щичко 2010: 137]. Например, глагол *давать* выражается в китайском языке разными лексемами: 借钱 jièqián ‘давать деньги в долг’, 给书 gěi shū ‘давать книгу’, 建议 jiànyì ‘давать совет’, 演戏 yǎnxì ‘давать спектакль’, 打嘴巴 dǎzuǐba ‘давать пощечину’.

Односложные слова в китайском языке выражают, как правило, общее понятие и конкретизируются примыкающим к нему дополнением. Двусложные слова за счет входящих в него иероглифов конкретизируют значение слова, ограничивая тем самым спектр выражаемых значений. Например, глагол 提 tí выражает довольно абстрактное действие выдвигания чего-либо, подъема, упоминания. Зато в случае конкретизации его вторым иероглифом смысл слова сужается и становится очевиден: 提供 tígōng ‘обеспечивать, предоставлять’, 提醒 tíxǐng ‘напоминать’, 提高 tígāo ‘повышать’, 提前 tíqián ‘опережать’. Такие конкретные значения двусложных слов могут создавать проблемы при переводе с русского на китайский в силу отсутствия эквивалентов.

На уровне всего текста выбор слов производится с учетом контекста. Полный спектр ситуативных эквивалентов редко дается в словарях, так как сложно предугадать все ситуации использования слова. Соответственно, от переводчика требуется высокий уровень профессионализма при подборе эквивалента, чтобы не исказить смысл авторского текста и создать перевод, который может понять читатель.

2. Синтаксические проблемы перевода.

Различия в порядке слов в разных языках требуют перестройки предложения при переводе. При переводе на китайский язык зачастую возникают сложности с передачей определений, так как порядок расположения элементов в определительных словосочетаниях различен в русском и китайском языке. Например, в именных словосочетаниях в

русском языке главное слово занимает первую позицию, а зависимое вторую, в китайском языке – наоборот: *книга учителя* – 老师的书 *lǎoshī de shū* ‘учителя книга’, *литература 19 века* – 19 世纪文学 *shíjiǔ shìjì wénxué* ‘19 века литература’.

Стоит также отметить, что структура предложения в русском языке более подвижна, в китайском же в общем случае сохраняется порядок слов вида «подлежащее – сказуемое – дополнение». Зачастую автор с целью эмоционального или смыслового выделения меняет порядок слов в предложении, в таком случае при переводе его на китайский язык переводчику надо передать смысл, образ, идею, настроение оригинального текста, соблюдая при этом конструкцию китайского предложения. В то время как в русском языке вариативность порядка слов часто определяет оттенки смысла, в китайском языке порядок слов закреплён и не связан с мотивацией автора. Китайские переводчики отмечают, что предложение в русском языке более вариативно и разнообразно, что вызывает «восхищение возможностями русского языка, формальная экспрессивность китайского языка значительно уступает русскому» [Чжао Сяобин 2016: 123].

3. Стилистические проблемы перевода.

Важной задачей переводчика также является выбор стилистических средств. При художественном, а особенно поэтическом переводе лексика более экспрессивная, образная, чем в разговорной речи. При выборе лексических единиц переводчик должен стараться не только передать смысловой компонент текста, но и создать такую же экспрессивную окраску словосочетания/предложения.

В художественном стиле существуют свои законы восприятия слова. Буквальный перевод может разрушить изначальный метафорический образ, делая его непонятным или лишенным художественной силы. Метафоры в поэтических или художественных текстах должны сохранять тот же уровень изящества и стилистической сложности, что и в оригинале. Кроме того, важно учитывать, как метафора взаимодействует с остальной частью текста.

Перевод должен органично вписываться в стилистическую ткань произведения.

Таким образом, процесс перевода с русского языка на китайский сопровождается рядом трудностей, появление которых обусловлено как синтаксическими различиями языков, так и необходимостью подбора соответствующих лексических и стилистических средств.

Поэтический перевод требует особого внимания не только к содержанию, но и к форме текста. Говоря о переводе поэтического текста, стоит рассмотреть особенности построения рифмы в китайском языке. Если в русском стихе ведущую роль играет силлабо-тоническая организация с регулярным чередованием ударных и безударных слогов, то китайская поэтическая традиция исторически основывается на слоговой и тональной структуре, предполагающей фиксированное количество иероглифов в строке и строгую регламентацию тонов. Вследствие этого прямое воспроизведение метрического рисунка русского стиха в китайском переводе оказывается практически невозможным.

История стихосложения в Китае насчитывает около трех тысяч лет. Для китайской классической поэзии характерно обязательное применение рифмы [Романовская 2012: 237], широко распространена холостая рифмовка, в которой первая и третья строки не рифмуются. Рифма может прослеживаться через строку, в некоторых случаях может использоваться смежная рифма, выделяться одна или несколько рифм. Например, в пятистрочной строфе рифмованными могут быть только две или три строки. Кроме того, в китайской традиции принято считать одну строку не только законченным предложением, но и завершенной мыслью.

Особенности китайской поэтической традиции определяют основные направления перевода западной поэзии на китайский язык, а именно перевод на основе стихов старой формы и перевод стихами новой формы. Старая форма стихов более регламентирована, требует определенного количества иероглифов в строке, из-за чего стихотворение в переводе на китайский мо-

жет быть длиннее, чем на языке оригинала. Кроме того, старая форма предполагает написание на вэньяне, что требует определенного уровня мастерства не только от переводчика, но и от читателя. Этот способ активно использовался ранее, но в настоящее время утратил прежнюю распространенность.

Стихи новой формы пишутся на байхуа, они более свободны и менее регламентированы. Но и здесь можно выделить два направления [Чжэн Тиу 2016: 151–156]:

1. Ритмическая школа. Сторонники ритмической школы подразумевают перевод поэтического текста на китайский язык именно ритмическим текстом. Ритмический рисунок дублируется с оригинального текста и воссоздается на китайском языке с помощью рифм и пауз. Сторонники канонов китайского стихосложения также сохраняют рифму, но по правилам китайской поэтической традиции, а каждая строка подразумевает одинаковое количество иероглифов.

2. Свободный перевод. Этот способ наиболее распространен среди переводчиков, поскольку подразумевает сохранение формы стиха без строгих требований к ритму, рифме, количеству иероглифов в строке. Важно сохранить общую поэтику оригинального текста и текста перевода.

Таким образом, различия в поэтических системах русского и китайского языков требуют разработки особых принципов передачи поэтического текста в переводе. В китайском переводоведении значительное влияние имеет теория Сюй Юаньчуна, сформулировавшего принцип «трех красот» (三美): красоты смысла (意美), красоты формы (形美) и красоты звука (音美), эти явления следует разделять на первичное и вторичное, сначала обозначая красоту смысла, а затем уже красоту звука и красоту формы [Chen Jing 2022: electronic resource]. Для перевода русской поэзии на китайский язык данная установка имеет принципиальное значение, поскольку метрическая организация оригинала далеко не всегда может быть воспроизведена средствами китайского языка. Следовательно, в китайской традиции перевод поэзии рас-

смаатривается как процесс скорее эстетического воспроизведения, а не буквального, а рифма либо организуется заново в соответствии с китайской фонологической системой, либо опускается полностью.

Русская поэзия насыщена культурно маркированными образами, религиозной и исторической символикой. В китайском переводе подобные элементы могут либо сохраняться, либо подвергаться частичной адаптации. Перевод поэтического текста с русского языка на китайский предполагает неизбежную трансформацию формально-структурных характеристик оригинала при сохранении его образности. Типологические различия языков обуславливают невозможность полного воспроизведения метрической организации и рифмовки русского стиха, что смещает акцент в сторону передачи семантической глубины, системы образов и культурных коннотаций.

Таким образом, перевод русской поэзии на китайский язык выступает как процесс художественной интерпретации, в рамках которого оригинальная структура поэтического текста либо перестраивается в соответствии с нормами китайской поэтической традиции, либо уступает место более свободной форме.

2.4. Выводы

В поэтическом тексте анализ метафоры представляет особый интерес. Являясь одним из излюбленных художественных приемов поэтов, метафора становится частью поэтического взгляда на мир, отражением авторского идиостиля. Поэтический язык – это в первую очередь язык образов, следовательно, анализ метафоры позволяет глубже проникнуть в замысел поэта.

В случае перевода поэтического текста перевод метафор отличается особой сложностью, что связано не только с лингвистическим аспектом, но и с культурологическим. Прямое воспроизведение метафор в ряде случаев не имеет смысла, поскольку метафорические образы, понятные и близкие для представителей одной культуры, могут не соответствовать или быть совсем непонятными для представителей другой культуры. С другой стороны, опускание метафоры при переводе может привести к частичной или даже полной

потере авторской идеи. Поэтому во многих переводческих теориях подчеркивается принцип адекватности и эквивалентности перевода метафоры.

При переводе поэтического текста с русского языка на китайский можно отметить не только трудности, связанные с принадлежностью этих языков к разным типам (что порождает существенное различие в способе построения фраз), но и ряд трудностей лексического, синтаксического и стилистического порядка. Поэтому перед переводчиком русской поэзии на китайский язык стоит задача не только сохранить форму поэтического произведения, но и передать метафорические образы так, чтобы они были понятны китайскому читателю.

Особого внимания при переводе метафоры требуют не только лингвистические, но и культурные аспекты. Лингвистические трудности связаны с различиями в структуре языков, в то время как культурные различия могут влиять на восприятие метафоры и ее адаптацию в переводе. Необходимость преобразования исходной метафоры и использования различных переводческих трансформаций может быть обусловлена не только языковыми различиями, но и особенностями социокультурных норм, связанных с использованием метафорических выражений в определенных контекстах. Процесс перевода метафоры представляет собой не только тщательный подбор лексических и грамматических структур, но и сохранение эмоциональной окраски и культурного колорита, что требует использования различных приемов перевода.

Среди приемов перевода метафоры можно выделить следующие основные переводческие трансформации, такие как добавление, замена, опущение, перестановка. Выбор переводческой стратегии должен осуществляться в зависимости от контекста и целей перевода, при этом следует стремиться сохранить стилистическую и смысловую целостность текста.

Таким образом, перевод метафоры является комплексной задачей, требующей от переводчика высокого уровня профессионализма, внимания к деталям и глубокого знания не только языка оригинала и языка перевода, но и культурных реалий.

ГЛАВА 3. МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

3.1. Материал исследования

Материалом для исследования послужили 23 стихотворения раннего периода творчества Мандельштама, вошедшие в первое издание сборника «Камень». В качестве варианта перевода стихотворений на китайский язык использованы тексты китайского переводчика Ван Цзяньчжао (汪剑钊), являющегося профессором Пекинского университета языка и культуры, директором Общества китайской поэзии, а также руководителем ассоциации исследований русской литературы. Издание китайского переводчика не включает в себя переводы стихотворений «Змей» и «Царское село», поэтому на китайском языке анализируется только 21 стихотворение.

3.1.1. Поэтика сборника Мандельштама «Камень»

В современной литературоведческой науке поэтический сборник рассматривается как особый тип художественного целого, обладающий внутренней структурной и смысловой целостностью. Подобное понимание художественного текста как системы восходит к работам Ю.М. Лотмана. Он рассматривает поэтический текст как «особым образом организованную семиотическую структуру» [Лотман 1996: 28], в рамках которой в поэтических сборниках отдельные части образуют упорядоченную систему. В этом случае отдельные стихотворения выступают как элементы единого пространства, связанные между собой на уровне мотивов, образов и смыслов. Как отмечает Л.Я. Гинзбург, поэтический контекст «восходит к произведению, циклу, творчеству писателя» [Гинзбург 1997: 242]. При этом, хотя лирическая циклизация была известна в разные эпохи, в поэзии Серебряного века она приобретает особую значимость, становясь принципом организации поэтического целого и объединяя тексты в единую систему.

Исследователи творчества Мандельштама придерживаются различных точек зрения относительно периодизации творческого пути поэта. Так,

Т.Н. Бреева выделяет четыре периода: «Камень», «Tristia», стихи 1921–1925 гг., новые стихи [Бреева 2013]. Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель выделяют три основных этапа творчества поэта: первый период, относящийся к первой половине 1910-х гг.; второй период, охватывающий вторую половину 1910-х гг. и начало 1920-х гг.; а также третий период, к которому относится творчество 1930-х гг. Авторы отмечают, что уже на раннем этапе творчества у Мандельштама начинает формироваться философия слова: оно, в понимании поэта, двуипостасно, непозитическое слово – слово-материал, слово-сырец, а поэтическое слово – камень в «крестовом своде» [Кихней, Меркель 2013: 11]. В период раннего творчества формируется поэтический стиль поэта, он «прибегает к архитектурным и анатомическим терминам» [там же: 52], через образы которых осмысливается бытие. Трансформация философии слова неразрывно связана с изменением мировоззрения поэта, на которое влияют в том числе события, происходящие как в личной жизни поэта, так и в стране. Так, второй этап творчества поэта проходит под знаком Первой мировой войны и революции. В этот период в творчестве автора возникает аналогия современной культуры с церковью, а слово обретает «мученический» образ [там же: 31–32]. В этот период в поэтике Мандельштама формируется также взаимосвязь слова и вещи, ведь вещи у Мандельштама только в имени обретают «самостоятельный бытийственный статус» [там же: 38].

Такой же позиции о трех этапах в творчестве Мандельштама придерживается и М.Л. Гаспаров, выделяя три поэтики. Период «Камня» характеризуется ученым как время «строгости единообразия и однотонности» [Гаспаров 1995: 335], практически полного отсутствия любовной лирики и личных тем, ведь «цель Мандельштама не в том, чтобы пропустить мир через свои чувства, цель его в том, чтобы найти своим чувствам место в мире, в большом и едином мире культуры. Вписаться в культурную преемственность, в историческую память – остается его главной заботой» [там же: 335]. Уже в этот период Мандельштам предстает как сложившийся поэт, в то же время это период ощущения ненужности и поиска себя в годы взросления, период адап-

тации к жизни, поиска смысла в окружающем мире. С.С. Аверинцев так отзывается об этом этапе творчества Мандельштама: «Боль адаптации к жизни взрослых, а главное – особенно остро ощущаемая прерывистость душевной жизни, несбалансированные перепады между восторгом и унынием, между чувственностью и брезгливостью, между тягой к еще не обретенному “моему ты” и странной, словно бы нечеловеческой, холодностью, когда межличностные связи еще не налажены, – все это для мальчика не болезнь, а норма, однако воспринимается как болезнь и потому замалчивается. <...> Произошел какой-то сдвиг сроков: хотя в нем очень долго держался “мальчик”<...> наряду с этим он же необычно рано созрел как “муж”, способный смотреть на себя, “мальчика”, со стороны и описывать душу этого мальчика точно и здраво, в стихах, по-своему вполне совершенных» [Аверинцев 2011: 55–56].

Таким образом, исследователи сходятся в том, что стихотворения, относящиеся к сборнику «Камень» следует рассматривать как отдельный этап творчества Мандельштама, важный для формирования его в качестве поэта и имеющий свои характерные особенности.

Первое издание сборника «Камень» увидело свет в марте 1913 г., в него вошли 23 стихотворения. Как отмечает С. Голдберг, разные издания «Камня» представляют собой «художественные видения эволюции поэта, не отделенные от его действительной траектории, а окончательно сформированные его творческой волей в новый период» [Голдберг 2020: 58]. Первые стихотворения сборника датированы 1908 г., на тот момент поэту было около восемнадцати лет. Стихотворения данного периода отражают состояние поэта, видение им мира: попытка понять законы мироздания, определение себя в мире, трепетное отношение к творчеству вообще и слову в частности. Ранняя поэзия Мандельштама созерцательная: «он называет все видимое, слышимое, чувствуемое им, все явления действительности преобразуются в его поэтическом мире и превращаются в абстракции высокого порядка, содержащие глубокий подтекст» [Карпенко 1999: 60].

В исследованиях, посвященных поэтике Мандельштама, подчеркивается, что сборник «Камень» представляет собой не случайное собрание текстов, а систему. Так, Д.В. Фролов подчеркивает, что каждое стихотворение, вошедшее в сборник, отнюдь не случайно, что «это не свод всех опубликованных (и неопубликованных) стихов, а выборка, причем с очень строгими критериями отбора» [Фролов 2009: 155]. Порядок стихотворений в сборнике определялся рядом факторов: предыдущими публикациями в журнале «Аполлон»; хронологией, хотя и не строго выдержанной; смысловыми связями между стихотворениями [там же: 151]. Сходной позиции придерживается и А.Г. Мец, отмечая продуманность композиции «Камня» и подчеркивая роль авторской воли в формировании книги как художественного целого [Мец 2022: 255–260].

Предметно и символично заглавие сборника, ведь камень — основа строения. В поэтике Мандельштама архитектура придает миру наглядность, вещественность, становится памятью об ушедшей эпохе, а в последнем стихотворении сборника «Notre Dame» задача поэта прямо соотносится с работой зодчего [Сухих 2025: 439]. Н.С. Гумилев в рецензии к первому изданию «Камня» выделяет несколько основных мотивов сборника. Во-первых, это идея музыки, которая у Мандельштама трансформируется в глобальную идею-образ, «в Музыку с большой буквы» [Гумилев 1990: 174], ради которой поэт готов отказаться от мира, природы и даже поэзии. Во-вторых, это обращение к архитектуре, ведь любовь, восхищение и трепетное отношение к зданиям прослеживается в большей части стихов сборника: «Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории» [там же: 175]. Гумилев отмечает, что стихи поэта 1908–1912 гг. отличаются зыбкостью образов и отчаянным поиском своего «я» в этом мире: «поэт стремится к периферии сознания, к довременному хаосу, в царство метафоры, но не гармонизует его своей волей, как это делают веру-

ющие всех толков, а только испуган несоответствием между ним и собою» [там же: 201].

Внимание, уделенное в стихотворениях «Камня», как к бытийным деталям мира, так и к памятным объектам культуры и архитектуры, отмечает и Л.Я. Гинзбург. Характеризуя специфику сборника, она указывает на его структурность, подчеркивая, что стихотворение для Мандельштама представляет собой «единство, элементы которого не только совмещены, но активно взаимодействуют и борются между собой» [Гинзбург 1982: 254]. В одном стихотворении соседствующими оказываются и элементы быта, и элементы культурно-исторические, при этом античность для поэта становится не просто источником вдохновения, но и источником прекрасного, чью красоту можно прочувствовать и в повседневности.

В.Н. Топоров отмечает такое свойство ранней поэзии Мандельштама, как пластичность, под которым подразумевает «чувство фактурности, сопротивления вещного оформления среде, отмеченной индивидуализированности и повышенной информативности как отклонения от ожидаемой нормы» [Топоров 1995: 438]. Этим объясняется интерес Мандельштама к формам – и обыденным, и выделяющимся из повседневного бытийного мира.

Поэт с особым трепетом относился к русскому языку, в своих изречениях подчеркивая ценность и значимость языка в целом и слова в частности: «каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием» [Мандельштам 1993: 225]. Для Мандельштама поэзия – «наиболее полное раскрытие сущности слова» [Глазова 2019: 69], и потому в поэзии Мандельштама каждое слово не случайно, все одухотворено – и предметный мир, и явления природы. В результате формируется целостная картина бытия, в которой, по наблюдению исследователей, выражается «идея внутренней связи поэзии, музыки, природы и, шире, всех явлений мира» [Васильева 2002: 20]. Таким образом, слово у Мандельштама выступает не только как средство выражения, но и как способ

организации художественной реальности, придающий ей предметность и завершенность.

Указанные особенности поэтики непосредственно соотносятся с эстетическими принципами акмеизма, нашедшими отражение в сборнике «Камень». Поэтика сборника базируется на четкости и материальности образов. У Мандельштама метафоры конкретны и зрительно воспринимаемы, «везде чувствуется вещная, конкретная плоть мира» [Твердохлеб 2016: 80], ведь внимание поэта сосредоточено на реальном повседневном мире. Красота мира выражается в телесности человеческого существования, в обычных вещах и бытовых деталях, поскольку «для акмеистов вещи реальной действительности имеют значение сами по себе, в статическом состоянии. Они любят отдельные предметы бытия, причем воспринимают их как они есть, без критики» [Совсун 1930: электронный ресурс]. С этим связано и понимание поэтического творчества как акта созидания. Мандельштам отмечал, что «акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав» [Мандельштам 2024: 176]. Поэт в акмеизме – мастер, выстраивающий конструкцию стиха, сродни строителю, создающему архитектурные формы, о чем говорит большое количество образов, связанных с процессом строительства. Не случайно отмечается, что «поэзия для Мандельштама была обетом, а литературный путь – осуществлением этого обета во времени и пространстве» [Фрейдин 1991: 20].

Говоря о поэзии Мандельштама, А.Б. Ботникова подчеркивает, что метафора у поэта сохраняет материальность образа, т. е. «художественное явление – часто явление чужой культуры – закреплено в своеобразных словесных формулах» [Ботникова 1990: 330]. Подобное понимание слова как носителя исторической и культурной памяти у поэта отмечала и Н.Я. Мандельштам, подчеркивая, что поэт «отстаивал связь времен и ту образность, метафоричность и символику, которая присуща, а не навязана слову, исторически в нем

закрепилась» [Мандельштам 2025: 47]. В этой позиции отражается принципиально важная для поэта установка: слово не конструируется произвольно, но раскрывает заложенную в нем историческую форму.

Еще одной характерной чертой метафоры в творчестве Мандельштама является отражение, расширение и закрепление метафорических образов в разных произведениях. И.М. Семенко так говорит о Мандельштаме: «Поэт, безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и все большего уточнения метафоры; каждый следующий ход, как правило, является реализацией все новых и новых ее завитков» [Семенко 1997: 7]. Хотя Мандельштам не писал длинных поэм или повестей, «фактически все его творчество – одно целое, одна большая форма; его неповторимое видение мира, или, как теперь принято говорить, его неподдельная, созданная им самим модель мира» [Тарановский 2000: 19].

Таким образом, сборник «Камень» можно считать продуманным манифестом акмеизма, где форма является базовой категорией. В противовес символистской размытости образов, внимание поэта сосредоточено на вещном мире, а форма определяет саму суть поэзии. Можно сказать, что поэтика сборника формируется на пересечении эстетики акмеизма, философии слова и индивидуального художественного мировосприятия Мандельштама. В стихотворениях этого периода проявляется стремление к предметной ясности, архитектурной стройности и культурно-исторической насыщенности образов.

3.1.2. Переводы текстов сборника «Камень»

Стихи Мандельштама переведены на многие иностранные языки, по большей части европейские. В Китае интерес к русским поэтам в целом и к творчеству Мандельштама в частности появился в конце XIX в., а уже с середины XX в. количество переводов русской поэзии на китайский язык стало увеличиваться год за годом. Многие произведения русских поэтов переводились на китайский язык с английского, а не с русского, что в процессе двой-

ного перевода влекло за собой значительную трансформацию авторского слога и метафорических образов.

С конца 1920-х гг. интерес китайских переводчиков и критиков к русской поэзии стал заметно возрастать; одним из важных стимулов этого процесса стала публикация в 1927 г. в периодическом журнале стихотворения Пушкина. После образования КНР на китайский язык стали переводить все больше русских поэтов, особую любовь и признание снискали поэты Серебряного века.

В 1983 г. в дебютном номере журнала «Круг молодых поэтов» («青年诗坛») впервые публикуются четыре стихотворения Мандельштама, переведенные китайским поэтом Сюнь Хунцзюнем. Затем в феврале 1988 г. в журнале «Мировая литература» («外国文学») вышло несколько стихотворений поэта в качестве приложения к статье А. Ахматовой «Мандельштам – листки из дневника», а через несколько лет профессор Пекинского университета Гу Юньпу издал большую статью «Подкидыш эпохи, фаворит истории: исследование о трагическом современном советском поэте Мандельштаме» («时代的“弃儿”，历史的骄子：试论苏联现代悲剧诗人曼德 尔什塔姆»), в которой он отмечал своеобразный стиль Мандельштама, точный отбор слов, богатство и оригинальность мысленных образов, использование поэтом исторических сюжетов для выражения отношения к действительности [Юй Цзымэй 2015: 341].

В настоящее время интерес к творчеству Мандельштама в Китае не утихает, продолжают появляться новые варианты переводов стихотворений, выходят статьи, посвященные лирике поэта. Многие переводчики и критики отмечают покоривший их особый стиль Мандельштама. Так, например, китайский поэт Сюнь Хунцзюнь в статье «Об Осипе Мандельштаме и его стихах» («谈奥西普·曼杰施塔姆和他的诗») пишет: «Ни один писатель или поэт не очаровывал меня так надолго. <...> Ранние стихи Мандельштама несут в себе его неповторимую меланхолию, грусть и тишину, такая истинная чисто-

та близка к музыке, и это и есть суть рождения поэзии» (перевод мой – М.Д.) [Xun Hongjun: electronic resource]. Современный китайский поэт Ша Ма, размышляя о творчестве Мандельштама, говорит: «Страсть, размышление, вера, бескомпромиссность составляют суть жизни поэта, для него поэзия – это не только красота ритма, волшебство образов, но и воплощение свободы, благодаря которой он может расправить крылья и воспарить к небу» (перевод мой – М.Д.) [Sha Ma: electronic resource].

С увеличением интереса к творчеству Мандельштама в Китае стали появляться сборники переводов стихов, например, в 1991 г. был опубликован сборник «Раковина. Избранные стихотворения Мандельштама» в переводе Чжи Ляна; в 2003 г. – сборник избранных стихотворений Мандельштама от переводчика Ян Цзы; в 2008 г. – «Собрание сочинений Мандельштама», включающее переводы избранных стихов поэта, перевод сборника был выполнен Ван Цзяньчжао; в 2015 г. известный китайский переводчик Ван Чжилян опубликовал сборник переводов избранных стихов Мандельштама. Китайские исследователи признают, что «тексты Мандельштама отличаются необычайной сложностью и глубиной; только многократное чтение и внимательное вчитывание позволяют приблизиться к их пониманию. И даже в этом случае иногда остается ощущение недосказанности, а для переводчика, даже если он уже глубоко вник в текст, передача его тонкостей остается серьезным испытанием» (перевод мой – М.Д.) [Zheng Tiwu 2022: 18–19].

В 2022 г. был опубликован сборник переводов стихотворений Мандельштама, охватывающий разные периоды творчества поэта и содержащий более 200 переведенных стихов, в том числе практически полное собрание сборника «Камень» (за исключением стихотворений «Змей» и «Царское село»). Его автор Ван Цзяньчжао во вступительной статье к сборнику отмечает неслучайность слова и метафоры в творчестве поэта, их идентичность для поэта: «Для Мандельштама слова и метафоры не имеют особого различия» (перевод мой – М.Д.) [Wang Jianzhao 2022: 8]. Характеризуя ранний период творчества поэта, переводчик называет сборник «Камень» первой ступенью на пути к осмысле-

нию мира и времени: «Здесь поэт впервые раскрывает основные черты своего творческого стиля: строгость ритма, значимость слова, воплощенные в форму образы, архитектурность и насыщенность культурными мотивами. <...> Он наблюдает чудеса в обыденном, стремится к всестороннему изучению истории. Время воспринимается им как четвертое измерение пространства, а, обращаясь к прошлому через миф и историю, он пытается постичь реальность. Поэт стремится к спокойствию, твердости и долговечности, которые можно ощутить и потрогать, как камень, а через осознание исторической канвы пытается постичь самого себя» (перевод мой – М.Д.) [там же: 5].

Таким образом, творчество Мандельштама в целом, сборник «Камень» в частности привлекают внимание многих исследователей и переводчиков, в том числе китайских специалистов по русской поэзии.

3.2. Анализ семантики лексики сборника «Камень»¹

Первым этапом анализа текстов сборника «Камень» стало составление частотного словаря лексики сборника. Целью данного этапа работы было не только создать словарь значимых частей речи в сборнике «Камень» с учетом частотности отдельных лексем, но и рассмотреть семантические классы лексем, связанные с основными темами в творчестве поэта этого периода. Таким образом, предметом исследования на данном этапе является иерархия семантических классов лексики сборника как отражение основных мотивов и образов в творчестве поэта.

3.2.1. Частотный словарь сборника «Камень»

Частотные словари – отдельный вид словарей, которые представляют собой упорядоченные списки слов с указанием при каждом слове частоты его употребления в совокупности текстов определенной длины [Алексеев 1975]. Цели, с которыми создаются такие упорядоченные списки слов текстов опре-

¹ Материалы данного параграфа опубликованы в статье: Семантические классы лексики сборника О. Мандельштама «Камень» // СибСкрипт. 2025. Т. 27. № 4(110). С. 667–680. [Духнова, Ерофеева, Обухова 2025].

деленного типа, могут быть самыми разными, особый тип частотных словарей – частотные словари писателей и поэтов, используемые для анализа языка писателя, семантики частотной лексики, помогающей раскрыть главные темы и проанализировать ключевые мотивы творчества авторов (см.: [Барановский 2023; Глазырин, Казарин 2017; Зиямухамедова 2023; Зотова 2013; Мартыненко, Григорьев 2017; Матаненкова 2010; Шатохина 2017; Hugh 2002; Madden 1953; Tsukasaki 2000 и др.]).

«В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях <...>. Наряду с варьируемыми элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта» [Якобсон 1987: 145–146]. Эта «мифология» создается не чем иным, как языковыми средствами, в частности – семантикой лексических единиц с их первичными и переносными значениями, формирующих в стихотворении или цикле стихотворений семантические поля и группы, работающие на создание определенных образов. Анализ частотных слов одного произведения или цикла произведений важен, поскольку своеобразие словаря художественного текста «сосредоточено главным образом в его верхней области, в самых частотных словах» [Баевский, Романова, Самойлова 2003: 34], однако не стоит приуменьшать и значимость наименее частотных слов, расширяющих и обогащающих смысловую композицию сборника: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия» [Жирмунский 1977: 30].

Изучение семантических групп лексики «Камня» уже проводилось лингвистами [Глазырин, Казарин 2018; 2021], однако подход к распределению лексических единиц по семантическим классам, а также их дальнейший анализ отличен от настоящего исследования. Авторы идеографического словаря, составленного на материале текстов сборника «Камень», опираются на

метод поэтической идеографии (метод предложен Ю.В. Казариным в 1999 г.) [Глазырин, Казарин 2021]. Основываясь на этом методе, исследователи создают словник поэта, где каждая лексическая единица на базе словарного значения относится к определенной (и только одной) сфере лексики с учетом контекста стихотворения. Словарная статья идеографического словаря, составленного авторами, представляет собой систему, единство разнородных характеристик, качеств и свойств слова / лексемы / словоформы, функционирующих в том или ином поэтическом тексте [Глазырин, Казарин 2018: 80]. Полученные результаты свидетельствуют о том, что у распределения частот слов сборника намечается статистически значимая корреляция со словарями прозы [Баевский и др. 2003], что, очевидно, связано с указанной выше ориентацией Мандельштама в «Камне» на чувственные, осязаемые образы.

В данном исследовании распределение лексики по классам производится не только на основании контекста стихотворения, но и на базе основных мотивов и образов, выделяемых литературоведами как наиболее значимые для творчества поэта данного периода в целом, что определяет научную новизну исследования. В данном случае анализ семантических классов используется как инструмент определения конфигурации основных мотивов в поэтическом сборнике. Соответственно, полученные семантические классы отличаются от тех, что предлагаются авторами идеографического словаря. Кроме того, одна лексическая единица относится в большинстве случаев к нескольким классам, поскольку не только сами семантические классы, но и зоны их пересечений отражают авторское мировоззрение, отношение к окружающему миру.

Процедура формирования частотного словаря включала лемматизацию текстов, удаление стоп-слов и собственно формирование частотного словника сборника¹. Лемматизация текстов, т. е. приведение словоформ текста к их начальной (словарной) форме (лемме) [Бенгфорт, Билбро, Охеда 2019: 101–

¹ Благодарим И.А. Обухову за помощь в разработке программного кода и формировании частотного словаря.

102], была выполнена при помощи машинной обработки текстов стихотворений сборника «Камень». Далее проводилось удаление из списка лемм так называемых стоп-слов – общеупотребительных слов, не несущих значимой смысловой нагрузки. Общий список лемм без стоп-слов составил 889 знаменательных слов (из них 690 – уникальных). Последним этапом стало объединение (агрегация) данных в единый частотный словарь. Для решения этих задач были использованы следующие библиотеки Python: библиотека `pymystem3`, которая предоставляет доступ к инструменту лемматизации русскоязычных текстов `MyStem` (<https://github.com/nlpub/pymystem3>), и библиотека NLTK для обработки стоп-слов (<https://www.nltk.org/howto/corpus.html>). Просмотр программного кода, отражающего этапы анализа, доступен по ссылке¹.

Полученные в результате машинной обработки текстов отдельных стихотворений частотные списки лемм без стоп-слов точнее отражают ключевые смыслы текста, чем полные списки слов, поскольку исключают слова, не влияющие на содержание стихотворения (частотный словарь представлен в Приложении – см. Таблицу 1 Приложения). Это позволяет выявить ключевые темы всего сборника стихотворений и может служить основой для анализа тематических особенностей отдельных поэтических текстов.

Ниже представлен список наиболее частотных лемм сборника Мандельштама «Камень» с частотой употребления не менее 4: душа (7), ветер (6), слово (6), туман (6), звезда (5), любить (5), сердце (5), вернуться (4), вечность (4), день (4), дом (4), колокол (4), музыка (4), небо (4), печаль (4), раковина (4), сказать (4). Как видно, наиболее частотными являются лексемы, имеющие отношение к человеческой способности чувствовать и переживать эмоции (*душа, любить, сердце, печаль*), а также слова, передающие природные образы (*ветер, туман, звезда* и др.). К наиболее частотным лексическим единицам относятся также леммы, связанные с категориями бытия, времени и языка (*вечность, день, слово*), а также лексемы, указывающие на значимость для Мандельштама музыки (*колокол, музыка*). Таким образом, список

¹ <https://colab.research.google.com/drive/1SLNT5jLTAESHrgm6zmF4Lmfcr2glug9?usp=sharing>

наиболее частотных лемм уже дает возможность определить важные категории лексики сборника, однако не раскрывает их значимость в семантической структуре текста. Эту задачу помогает решить выделение семантических классов лемм и анализ их объемов.

3.2.2. Семантические классы лексики сборника «Камень»

Полученные в результате машинной обработки леммы общего частотного списка были сгруппированы по семантическим категориям (соответствующим ключевым темам сборника стихотворений) с учетом контекста. При семантической классификации учитывались те смысловые оттенки, которые важны для Мандельштама и выделяются литературоведами как базовые мотивы его творчества. При этом одна и та же лемма могла относиться сразу к нескольким семантическим классам (поэтому сумма объемов классов больше общего количества лемм), поскольку значение слова всегда включает несколько семантических признаков. Например, лемма *колокол* относится к трем семантическим классам: ФОРМА (колокол как изделие определенной формы, полое внутри), РЕЛИГИЯ (колокол как церковный и религиозный символ), СЕНСОРИКА (колокольный звон как воплощение музыки); лемма *раковина* принадлежит таким семантическим классам как ФОРМА (объект своеобразной формы) и ПРИРОДА (природный объект); лемма *пешеход* относится к классам ЧЕЛОВЕК (человек, который передвигается пешком) и ДВИЖЕНИЕ (тип передвижения) и т. д.

Для каждого семантического класса был рассчитан его объем, который позволяет определить долю группы в лексике текста. Наиболее частотные группы, составляющие ядерную и предъядерную зоны полученного частотного словаря, анализировались также по семантическим подклассам (учитывая объемы подклассов).

В процессе семантического анализа частотного словаря сборника «Камень» было выделено 18 семантических классов, которые вместе с их абсолютными объемами представлены на Рисунке 1.

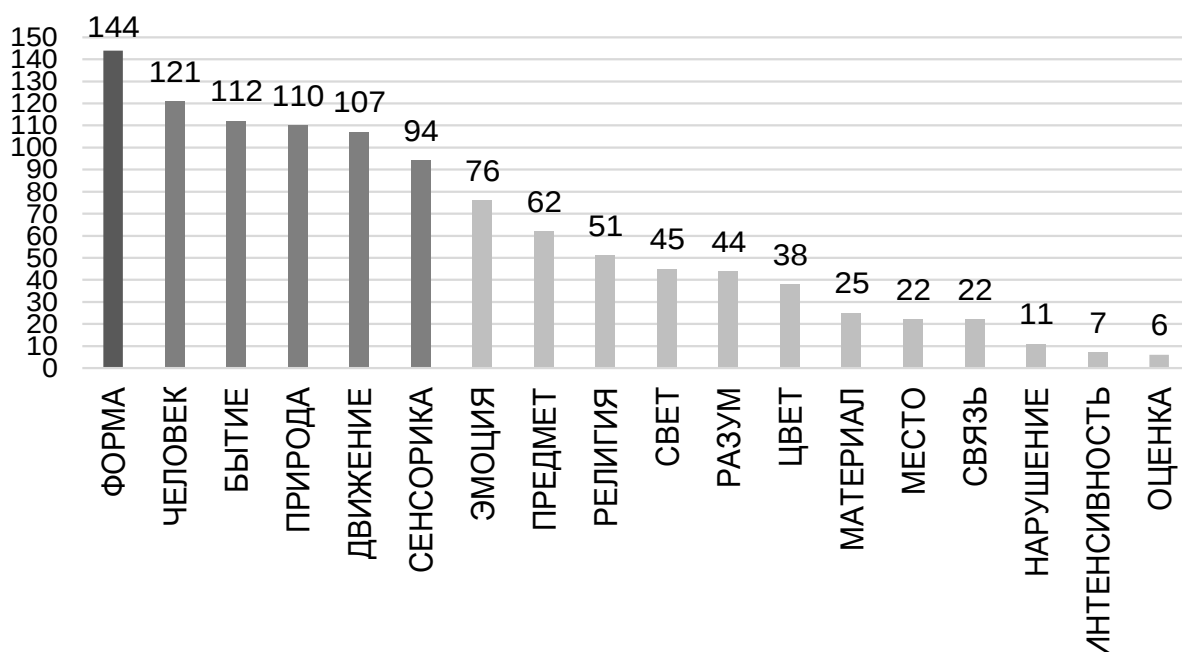


Рисунок 1. Объемы семантических классов лемм сборника О. Мандельштама «Камень», абс.

Как видно, всего было выделено 18 классов, при этом ядерным семантическим классом является класс **ФОРМА**, к предъядерной зоне относятся классы **ЧЕЛОВЕК**, **БЫТИЕ**, **ПРИРОДА**, **ДВИЖЕНИЕ**, **СЕНСОРИКА**. К средней зоне распределения принадлежат такие классы как **ЭМОЦИЯ**, **ПРЕДМЕТ**, **РЕЛИГИЯ**, **СВЕТ**, **РАЗУМ**, **ЦВЕТ**, периферию составляют классы **МАТЕРИАЛ**, **МЕСТО**, **СВЯЗЬ**, **НАРУШЕНИЕ**, **ИНТЕНСИВНОСТЬ**, **ОЦЕНКА**. Ядерный и предъядерные семантические классы включают более трех четвертых (77,4%) всех лемм текста. Семантические подклассы классов, расположенных в ядерной и предъядерной зонах, с их объемами представлены в Таблице 1.

Семантический класс **ФОРМА** оказывается наиболее значимым, ядерным для сборника «Камень». Он включает слова, называющие внешние очертания, структуру, конфигурацию предметов или явлений, а также лексемы, связанные с восприятием и описанием физических границ и форм объектов, их изменением или взаимодействием с пространством. Как у Аристотеля, у Мандельштама форма служит средством «освоения» и познания хаоса человеком (лирическим героем). По Аристотелю, каждая конкретная чувствен-

ная вещь представляет собой единство материи и формы. Форма понимается Аристотелем как сущность вещи. Форма в то же время нематериальна, но она не есть нечто внешнее по отношению к материи. Материя и форма – это «то, из чего состоят вещи». Каждая вещь выступает как оформленная материя [Блинников 2002: электронный ресурс].

Таблица 1

Объем ядерных семантических подклассов в частотном словаре

Семантический класс	Семантический подкласс	Примеры	Объем
ФОРМА	архитектура	<i>апсида, арка, дверь, дом, колокольня, купол, храм</i>	42
	состояние вещества	<i>дымка, муть, облако, пена, пыль, слеза, туман</i>	41
	внешний вид	<i>волна, зыбь, излучина, круг, паутина, узор</i>	34
	вместилище	<i>ваза, выплеснуть, наполнить, раковина, сосуд</i>	16
	предел	<i>бездна, берег, грань, дно, край, недра, пропасть</i>	11
ЧЕЛОВЕК	тело	<i>глаз, голова, нерв, мышца, палец, плоть, ребро</i>	39
	вид деятельности	<i>всадник, кучер, офицер, пешеход, путник</i>	19
	государство	<i>государство, иностранец, отчий, сенат, царь</i>	19
	душа	<i>душа, сердце</i>	13
	социальная характеристика	<i>жена, князь, мужик, поклонник, узник, царь</i>	11
	оценочная характеристика	<i>больной, бродяга, лицемерка, пьяница, чудаки</i>	10
	персоналии	<i>Батюшков, Верлен, Дюма, Крез, Петр, Сократ</i>	10
	половозрастные характеристики	<i>дама, дева, старик, человек</i>	7
	группа людей	<i>народ, орава, сброд, свита</i>	6
БЫТИЕ	время	<i>век, вечность, год, мгновение, миг, накануне, срок</i>	50
	пространство	<i>близ, вдаль, всюду, нигде, мир, рядом, снаружи</i>	25
	жизнь	<i>быть, живой, земной, оживать, пережить</i>	18
	начало	<i>бог, первоначальный, первооснова, предтеча</i>	13
	отсутствие жизни	<i>бездыханный, гробовой, покойный, смерть</i>	8
	судьба	<i>вещий, рок, случай, судьба, суждено</i>	5
ПРИРОДА	форма объекта	<i>берег, волна, грот, гора, радуга, сугроб</i>	44
	погода	<i>ветер, дождь, метель, мороз, снежный, туман</i>	31
	животное	<i>ворон, кузнечик, ласточка, птица, стрекоза</i>	17
	растение	<i>дуб, лес, листва, роза, тростинка, цветок</i>	14
	вещество	<i>вода, воздух, песок</i>	5
ДВИЖЕНИЕ	форма движения	<i>гнуться, дрожать, мелькать, свиваться</i>	33
	тип движения	<i>блуждать, бродить, вскочить, встать, лететь</i>	32
	помещение в объем	<i>вернуться, возвращаться, забиться, поглотить</i>	13
	воздействие	<i>бить, бросить, волочить, ломать</i>	13
	извлечение	<i>выбросить, вылететь, выплеснуть, выходить</i>	10
	граница движения	<i>донести, достигать, исчерпать, остановиться</i>	6
СЕНСОРИКА	речь	<i>беседа, сказать, слово, спорить, ругань</i>	27
	музыка	<i>гимн, колокол, музыка, нота, оперный, ритм, хор</i>	23
	тип звука	<i>визг, выстрел, сигнал, сирена, скрипеть, стон</i>	21
	отсутствие звука	<i>немой, немота, тихо, тишина, умолкнуть</i>	12
	восприятие	<i>видать, глядеть, слух, слушать, чутать, щупать</i>	11

В классе ФОРМА выделяется пять подклассов: «архитектура», «состояние вещества», «внешний вид», «вместилище», «предел» (см. Табл. 1). Подкласс «архитектура» содержит не только наименования различных строений, но и обозначения их частей, таких как *дверь, окно, стена* и т. д.; лексические единицы этого подкласса зачастую называют религиозные сооружения либо их части (*базилика, свод, храм, колокольня* и др.). Архитектурные сооружения служат связью между миром духовного и материального, символами незыблемости и упорядоченности мира (*твердыня Notre-Dame; мудрое сферическое здание; прекрасен храм, купающийся в мире*). Поэтому архитектура для Мандельштама тесно связана с творчеством, в том числе и поэтическим. Сам поэт отмечает, что «строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пустое» [Мандельштам 1987: 170]. Как говорил Н.А. Струве, архитектура становится для поэта символом реальности, «антитезой неопределенности и страху пустоты» [Струве 1992: 150], уравнивая хаос и беспорядок мира.

Компоненты подкласса «состояние вещества» описывают физическое состояние, изменение формы или структуры, физические свойства различных веществ и материалов. Тягучие, кристаллизирующиеся, застывающие формы вещества представляют собой способ восприятия бытия, ведь «вещество понимается автором как одухотворенная материя, из которой состоят все предметы, в том числе и человек» [Калинина 2006: 75]. Основное свойство формы – быть вместилищем для чего-то, иметь внутреннее содержание. И это содержание – стихия, состояние вещества, материи: *пена, туман...* Именно стихия, наполняя форму, подчеркивает связь между формой и первоначалом (*наполнишь шепотами пены, туманом, ветром и дождем; останься пеной, Афродита*). Форма создается путем выделения частей из хаоса, которые, будучи оформленными, начинают существовать как самостоятельные объекты. Зачастую форма предстает «гарантией сохранности бытия, противостоящего не-бытию и конечности жизни» [Севастьянова 2010: 130].

Подкласс «внешний вид» включает в себя слова, описывающие внешние характеристики объектов или явлений, а также передающие визуальные впечатления от внешнего вида объекта (*узор, вал, волна, дюна, зыбь* и др.). У Мандельштама форма служит средством «освоения» и познания хаоса человеком (лирическим героем). Форма очерчивает границы, выделяя из хаоса отдельные сущности бытия, превращает бесформенное в конкретное, позволяя человеку познавать и осознавать реалии мира (*запечатлеется на нем узор, неузнаваемый с недавних пор; кружесом камень будь и паутиной стань*).

Подкласс «вместилище» включает названия объектов, предназначенных для хранения, удержания других предметов или веществ, т. е. их основная способность – выступать в качестве вместилищ. Компоненты этого подкласса отражают идею формы, предназначенной для наполнения ее содержанием (*раковина, ваза, сосуд* и др.). Форма удерживает содержимое, взаимодействует с ним, высвобождает, становясь не просто статичным объектом, а динамичным участником происходящих событий (*цветочная проснулась ваза и выплеснула свой хрусталь*).

Наименьшим по объему является подкласс «предел», включающий в себя лексемы, которые описывают пограничные элементы объектов, объекты, разделяющие пространство, а также отсутствие предела – бездонность, отсутствие видимых границ. Компоненты этого класса, выражающие ограничение пространства, становятся не только материальной границей, но и способом осмысления пространства (*я выброшен на берег твой; ложится якорь на морское дно; явлений раздвинь грань*), тогда как отсутствие границ ассоциируется с хаосом, отсутствием устойчивости (*душа висит над бездною проклятой; над пропастью, на гнущихся мостках*).

Анализ слов, входящих в подклассы семантического класса ФОРМА, показал, что зачастую слова, выражающие идею формы, также передают идею динамику, движения. Это лексические единицы, относящиеся к подклассам «внешний вид» и «вещество», например, *волна, клубиться, кру-*

житься, костер, свиваться и т. д. Через лексемы, называющие религиозные архитектурные формы выражается связь земного и небесного. В противовес подклассу основному подклассу семантического класса ФОРМА – «архитектура», лексические единицы которого передают идею статичности и выступают знаками упорядоченного мира, фундаментальности, форма в ее внешнем проявлении зачастую не является статичной, она находится в постоянном движении. Отсутствие границы, как отсутствие формы, связано с воплощением вечности и хаоса, тогда как «возникновение мотива границы связано со стремлением героя опредметить беспредельное, придать ему твердость, сделать соразмерным человеческому взгляду» [Бреева 2020: 37].

Класс **ЧЕЛОВЕК** охватывает широкий диапазон лексем, называющих различные свойства и качества человека от его физических характеристик до социальных ролей. Центральную позицию в данном классе занимает подкласс «тело», содержащий не только наименования частей тела человека, но и обозначения физических процессов. Контексты с использованием лексики, обозначающей части тела, очень разнообразны. Одна из функций лексем этого подкласса – создание портрета персонажа (*тончайших пальцев белизна; румянец под вуалью; в глазах лукавый или детский зеленый огонек*), однако их функции не ограничиваются только портретными описаниями или описаниями различных ситуаций (телесный контакт, любовные отношения), но включают и контексты, связанные с описанием поэтического творчества (*да обретут мои уста первоначальную немому*). Кроме того, лексика данного подкласса подчеркивает единство плоти и духа, тело становится хранителем души, сосудом для нее (*божье имя, как большая птица, вылетело из моей груди*).

Значимыми объемами внутри класса ЧЕЛОВЕК обладают также подкласс «вид деятельности», связанный с различными видами человеческой деятельности, в том числе профессиональной, а также подкласс «государство», охватывающий лексику, связанную с темой власти, политики, законов. Различные виды деятельности зачастую ассоциированы с движением (*кучер,*

всадник, путник, пешеход и др.), что указывает на динамичность человеческой жизни, переосмысление жизни человека как пути. Лексика подкласса «государство» указывает на существование человека внутри определенных рамок. Упоминание конкретных исторических персоналий (*Крез, Петр, Юстиниан*) также подчеркивает эти социально-временные рамки человеческой жизни.

Остальные подклассы данного класса отличаются меньшим объемом и содержат слова, обозначающие разные по численности группы людей, персоналии, оценочные и социальные характеристики, половозрастные характеристики. Из этих подклассов стоит остановиться на подклассе «душа», который формируется только двумя леммами – *душа* и *сердце*. Поэт определяет сердце не только как часть тела, но и как орган, откликающийся на все проявления внешнего мира, который является средоточием самосознания лирического субъекта [Петрова, Фатеева 2023: 159]. Сердце и душа воспринимаются поэтом как центр жизни и эмоций (*я печаль, как птицу серую, в сердце медленно несущу; нежилого сердца дом; сердце сердца устыдись; душа висит над бездною проклятой; маятник души строг*). Несмотря на довольно низкую частотность этого подкласса (и лемм), это крайне важный подкласс, поскольку именно душа и сердце, понимаемое как носитель души, являются центром человека, тем, что заполняет тело (форму) делает его целым.

Таким образом, человек у Мандельштама оказывается в первую очередь телесным воплощением духа и в то же время путником, т. е. субъектом движения, которое является неотъемлемой частью его существования.

Класс **БЫТИЕ** включает лексемы, относящиеся к реальности, существованию, времени. Центральную позицию в этом классе занимает подкласс «время». Время рассматривается поэтом в связи с историческими событиями, являясь неотъемлемой частью движения жизни и развития культуры. Помимо этого, лексические единицы данного подкласса связаны с осознанием быстротечности жизни, время уподобляется проносящемуся мимо потоку, в который оказывается вовлечен человек (*пускай мгновения стекает муть*).

Кроме того, лексемы этого класса связаны с движением (как иллюстрирует пример выше), что характеризует не только быстротечность времени, но и его принципиальную нестатичность, и со звуком (*и вечность бьет на каменных часах*), где звук становится отражением восприятия времени поэтом.

Довольно большой объем отмечается и у подкласса «пространство». Наряду с временем пространство является одной из базовых категорий поэзии и прозы Мандельштама [Романов, Романова 2013: 185]. Эти две оси человеческого бытия тесно связаны: некоторые лексические единицы подкласса «пространство» относятся одновременно и к подклассу «время» (*позади, впереди*), что иллюстрирует их взаимопроникновение. Окружающее человека пространство пронизано ощущением течения времени, природа и человек – все находится во власти временных изменений.

Подкласс «жизнь» также отличается довольно значительным объемом. Живой мир ассоциируется с движением (*мысли живой стрела*), бытие рассматривается как основа существования, как базовый принцип мироздания (*всего живого ненарушаемая связь; с первоосновой жизни слито*). Этот подкласс тесно связан с подклассами «начало», в котором объединены леммы, обозначающие начало жизни вообще или конкретной жизни, а также «отсутствие жизни», включающем лексемы связанные с обозначением смерти и ее атрибутов.

Лексемы подкласса «судьба» называют предначертанный путь человека, т. е. отчасти связаны с классами ФОРМА и ЧЕЛОВЕК.

Так, бытие у Мандельштама связано в первую очередь с категориям пространства и времени, которые нестатичны и взаимосвязаны.

Класс **ПРИРОДА** содержит лексические единицы, называющие природные объекты и состояние природы. Природа в лирике Мандельштама рассматривается литературоведами как важный элемент, позволяющий выразить состояние мира, отразить эмоции лирического героя, а также охарактеризовать отношения между миром и человеком [Казарин 2019].

Наиболее крупным подклассом в классе ПРИРОДА является «форма объекта», характеризующий внешнюю форму природных элементов. Выделение конкретных предметов, в данном случае природных, из хаоса, с одной стороны, помогает создать и упорядочить мир (*я блуждал в игрушечной чаще и открыл лазоревый грот*), с другой – служит метафорой человеческого тела (*как раковина без жемчужин*) и метафорой сил, играющих человеком (*стихийный лабиринт, непостижимый лес; ты равнодушно волны пенишь*). Последний мотив также силен в лексемах подкласса «погода», включающего слова, называющие осадки, погодные условия и смену сезонов, с помощью которых выражается влияние мира на человека и его мироощущение. Так, туман становится символом размытых границ, неопределенности (*как пустая башня белая, где туман и тишина*), метель отражает беспорядок (*кружилась долго мутная метель*). Кроме того, природные стихии становятся материалом, заполняющим пустую форму, наполняя жизнью пустое пространство (*и хрупкой раковины стены, – как нежилого сердца дом, – наполнишь шепотами пены, туманом, ветром и дождем*).

Большинство лемм подкласса «животные» – это наименования птиц и насекомых (*кузнечик, ласточка, стрекоза* и др.) т. е. тех, кто связан с воздушной стихией и полетом. Полет ассоциируется со свободой и легкостью, отстраненностью от земных забот (*люблю следить за чайкою крылатой*), тогда как насекомые являются отражением хрупкости, бренности бытия, скоротечности жизни (*трепетание стрекоз быстроживущих, синеглазых*). Подкласс «растение» включает как наименования конкретных растений, так и их частей. Последний подкласс «вещество» объединяет названия веществ природного происхождения (*вода, воздух, песок*).

Таким образом, контексты, в которых фигурирует лексика, относящаяся к классу ПРИРОДА, отражают кровное родство человека с природным миром, ведь природное – основополагающее начало человеческого бытия – и потому уже занимает прочное место в сознании поэта [Карпов 2001].

Класс **ДВИЖЕНИЕ** содержит лексические единицы, характеризующие перемещение в пространстве, изменение положения объекта в результате воздействия. Мотив движения используется Мандельштамом, чтобы отразить ощущение изменчивости окружающего мира, являясь одновременно «движением лирического субъекта, лирического объекта, движением души и движением лирического поэтического чувства» [Сегал 1993: 386]. Движение становится способом отражения внутреннего состояния поэта, восприятия им действительности, а также символом изменений в пространстве и времени, в целом – в жизни (*пускай мгновения стекает муть; струится вечности мороз; за мигом летит миг; впереди густой туман клубится*). Так, движение отражает не только физическую смену положения в пространстве, но и смену чувств в душе человека, восприятие человеком хода времени.

Наиболее многочисленным в данном классе является подкласс «форма движения», описывающий характер движения объекта, т. е. визуальный образ движения, ту внутреннюю форму, которая стоит за описанием движения. Лексемы, связанные с формой движения, часто подчеркивают мимолетность бытия (*осенних роз мелькнула бутоньерка*), а также нестатичность природного мира (*кружилась долго мутная метель*).

Подкласс «тип движения» включает слова, описывающие характеристику движения по скорости и изменению тела в пространстве (*тянулись иностранцы лентой черной; встала медная луна*); через лексемы этого подкласса может передаваться эмоциональное состояние героя, например, неуверенность и запутанность (*я блуждал в игрушечной чаще*). Подкласс «воздействие» содержит слова, обозначающие взаимодействие одного объекта с другим; лексемы этого подкласса иллюстрируют восприятие бытия лирическим героем (*я выброшен на берег твой; и страстно стучит рок в запретную дверь к нам*). Подклассы «помещение в объем» и «извлечение» связаны с классом **ФОРМА** и выражают идею возвращения, погружения в некий объем или состояние и, наоборот, выход из него (*останься пеной, Афродита, и слово в музыку вернись*). Самый незначительный подкласс рассматриваемого

класса – «граница движения» – соотносится с идеей остановки, достижения определенной точки в движении (*или свой путь и срок я, исчерпав, вернусь*); завершение движения связано не только с окончанием действия, но и с его цикличностью.

Таким образом, через лексемы класса ДВИЖЕНИЕ проявляется взаимодействие явлений бытия между собой, а также их взаимодействие с человеком.

Класс **СЕНСОРИКА** содержит лексику, связанную с ощущениями, восприятием, в первую очередь – звуком. Основными подклассами данного класса являются «речь» и «музыка». Подкласс «речь» характеризует устную речь в разных ее формах. Сборник «Камень» отличается обилием лексических единиц, описывающих речевую деятельность героя, лирический герой ведет как внешние, так и внутренние диалоги [Чернова, Кузнецова 2022: 55] (*он богохульствует, бормочет несвязные слова; «Господи!», сказал я по ошибке, сам того не думая сказать*). Центральную позицию в этом подклассе занимает лемма *слово* (6 упоминаний): в поэтике Мандельштама слово является символом творчества, оно выступает для поэта строительным материалом. Класс «музыка» также обладает довольно большим объемом и содержит лексические единицы, относящиеся к характеристике музыкальных произведений, упорядоченным звукам, мелодии, гармонии. Значимость мотива музыки в творчестве поэта действительно велика, к тому же «для Мандельштама важна внутренняя, духовная составляющая, роль музыки в постижении мира, искусства, самого себя» [Шутова 2019: 51]. Музыка присутствует в природе (*кузнечиков хор спит*), в бытийном мире (*осенний сумрак – ржавое железо скрипит, поет и разъедает плоть*), даже душа человека наполнена музыкой (*и подлинно во мне печаль поет*). Музыка становится проявлением упорядоченности и гармонии (*как кристаллическая нота, что от рождения чиста*). Кроме того, очевидна связь семантических подклассов «музыка» и «речь» (*она и музыка, и слово; и слово в музыку вернись*).

Значительный объем имеет также подкласс «тип звука», описывающий разные категории звуков и их характеристики. Звуковые образы (*свист, ше-*

пот, звон, визг и др.) сопровождают едва ли не каждое стихотворение сборника, поэтому автометафора поэта – неисправимый звуколюб – не случайна [Разумкова 2022: 31]. Многообразие проявлений звука, а также разнообразие его характеристик создают многослойные образы: звуковые образы заполняют все пространство (*черный ветер шелестит; свист паровоза; выстрел пушечный*), сопровождают все аспекты жизни человека, даже мыслительную деятельность (*дум туманный перезвон*). В целом звук во всех его проявлениях (речь, музыка, звуки природы и др.) реализуют в сборнике мотив коммуникации между Богом, человеком и природой.

Подкласс «отсутствие звука» охватывает лексемы, связанные с состоянием молчания и тишины. Отсутствие звука может быть связано с невозможностью его извлечения, что, с одной стороны, выражает идею ненаполненного смыслом пространства (*и стоит осиротелая и немая вышина*), с другой стороны, идею осмысленного, наполненного ожиданием творчества (*да обретут мои уста первоначальную немоту*).

Самым малочисленным в классе СЕНСОРИКА является подкласс «восприятие», лексические единицы которого связаны с чувственным восприятием окружающего мира, при этом чаще всего со слухом. Мандельштам, наполняя пространство стиха звуками, наделяет лирического героя свойством осмысления мира через восприятие этих звуков (*я слушаю, как узник без боязни, железа визг и ветра темный стон*).

Таким образом, лексемы класса СЕНСОРИКА демонстрируют значимость звуковых образов для поэта.

Вышеперечисленные семантические классы являются ядерными и предъядерными в структуре частотного словаря знаменательной лексики сборника «Камень», остальные классы относятся к средней зоне распределения и периферии. Так как в данной работе основное внимание уделяется анализу ключевых классов частотного словаря лирики сборника, охарактеризуем прочие классы без детального рассмотрения лексических подклассов.

Класс **ЭМОЦИЯ** включает слова, которые обозначают переживания и чувства человека, а также его эмоциональное состояние и реакцию. Лексические единицы этого класса называют социальными эмоциями, т. е. те эмоции, которые возникают в процессе общения между людьми (*кичиться, робость, сердито, смятение, стыдиться* и др.); отрицательные (*тоска, бояться, измученный, ненавидеть, огорчить* и др.) и положительные эмоции (*радость, ласковый, веселый, лелеять* и др.); ощущения, связанные с физическим состоянием (*утомить, опьянить, ошуманить*). Частотность лексических единиц, называющих отрицательные эмоции, указывает на значимость для этого периода творчества поэта таких чувств, как тоска, печаль. Для поэта эти эмоции не выражение безысходности, а скорее философские категории, через которые он может осмыслить реальность (*невыразимая печаль открыла два огромных глаза; и подлинно во мне печаль поет; целый день сырой осенний воздух я вдыхал в смятение и тоске*). Именно через эти чувства, автор пытается осмыслить себя и окружающий мир.

Центральную позицию в этом подклассе занимают лексемы *любить* (5), *сердце* (5), *печаль* (4), *тоска* (3). Любовь отражает не только романтическое чувство, но и способ постижения бытия (*и колокольни я люблю полет; люблю следить за чайкою крылатой*). Сердце традиционно символизирует центр человеческих эмоций, становясь в лирике Мандельштама носителем внутреннего опыта, посредством которого человек воспринимает мир (*я печаль, как птицу серую, в сердце медленно несущую; тихо спорят в сердце ласковом; и сердце сердца устыдись*).

Класс **ПРЕДМЕТ** включает лексические единицы, обозначающие материальные, осязаемые объекты, вещи (*вуаль, стрела, бисквит, бутоньерка, игла* и др.)¹. Предметы формируют вещественный мир лирического героя, взаимодействуют с ним, становясь при этом частью его переживаний и

¹ Лексемы, называющие части строительных конструкций, элементы сооружений (*столб, апсида, арка* и др.), включены при классификации не в этот класс, а в подкласс «архитектура» класса **ФОРМА** в силу того, что они не просто обозначают материальные объекты, а являются символами зодчества, культуры и истории.

осмысления мира. Рассматривая повседневное бытие как самоценность, акмеисты эстетически уравнивают быт и бытие, что приводит к скрупулезной проработке деталей, эффекту «стереоскопического» изображения реальности – в звуках, запахах, цвете, форме, материале [Кихней, Меркель 2015: 130–131]. Предметный мир отличается четкостью, оформленностью, он осязаем и воспринимаем: *пены бледная сирень в черно-лазореваем сосуде; дымок костра и холодок штыка; звезды золотые в темном кошельке*. Даже абстрактные категории, такие как мышление или время, «опредмечиваются», оказываясь частью бытийного мира (*мысли живой стрела; вечность бьет на каменных часах*). Следуя заповедям акмеизма, поэт призывал «любить существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя» [Мандельштам 2024: 178]. Таким образом, предметы в лирике Мандельштама формируют бытие лирического героя, становясь важными элементами восприятия и осознания мира.

Класс **РЕЛИГИЯ** включает слова, связанные с религиозными строениями, предметами и персонажами, верой в высшие силы (*колокол, лютеранин, ад, богохульствовать, божий* и др.). Исследуя влияние религиозных течений на молодого Мандельштама, С.С. Аверинцев выделяет явный интерес поэта к разным направлениям христианства (протестантизму, католицизму, православии), подчеркивая, что в сборнике соседствуют стихи о лютеранине, православном соборе Святой Софии в Константинополе и о католическом соборе Нотр-Дам в Париже. Однако, как отмечает ученый, «от своих мыслей о христианстве он отходил, увлекаемый другими сюжетами, но не отказывался, и они продолжают жить подспудно, вступая в новые сочетания» [Аверинцев 2011: 76]. Религиозные образы в поэзии Мандельштама тесно связаны с его восприятием культуры и истории. Вопросы веры и религии для поэта переплетаются с вопросами свободы и преемственности культуры. Как отмечает М.Л. Гаспаров, «и стихи, и Европа, и филология, и крещение – связывается для него в одно: приобщение к культуре» [Гаспаров 1995: 328]. Так, например, храм становится не только религиозным сооружением, но и символом

гармонии и эстетики: *прекрасен храм, купающийся в мире*. Таким образом, «религиозные категории в творчестве поэта выступают не только символами веры, а разворачиваются в культурологическом плане» [Петрова 2011: 189].

Наиболее частотными лексемами в данном классе являются слова *душа* (7) и *колокол* (4). В поэтике Мандельштама душа воспринимается духовной субстанцией, становясь мостом между материальным и духовным миром (*души готической рассудочная пропасть; душа висит над бездною проклятой*). Колокол также является не только религиозным символом, но и звуковым образом, символом гармонической связи бытия и человека: *и сдержанно колокола звонили; и вся моя душа – в колоколах*. Кроме того, колокол и вибрации, звуки, которые оно издает, осмысляется и как символ и источник жизни, ее движения: *огромный колокол зыбей*.

Класс **СВЕТ** объединяет лексемы, связанные с разными уровнями освещенности и источниками света (*звезда, день, луч, свет, темный, сумерки* и др.). Наиболее частотной леммой в этом классе является *звезда* (5). Звезды в поэтике Мандельштама часто воплощают космос и неизменность, а также «принципиальную отделенность горнего мира от мира дольного, безразличие миров к тому, что происходит здесь, с нами, на земле» [Сегал 1993: 375]: *я ненавижу свет однообразных звезд; и слабых звезд я ощущаю млечность*. Другие лексемы, относящиеся к этой группе и обозначающие свет (*день, луч, свет, светлый, сиять* и др.), можно рассматривать как ориентир на жизненном пути (*нет, не луна, а светлый циферблат; зажглось каюты толстое стекло*). В противовес этим лексемам отсутствие света у поэта выражается не через состояние темноты, а через сумрак (*сумрачных скал сень; в эластичном сумраке кареты; осенний сумрак*). Сумрак передает состояние неустойчивости, переходное состояние неопределенности будущего, период угасания или стагнации: *тихо спорят в сердце ласковом, умирающем, моем, наступающие сумерки с догорающим лучом*.

Класс **РАЗУМ** включает лексические единицы, связанные с мышлением, сознанием, интеллектуальной деятельностью, а также слова, характери-

зующие нарушение процесса мышления (*думать, бред, безумный, разум, изучать, забыть* и др.). Поэт стремится к непосредственному восприятию реальности, выражает отказ от аналитического разума, который может быть обманут. Он желает отринуть сложные размышления, которые лишь запутывают восприятие (*я не хочу души своей излучин и разума и Музы не хочу*). Состояние безумия связано с отрицанием логического мышления, что позволяет воспринимать мир непосредственно, без ограничений и сомнений разума. Так, например, в строках *как безумный, светел день* состояние безумия – это скорее отказ от условностей, мешающих видеть мир в его первозданной ясности, а не патологическое состояние утраты связи с реальностью. Это состояние сродни с состоянием юродивого, который в русской традиции считается носителем божественной истины, потому что его мышление очищено от логики разума.

Класс **ЦВЕТ** объединяет лексемы, обозначающие различные цвета и оттенки, а также восприятие цвета (*белизна, серый, бирюзовый, выцветший, желтизна* и др.). Цветовая палитра сборника достаточно ограничена. Можно выделить основные группы оттенков, используемых в «Камне». Желтый цвет – символ административного Петербурга. Это цвет государственной власти, но в тоже время цвет осеннего сырого тумана (*над желтизной правительственных зданий; и дрожа от желтого тумана*). Символом государства также является красный цвет порфиры (*и государства крепкого порфира*). Оттенки синего передают глубину и загадочность (*и открыл лазоревый грот; в черно-лазоревом сосуде*) или неуловимую мимолетную красоту (*здесь – трепетание стрекоз быстроживущих, синеглазых*). Приглушенные оттенки создают ощущение эфемерности, зыбкости, ускользающего момента (*и пены бледная сирень; мелькающий на выцветших листьях; подчас природа серое пятно*).

Лексемы класса **МАТЕРИАЛ** характеризуют естественный или искусственный материал, из которого создается объект (*хрусталь, железо, камень, медный, гранит* и др.), они служат для создания четкого визуального образа,

многомерной формы, осязаемой и структурированной (*ржавое железо; и вечность бьет на каменных часах; сто семь зеленых мраморных столбов*).

Класс **МЕСТО** содержит лексические единицы, которые обозначают географические и городские объекты (*село, склад, турецкий, египетский, Нева* и др.). Места, обозначающие географические пространства, являются историческими и культурными символами, имеющими для поэта особое значение. Например, Нева – символ Петербурга (*а над Невой – посольства полумира*), Египет и Рим – отсылка к историческим событиям (*египетская мощь и христианства робость; где римский судия судил чужой народ*). Городские объекты, в свою очередь, играют роль антуража для формирования пространства действия.

Класс **СВЯЗЬ** содержит лексику, обозначающую соединение объектов или характеристику установившейся связи (*неразрывно, связь, связать, распутать, привязаться* и др.). Лексемы этого класса указывают на устойчивость связи (*ты неразрывно с нею свяжешь огромный колокол зыбей*) или на ее разрушение (*земную разрушь клеть*).

Класс **НАРУШЕНИЕ** объединяет слова, характеризующие отклонение от нормы, утрату целостности (*нигде, нужда, больной, бесполезно* и др.) и зачастую связаны с ощущением изоляции, утраты (*и бесполезно накануне казни; и стоит осиротелая и немая вышина*).

Класс **ИНТЕНСИВНОСТЬ** включает лексические единицы, обозначающие степень выраженности какого-либо явления (*мощь, масса, сила, тяжесть, грузный* и др.) и подчеркивающие мощь и фундаментальность объектов (*здесь позаботилась подпружных арок сила; чтоб масса грузная стены не сокрушила; египетская мощь и христианства робость*).

Класс **ОЦЕНКА** включает слова, связанные с оценкой и суждением (*ложь, мера, отрицание, оценить, разменять*) и выражает оценку состояния человека, отношений, окружающей реальности (*скудный луч холодной мерою; ты полюбишь, ты оценишь*).

Связь основных семантических классов и подклассов

Сила связи между семантическими классами устанавливается на основе частоты вхождения лексем одновременно в два класса. Иными словами, если одна лемма входит одновременно в два семантических класса, это фиксируется как связь между соответствующими классами; количество случаев вхождения разных лемм в оба класса определяет силу связи классов.

Анализ связей семантических классов лемм в корпусе текстов сборника Мандельштама «Камень» показал, что ядерный семантический класс ФОРМА непосредственно связан с четырьмя классами, находящимися в предъядерной зоне, т. е. со всеми указанными классами, кроме класса БЫТИЕ (см. Рис. 2).

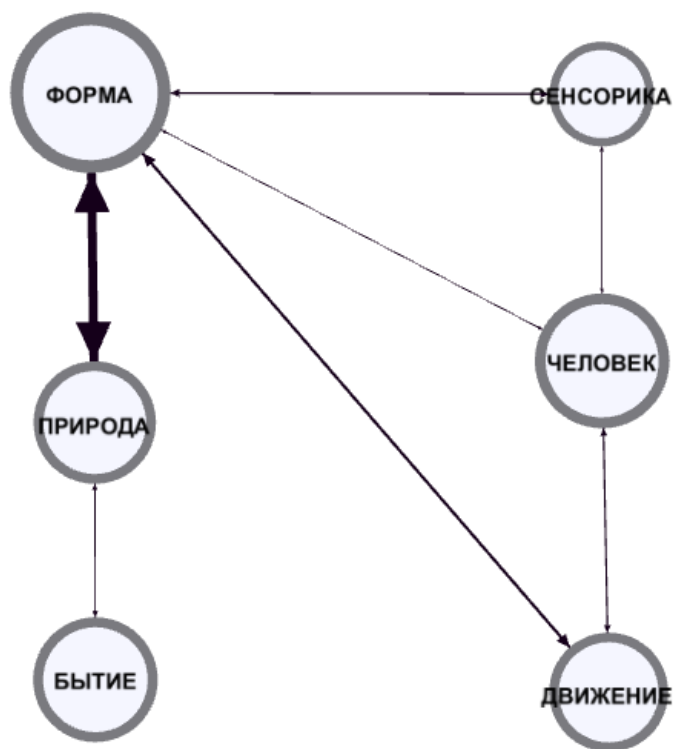


Рисунок 2. Связь семантических классов

Самая сильная связь образуется между классами ФОРМА и ПРИРОДА (сила связи – 28), при этом наиболее устойчивые связи наблюдаются между подклассами «внешний вид» класса ФОРМА и «форма объекта» класса ПРИРОДА (9) (см. Рис. 3), а также между подклассами «состояние вещества» класса ФОРМА и «погода» класса ПРИРОДА (8). Природа служит источником для очерчивания формы, а природные явления выступают в качестве ма-

териала, посредством которого формируется и заполняется пустое пространство. Отметим, что прямая связь классов ФОРМА и БЫТИЕ отсутствует, однако данная взаимосвязь формируется опосредованно через класс ПРИРОДА, т. е. природа рассматривается как основа, с помощью которой оформляется, воплощается бытие.

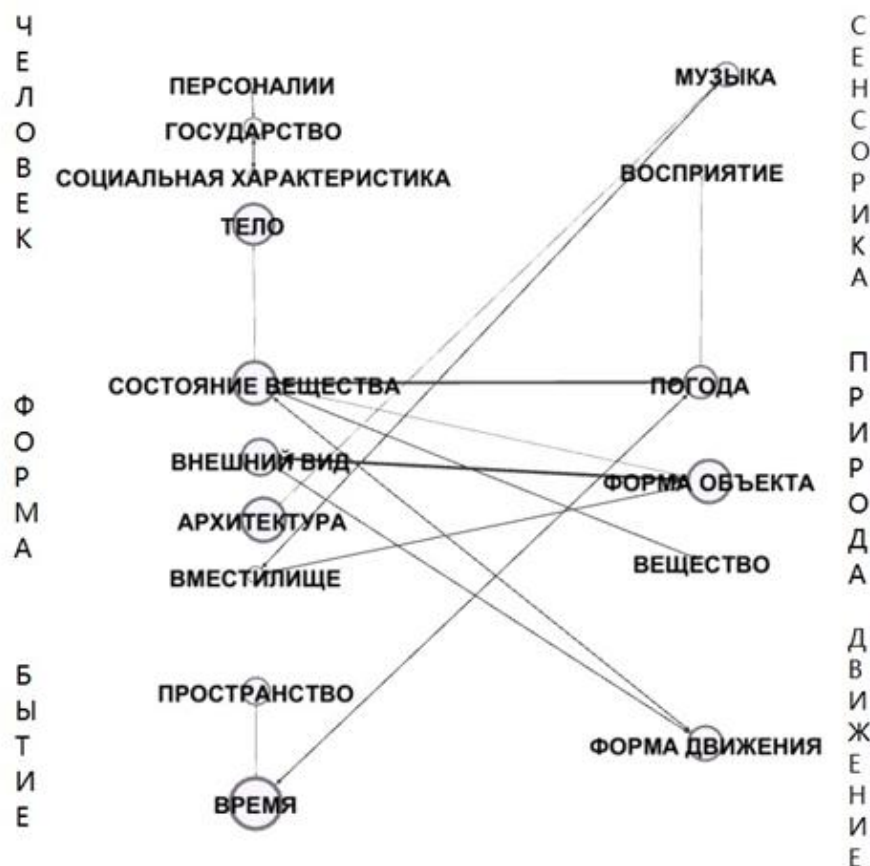


Рисунок 3. Связь семантических подклассов

Сильная связь обнаруживается также у семантического класса ФОРМА с классом ДВИЖЕНИЕ (9). Подкласс «форма движения» класса ДВИЖЕНИЕ создает устойчивые связи с подклассами «внешний вид» (5) и «состояние вещества» (4) класса ФОРМА, характеризуя динамичность внутреннего содержания или внешнего выражения формы.

Связь классов ФОРМА и СЕНСОРИКА (6) реализуется за счет лексем, связанных со звуком, таким образом звук может функционировать как средство заполнения пространства. Интересно отметить также наличие связей между подклассом «музыка» класса СЕНСОРИКА и подклассами «архитектура» (2) и «вместилище» (4) класса ФОРМА. Музыка реализуется не только

как звук, но и как форма, которая становится связующим звеном между пространством и звуком. Как музыка характеризуется гармоничностью и структурой, так и архитектурные элементы структурируют пространство. Кроме того, музыка выступает в качестве содержательного наполнения формы, в ее отсутствии форма остается пустой, а значит лишенной смысла.

Связи между остальными классами имеют меньшую силу, однако вносят вклад в формирование общей концептуальной идеи сборника – воплощение и наполнение формы.

Таким образом, анализ связей шести основных семантических классов лексики сборника Мандельштама «Камень» показывает их тесную взаимосвязь. Большинство подклассов класса ФОРМА взаимодействуют с подклассами других семантических классов, так как форма проявляет себя в разнообразных вариантах через компоненты различных тематических сфер. Идея формы – семантический класс, вокруг которого строится весь цикл стихотворений – реализуется не только через непосредственное именование различных форм, но и через наименование природных объектов, человека, движения и сенсорных образов.

3.3. Методы исследования когнитивной метафоры в сборнике «Камень»

Исследование когнитивной метафоры в сборнике «Камень» предполагает поэтапный анализ текстов сборника, который подразумевает как анализ лексем, так и их классификацию по определенным семантическим группам. В работе используются лексико-семантический анализ, позволивший систематизировать составленный частотный словарь сборника (см. пункт 3.2.2), количественный метод, фиксирующий значимость выявленных связей между семантическими классами и подклассами, а также контекстуальный анализ. Обращение к количественным методам обусловлено тем, что «стихотворный текст представляет собой речь, элементы организации которой поддаются измерению» [Казарцев 2015: 7], следовательно, подсчет частотности лексем и анализ семантических связей позволяет рассматривать художественный текст

как систему взаимосвязанных элементов, которую можно описать и обосновать с помощью количественных данных. Сочетание указанных методов позволяет перейти от анализа отдельных контекстов к описанию модели когнитивной метафоры.

Модель метафоры представляет собой сложную организационную структуру, включающую область-источник метафоры, область-мишень, каждая из которых может иметь в своем составе отдельные слоты, и систему связей между ними. При этом с точки зрения когнитивного подхода, метафора представляет собой не единичный перенос, а организованную систему соответствий между двумя концептуальными областями. Эта система соответствий устанавливается между структурными элементами области-источника и элементами области-мишени [Kövecses 2002]. Моделирование метафоры предполагает последовательное определение структуры областей через выделение слотов, их упорядочивание по степени значимости, анализ взаимодействия между ними, а также установление типичных связей между областями [Пахомов, Ерофеева 2018], т. е. моделирование такого сложноорганизованного пространства должно проводиться в несколько этапов. В данном исследовании моделирование когнитивной метафоры опирается на результаты лексико-семантического анализа текстов сборника Мандельштама «Камень», которые описаны выше.

Анализ семантических классов лемм сборника показал, что ядерным является класс ФОРМА, который к тому же имеет связи с другими классами. Центральная позиция семантического класса ФОРМА определяет его ведущую роль в механизме осмысления бытия в поэтике Мандельштама, вследствие чего именно этот семантический класс был выбран в качестве области-источника, анализируемого в данной работе. Затем для области-источника ФОРМА были определены слоты, отражающие различные аспекты осмысления и реализации формы в сборнике. Их выделение осуществлялось на основе семантических подклассов класса ФОРМА, определенных при анализе частотного словаря лексики сборника.

На следующем этапе определялись области-мишени для каждого из слотов области-источника ФОРМА. При этом каждая лексическая единица рассматривалась в контексте стихотворения, в системе образов всего сборника, а также с учетом интерпретаций, представленных в литературоведческих исследованиях творчества Мандельштама, и могла быть отнесена одновременно к нескольким областям-мишеням. Область-мишень выделялась на основании того, какая концептуальная сфера осмысливается через соответствующий образ формы. В результате были выявлены основные области-мишени для всех слотов.

Связи слотов области-источника ФОРМА и областей-мишеней анализировались с точки зрения количественного подхода. На основании данных о количестве лексических единиц, относящихся к конкретному слоту, лексем, связанных с определенной областью-мишенью, а также с учетом силы связей между слотами и областями-мишенями формировалась модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, при этом при построении модели рассматривались только значимые связи, которые имели повторяющийся характер, а единичные связи были отброшены. Модель метафоры описывалась как система соответствий, где одна область-мишень может быть связана с несколькими слотами области-источника, а один слот в свою очередь может быть соотнесен с несколькими областями-мишенями.

Интерпретация связей, выявленных в ходе анализа полученной модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, осуществлялась с опорой на контекстуальный анализ, поэтику сборника, а также культурные реалии, влияющие на мировосприятие поэта. Значение лексемы не ограничивалось словарной семантикой, а опиралось на ее функции в системе мотивов творчества Мандельштама этого периода в целом и в структуре стихотворения в частности.

Таким образом, моделирование когнитивной метафоры выполнялось как поэтапный процесс: от выявления ядерной области-источника на основе

лексико-семантического анализа и определения ее слотов – к установлению соответствующих областей-мишеней и связей между ними.

3.4. Выводы

На материале первого издания сборника «Камень» составлен частотный словарь знаменательной лексики. В него вошли 889 знаменательных слов (из них 690 – уникальных). Составление частотного словаря и дальнейшее распределение лексики по семантическим классам с учетом основных мотивов лирики раннего Мандельштама показали, что словарь сборника выстраивается вокруг повторяющихся мотивов и образов, которые отражают особенности мировосприятия поэта.

Проведенный частотный анализ лексики сборника Мандельштама «Камень», распределение этой лексики по семантическим классам, а также последующий анализ связей лексических классов и подклассов позволяют установить ключевые тематические сферы лирики Мандельштама раннего периода его творчества. При этом они функционируют не изолированно, а находятся в постоянном взаимодействии. Всего выделено 18 классов, при этом ядерным семантическим классом является класс ФОРМА, к предъядерной зоне относятся классы ЧЕЛОВЕК, БЫТИЕ, ПРИРОДА, ДВИЖЕНИЕ, СЕНСОРИКА. Стоит отметить, что большинство подклассов класса ФОРМА взаимодействуют с подклассами других семантических классов, что иллюстрирует проявление формы через компоненты различных семантических сфер.

Полученные данные позволяют определить семантический класс ФОРМА в качестве центральной области-источника в поэтике сборника и перейти к детальному рассмотрению областей-мишеней, соответствующих слотам области-источника ФОРМА, а также к рассмотрению модели когнитивной метафоры, формирующейся на основе анализа слотов, областей-мишеней и связей между ними.

ГЛАВА 4. СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ С ОБЛАСТЬЮ-ИСТОЧНИКОМ «ФОРМА» В СБОРНИКЕ «КАМЕНЬ»

4.1. Слоты области-источника ФОРМА в метафорах сборника «Камень»

Анализ семантического класса ФОРМА позволяет определить основные семантические подклассы, которые принимаются при анализе когнитивной метафоры в качестве слотов области-источника:

- АРХИТЕКТУРА (42 ед.),
- СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА (38 ед.),
- ВНЕШНИЙ ВИД (32 ед.),
- ВМЕСТИЛИЩЕ (18 ед.),
- ПРЕДЕЛ (11 ед.).

Кроме вышеперечисленных семантических подклассов, которые относятся непосредственно к семантическому классу ФОРМА, некоторые подклассы других классов также имеют связь с этой областью-источником, но опосредованно. К ним относятся следующие подклассы:

- подкласс ТЕЛО (37 ед.) класса ЧЕЛОВЕК – тело рассматривается поэтом как форма, а душа – как внутреннее ее содержимое, источник внутреннего движения, т. е. тело человека – сосуд, а душа – его наполнение;
- подкласс ФОРМА ОБЪЕКТА (37 ед.) класса ПРИРОДА – у Мандельштама природные объекты формируют сущности в хаосе и беспорядке бытия, т. е. структурируют пространство, формы объектов определяют внутреннюю природу вещей;
- подкласс ФОРМА ДВИЖЕНИЯ (32 ед.) класса ДВИЖЕНИЕ – в сборнике движение описывается как подчиненное определенной форме (скорости, ритму, траектории), оно не хаотично, является неотъемлемой характеристикой объекта, подчинено его сути;
- подклассы ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ (12 ед.) и ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА (9 ед.) класса ДВИЖЕНИЕ – лексемы, обозначающие помещение в объем и извлечение из него, отражают взаимодействие форм между

собой, а также форм с пространством в целом, т. е. формирование структуры внутри чего-либо или, наоборот, выхода, освобождения от формы.

Анализ данных семантических подклассов, относящихся к области-источнику ФОРМА, представлен в пункте 3.2.2.

4.2. Области-мишени, связанные с областью-источником ФОРМА

Рассмотрим области-мишени, с которыми связан каждый из представленных выше слотов области-источника.

4.2.1. Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА

Архитектурные образы в поэтическом мировоззрении Мандельштама представляют собой связь прошлого и будущего, временного и вневременного, реального и мифологического. Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА, представлены в Таблице 2. Отметим, что одна лексическая единица может относиться к нескольким слотам области-мишени.

Таблица 2

Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА

Область-мишень	Объем	Примеры
МИРОУСТРОЙСТВО	20	<i>Айя-София, башня, колокольня, купол</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	13	<i>Айя-София, апсида, базилика, башня, купол</i>
ГРАНИЦЫ	11	<i>окно, навильон, подвал, стена</i>
ГОСУДАРСТВО	7	<i>адмиралтейство, дворец, крепость</i>
ГАРМОНИЯ	6	<i>купол, свод, храм</i>
ХАОС	5	<i>башня, лабиринт, подвал</i>
ДЕКОРАЦИИ	4	<i>дом, прилавок</i>
ПУСТОТА	4	<i>башня, дом, колокольня</i>
СИЛА	4	<i>арка, крепость, свод</i>
МУЗЫКА	1	<i>колокольня</i>

Для иллюстрации алгоритма определения областей-мишеней рассмотрим одну лексему в различных контекстах. Например, лексема *башня* в контексте *башни стрельчатой рост* соотносится одновременно с областями-мишенями БОЖЕСТВЕННОЕ и МИРОУСТРОЙСТВО. Вертикальная направленность архитектурной формы создает представление об устремленности к высшему, а сама башня выступает как связующее звено между зем-

ным и небесным пространством. Одновременно архитектурная форма участвует в организации пространства и потому соотносится с представлением об упорядоченном мироустройстве. В свою очередь в контексте *как пустая башня белая* та же лексема относится к областям-мишеням ХАОС и ПУСТОТА. Здесь архитектурная форма утрачивает внутреннее содержание и воспринимается как опустошенная оболочка. Образ пустой башни связан с ощущением распада, отсутствия наполненности и нарушения гармонии. Как видно, один и тот же образ может соотноситься с различными областями-мишенями в зависимости от контекста. На основании такого анализа были выделены области-мишени для каждого слота области-источника ФОРМА.

К области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО (20 ед.) относятся лексемы, которые соотносят архитектурные образы со структурой мира, выражают соотношение земного и небесного, временного и вневременного, а также связь культур. Так, например, *купол, башня, колокольня* соотносятся с единством разных уровней бытия, несут функцию связующего звена между человеческим и божественным (*башни стрельчатой рост; ведь купол твой, по слову очевидца, как на цепи, подвешен к небесам*). Архитектура храма является метафорой космического порядка, где каждая часть архитектурного сооружения имеет свой сакральный смысл и свою функцию, и Мандельштам именно так использует названия архитектурных элементов в сборнике. Архитектурные элементы выражают не только вертикальную связь земного мира и небесного, но и связь различных культур. Так, например, *Айя-София* является символом синтеза культур, связи востока и запада, единого мироустройства. Пространственная ориентация храма по сторонам света подчеркивает упорядоченность мира и соотнесенность архитектурной формы с космическим порядком (*расположил апсиды и экседры, им указав на запад и восток*). В строке *и мудрое сферическое здание* архитектурная форма приобретает значение модели мира: сферическая форма традиционно соотносится с представлением о целостности, устоявшейся структуры, гармоничности, что в данном случае подчеркивается эпитетом *мудрое*.

Категория БОЖЕСТВЕННОЕ (13 ед.) включает лексемы, посредством которых архитектурные образы соотносятся с символами божественного, сакрального. *Notre-Dame, Айя-София, базилика, храм* не только реальные культовые сооружения, но и символы духовного пространства. К этой категории относятся не только наименования религиозных строений, но и такие лексемы как, например, *окно, купол* как символы света, божественного сияния. Так, *окно* становится связующим звеном между земным и небесным (*и сорок окон – света торжество*), а *купол* – небесным сводом, отражающим свет (*ведь купол твой, по слову очевидца, как на цепи, подвешен к небесам*). В эту же категорию вошли лексемы, символизирующие движение вверх по вертикали как устремление к божественному (*башня, колокольня*): *башни стрельчатой рост!*; *и колокольни я люблю полет!*. Образ колокольни здесь также выражает мотив вертикального устремления к божественному. Важным становится не только архитектурная форма, а именно ее движение вверх, преодолевающее земное пространство.

В группу ГРАНИЦЫ (11 ед.) вошли единицы, которые не только описывают архитектурные образы, но и символизируют пограничность, переход между внутренним и внешним, темным и светлым. Эти лексемы описывают границу между двумя мирами, состояниями, уровнями бытия, создавая ощущение рубежа, зоны перехода. Так, *дверь, подворотня, стена* – точки перехода в другую часть пространства (например, *и страстно стучит рок в запретную дверь к нам* – граница между известным и неизвестным, внутренним и внешним), а *комната, подвал* – замкнутое ограниченное пространство, ощущение внутренних границ в подсознании человека (например, *я спустился в маленький подвал* – погружение внутрь, переход в маленькое замкнутое пространство). Такие единицы, как *навильон* и *прилавок* тоже являются символом границ между личным и публичным, частным и общественным (*в стеклянном навильоне свита*). Таким образом, через эту область-мишень воплощается мотив границы, пограничного состояния, ощущения перехода.

Лексемы, относящиеся к области-мишени ГОСУДАРСТВО (7 ед.), не только являются архитектурными формами, но и материальным воплощением власти, истории. Например, в строке *Адмиралтейство, солнце, тишина* архитектурный образ становится знаком имперского Петербурга и государственной власти; само название здания выступает символом государственного пространства. С одной стороны, такие образы соотносятся с фундаментальностью государственной власти, с другой – являются символом отчуждения, дистанции между простым человеком и государственной властью (*над желтизной правительственных зданий; слышу с крепости сигналы*). Так, в образе *крепости* прослеживается двойственность, порядок, охрана и в то же время – ограничение, замкнутость. Лексемы этой группы зачастую описывают лишь декоративные конструкции, иллюзорную стабильность внешних фасадов власти (см., например, в стихотворении «Царское село»). Область-мишень ГОСУДАРСТВО отражает восприятие архитектуры как символа власти и государственных устоев. Образы правительственных зданий (*адмиралтейство, дворец, крепость, здание*) связаны с империей и властью, отражая дух исторической эпохи. Архитектура выступает как символ государственной воли, но вместе с тем создает ощущение несвободы, давления и отчуждения.

В область ГАРМОНИЯ (6 ед.) включены лексемы, через которые архитектурная форма воспринимается как символ совершенства и порядка, выраженных через пропорции, свет, цельность. *Мудрое сферическое здание* – не просто форма, а метафора целостности, идеальной самодостаточной формы, а *купол, свод, окно* – элементы, объединяющие землю и небо, свет и материальный мир (*на парусах, под куполом, четыре | Архангела прекраснее всего; и сорок окон – света торжество*). Посредством этой области-мишени архитектурная форма представляется как воплощение порядка и гармонии. Связь слова АРХИТЕКТУРА с областью-мишенью ГАРМОНИЯ иллюстрирует восприятие Мандельштамом архитектуры как воплощения соразмерности и единства. Архитектурные формы и конструкции стремятся к балансу, целостности и со-

гласованности, становясь символами гармонии. Строитель, создавая свое творение, желает, чтобы каждый элемент конструкции занял свое место, а все сооружение передавало ощущение завершенности и гармоничности.

В противовес области-мишени ГАРМОНИЯ область-мишень ХАОС (5 ед.) обозначает распад формы, утрату равновесия. К этой области-мишени относятся единицы, в которых архитектурная форма нарушена или дисгармонична. Так, например, *пустая башня* – лишь опустошенная оболочка, лишенная содержания (*как пустая башня белая, где туман и тишина*), а *темница* и *подвал* – пространства без света, ограничивающие свободу (*я спустился в маленький подвал; в темнице мира я не одинок*). Если область-мишень ГАРМОНИЯ в целом ассоциируется со светом, то в ХАОСЕ преобладает состояние застоя и давления.

В область-мишень ДЕКОРАЦИИ (4 ед.) включены такие лексемы, в которых архитектурные образы выступают не как сакральные формы, а как часть бытового повседневного пейзажа. Так, *дом* – центр человеческого бытия, *прилавок* – образ городской повседневности. В эту же категорию также вошла лексема *кирка* как часть городского пейзажа, место повседневного обряда, не воспринимаемое поэтом как сакральное (*...близ протестантской кирки, в воскресенье* – описание места действия).

Лексемы области-мишени ПУСТОТА (4 ед.) отражают состояние утраты наполненности, тишины вместо звучания: *колокольня* со снятыми колоколами, *пустая башня*, *нежилого сердца дом*. Все эти образы отражают лишь внешнее содержание без внутреннего наполнения, пустую оболочку.

В группу СИЛА (4 ед.) включены лексемы, обозначающие несущие, поддерживающие элементы архитектурных сооружений. *Свод*, *арка*, *столб* – это символы прочности, стабильности, внутреннего усилия. Так, в строке *здесь позаботилась подпружных арок сила* – *арка* осмысливается не как декоративный элемент, а как конструкция, удерживающая целостность сооружения. Архитектурная форма связывается с мотивом внутреннего напряжения и

устойчивости, через эти лексемы выражается напряженность и стойкость формы.

К области-мишени МУЗЫКА (1 ед.) из слота АРХИТЕКТУРА относятся лексические единицы, связывающие форму и звук. В этой категории оказалась лишь одна лексическая единица — *колокольня*, но именно через этот образ подчеркивается связь материального и космического.

Как видно, центральную позицию занимают области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО, БОЖЕСТВЕННОЕ и ГРАНИЦЫ. Связи с этими областями-мишенями показывают, как через категорию формы, а именно через архитектурные формы, осмысляется устройство мира. К тому же, архитектура у Мандельштама становится земным отражением божественного творения, актом, в котором человек соучаствует с божественным замыслом в процессе созидания. Связи слота АРХИТЕКТУРА с центральными областями-мишенями МИРОУСТРОЙСТВО, БОЖЕСТВЕННОЕ и ГРАНИЦЫ также демонстрируют важный для поэта мотив: форма выступает как способ выделения вещественного из хаоса, ведь для Мандельштама архитектура — не просто эстетика формы, а акт упорядочивания хаоса, жест сотворения мира.

В свою очередь, такие области-мишени как ХАОС, ПУСТОТА, ДЕКОРАЦИИ показывают неоднозначность восприятия архитектурных форм. С одной стороны, через архитектуру воплощается идея творчества, процесса созидания, гармонии, с другой стороны, архитектурные формы присутствуют в повседневной жизни человека в качестве бытовых декораций. При этом одни архитектурные формы несут сакральный смысл прикосновения к божественному, другие же выражают запутанность, хаос и разрушение.

4.2.2. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА

Слот СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА отражает физическое состояние, изменение формы или структуры, физические свойства различных веществ и материалов. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, представлены в Таблице 3.

Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	21	<i>клубиться, мутный, пена, пыль, туман</i>
ГАРМОНИЯ	8	<i>алмаз, кристаллический, прозрачный, хрусталь</i>
ГРАНИЦЫ	4	<i>стекло, стеклянный</i>
МИРОУСТРОЙСТВО	4	<i>твердь, твердыня</i>
ДЕКОРАЦИИ	3	<i>бензин, дымок, пыль</i>
УЯЗВИМОСТЬ	3	<i>сырой, туман, хрупкий</i>

Как видно из таблицы, самой крупной областью-мишенью для этого слота является ХАОС (21 ед.). Это связано с восприятием вещества как неустойчивого первоначального состояния материи, из которой только рождается форма, как распада и утрату формы (*впереди густой туман клубится; кружилась долго мутная метель*). Хаос, стихийная первозданность мира не может дать поэту никаких эмоциональных сил, поскольку она аморфна, зыбка и в силу этого неясна, туманна [Мухина 1997: 119]. Это своего рода первичное состояние вещества, из которого формируется структура. То, из чего все вышло и к чему все придет. Кроме того, вещество пребывает в состоянии предоформленности, как будто предчувствуя возможную структуру. Так, например, *дум туманный перезвон* акцентирует внимание на состоянии зарождения структуры, так как *перезвон* – это оформленная музыкальная структура, однако *туманный* создает ощущение колебания, границы появления оформленности.

Связь с областью-мишенью ГАРМОНИЯ (8 ед.), напротив, воплощает идею оформленного вещества, когда оформленная материя становится образцом гармонии и красоты (*ледяные алмазы, кристаллическая нота, прозрачнее окна хрусталь*). При этом эти символы завершенной формы связаны со светом (*алмаз, прозрачный, хрусталь*), т. е. верхним миром, божественным, где вещество очищено от случайного и хаотического.

Область-мишень ГРАНИЦЫ (4 ед.) в данном случае тоже связана с темой прозрачной, проницаемой для света границы между внутренним и внешним, между видимым и невидимым (*зажглось каюты толстое стекло; на стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло*). Так, с одной стороны,

идея границы связана с разделением разных миров или состояний, с другой стороны, ее прозрачность подчеркивает момент их соприкосновения, показывая возможный переход между состояниями, их взаимодействие.

Связь с областью-мишенью МИРОУСТРОЙСТВО (4 ед.) указывает на стремление найти опору, устойчивую структуру бытия, противопоставленную текучести хаоса. Так, образ *твердыни Notre Dame* выражает идею устойчивой формы, что символизирует прочность и организованность бытия. В примере *твердь умолкла, умерла – твердь* выступает символом основы мироздания. Ее утрата подчеркивает разрушение устойчивого мирового порядка. Эти образы выражают стремление лирического героя обрести незыблемую основу, способную противостоять постоянной изменчивости мира.

Связь с областью-мишенью ДЕКОРАЦИИ (3 ед.) представляет вещество в его повседневном, земном измерении: это не хаос и не абсолютная гармоничная форма, а промежуточное состояние – вещественная среда жизни человека (*бензин, дымок, пыль*).

Область-мишень УЯЗВИМОСТЬ (3 ед.) передает ощущение хрупкости формы, ее подверженности разрушению, распаду (*дрожа от желтого тумана; хрупкой раковины стены*). Через эти образы проявляется нестабильность бытия, что подчеркивает уязвимость человека перед воздействием окружающего его мира.

Таким образом, представленные области-мишени отражают модель материи у Мандельштама: от первичного хаоса к гармонии и устойчивому миропорядку. При этом доминирование области-мишени ХАОС указывает на первичное состояние неоформленной материи, исходную точку, из которой рождается форма. В противовес этому связь с областью-мишенью ГАРМОНИЯ воплощает идею оформленного и очищенного вещества. Таким образом, состояние вещества находится в процессе колебания между хаосом и гармонией, формой и ее отсутствием.

4.2.3. Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО

Слот ТЕЛО указывает на восприятие человеческого тела как физической оболочки, т. е. формы, имеющей структуру, границы, очертание, наполнение. Области-мишени, связанные с этим слотом, представлены в Таблице 4.

Таблица 4

Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО

Область-мишень	Объем	Примеры
ДУША	9	<i>глаз, нерв, сердце, слух, уста</i>
ЖИЗНЬ	7	<i>грудь, дыхание, дышать, проснуться</i>
ГАРМОНИЯ	3	<i>палец, румянец, синеглазый</i>
НАПОЛНЕНИЕ	3	<i>вдыхать, наполнить</i>
УЯЗВИМОСТЬ	3	<i>взор, глаз, плоть</i>
ДЕКОРАЦИИ	2	<i>слеза</i>
ГРАНИЦЫ	2	<i>ребро, тело</i>
НЕБЫТИЕ	2	<i>бездыханный</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	1	<i>тело</i>
СИЛА	1	<i>мышца</i>
ХАОС	1	<i>голова</i>

Центральной областью-мишенью является ДУША (9 ед.), что отражает осмысление человеческого тела как вместилища внутреннего духовного содержания (*в глазах лукавый или детский зеленый огонек; невыразимая печаль открыла два огромных глаза; сердце сердца устыдись; я печаль, как птицу серую, в сердце медленно несущую*). Тело здесь становится связующим звеном, через которое душа взаимодействует с миром.

Связь с областью-мишенью ЖИЗНЬ (7 ед.) представляет тело как источник жизненной силы. Проявление телесного тепла и дыхания становится символом бытия и существования (*на стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло; за радость тихую дышать и жить кого, скажите, мне благодарить?*).

Связь с областью-мишенью ГАРМОНИЯ (3 ед.) показывает эстетическую сторону тела (*тончайших пальцев белизна; румянец под вуалью*). Тело, таким образом, мыслится не только как физиологическая структура, но и как эстетически организованная форма.

Область-мишень НАПОЛНЕНИЕ (3 ед.) иллюстрирует тело как динамичную форму, которая может наполняться внутренним содержанием. Так, в примерах *я вдыхал в смятение и тоске; бензин вдыхает и судьбу клянет* процесс дыхания связывает тело человека с окружающей средой, т. е. тело выступает как сосуд, который может наполняться содержанием из вне. Тело снова выступает посредником между душой (человеком) и внешним миром.

Область-мишень ДЕКОРАЦИИ (2 ед.) показывает связь телесных ощущений с повседневным опытом (*был взор слезой приличной затуманен*).

Связь с областью-мишенью ГРАНИЦЫ (2 ед.) указывает на тело как на предел, пространственную границу, отделяющую внутреннее от внешнего (*я изучал твои чудовищные ребра; божье имя, как большая птица, вылетело из моей груди*).

Если процессы дыхания и пробуждения представляют тело как носителя жизненной энергии, то отсутствие дыхания и сон, наоборот, связывают этот слот с областью-мишенью НЕБЫТИЕ (2 ед.), т. е. демонстрируют процесс перехода к отсутствию жизни (*и бездыханная, как полотно, душа висит над бездною проклятой; кузнечиков хор спит*).

Единичные связи с областями-мишенями БОЖЕСТВЕННОЕ, СИЛА и ХАОС показывают различные грани восприятия человеческого тела: как дар свыше (*дано мне тело, что мне делать с ним*), как источник физического напряжения и энергии (*играет мышцами крестовый легкий свод*), какместилище внутреннего хаоса (*и гораздо глубже бреда воспаленной головы*).

Таким образом, телесность у Мандельштама предстает как особая категория формы, которая позволяет характеризовать внутреннее состояние человека, а также описывать его взаимодействие с окружающим миром.

4.2.4. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА

Слот ФОРМА ОБЪЕКТА охватывает прежде всего естественные, природные очертания предметов и элементов окружающего мира, т. е. формы тех объектов, которые не созданы человеческими руками, а выступают про-

явлениями самой природы. Области-мишени, связанные с этим слотом, представлены в Таблице 5.

Таблица 5

Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	15	<i>волна, лавина, луна, пена, пучина, туча</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	12	<i>гора, звезда, небо, солнце</i>
ГРАНИЦЫ	3	<i>берег, дюна, раковина</i>
ТВОРЧЕСТВО	2	<i>каменный, камень</i>
УЯЗВИМОСТЬ	2	<i>раковина</i>
ГАРМОНИЯ	1	<i>радуга</i>
ГОСУДАРСТВО	1	<i>гранит</i>
ДУША	1	<i>жемчужина</i>
ПУСТОТА	1	<i>раковина</i>
СИЛА	1	<i>лавина</i>

Большой объем связей с областями-мишенями ХАОС (15 ед.) и БОЖЕСТВЕННОЕ (12 ед.) демонстрирует, что, с одной стороны, формы природных объектов в поэтике Мандельштама отражают космическую упорядоченность, становятся символами сакрального порядка (*я ненавижу свет однообразных звезд; как на цепи подвешен к небесам; слабых звезд я осязаю млечность*), с другой стороны, природные формы часто обладают неустойчивой формой, текучестью, стихийностью (*пены бледная сирень; встала медная луна; ты равнодушно волны пенишь*). Эта двойственность показывает неоднозначность природной формы. Таким образом, природные объекты одновременно и воплощают идею божественного замысла, и отражают стихийность, текучесть, неустойчивость формы.

Связь слота ФОРМА ОБЪЕКТА с областью-мишенью ГРАНИЦЫ (3 ед.) иллюстрирует такие функции природных объектов как разграничение внутреннего и внешнего, наполненности и пустоты, очерченной формы и ее утраты (*хрупкой раковины стены; выброшен на берег твой*).

Область-мишень ТВОРЧЕСТВО (2 ед.) иллюстрирует переосмысление природной формы как творческого акта (*кружевном камень будь*). Природный материал мыслится не как природный объект, а как материал для творчества, становится метафорой творческого процесса.

Связь с областью-мишенью УЯЗВИМОСТЬ (2 ед.) подчеркивает хрупкость природной формы (*хрупкой раковины стены*), тогда как связь с областью-мишенью СИЛА (1 ед.) отражает мощь и внушительный масштаб природных объектов (*лавина*). Связи с областями-мишенями ГАРМОНИЯ (*радуга цветет*), ГОСУДАРСТВО (*гранит*), ДУША (*жемчужина*), ПУСТОТА (*раковина без жемчужин*) единичны и отражают многомерность, разноплановость образов природных форм, проявляющихся во многих аспектах мироустройства.

Таким образом, через природные формы осуществляется естественный переход от материального к духовному. Природные формы объектов у Мандельштама нередко становятся образцами микромоделей мироздания, способом самоформирования и самоосознания бытия. Через категории природной формы осмысливаются фундаментальные категории мироустройства: порядок и хаос, граница и внутреннее пространство. Эти категории человек воссоздает в искусстве – через создание гармоничных форм в архитектуре и музыке.

4.2.5. Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД

Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД, представлены в Таблице 6.

Таблица 6

Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	11	<i>волна, дюна, извилистый, кружиться</i>
ГАРМОНИЯ	7	<i>единый, кружево, паутина, сферический</i>
СИЛА	6	<i>гора, лавина, море</i>
ДЕКОРАЦИИ	4	<i>клок, костер, сугроб</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	3	<i>образ, стрельчатый, сферический</i>
ДУША	3	<i>жемчужина, невыразимый</i>
НЕБЫТИЕ	2	<i>плита</i>
ТВОРЧЕСТВО	2	<i>грот, кружево</i>
ГРАНИЦЫ	1	<i>ребра</i>

Слот ВНЕШНИЙ ВИД отражает зрительное восприятие формы (через очертание, фактуру, поверхность). Главной областью-мишенью снова становится ХАОС (11 ед.). Для поэта внешний вид часто рождается из неустойчи-

вости и текучести, когда форма только возникает из хаоса (*ты равнодушно волны пенишь; образ твой, мучительный и зыбкий*). Так, хаос предстает не только первичным веществом, но и пространством, в котором внешний вид еще только оформляется.

И вновь в данном случае ГАРМОНИЯ (7 ед.) противопоставлена хаосу, упорядоченная, соразмерная, символизирующая внутренний закон формы (*кружесом камень будь; мудрое сферическое здание*). Внешний вид объекта становится проявлением завершенной формы.

Связь с областью-мишенью СИЛА (6 ед.) иллюстрирует масштаб, мощь, давление объектов (*гора, лавина, море*). Здесь форма выражает энергию, физическое присутствие стихии, проявленную мощь.

Связь с областью ДЕКОРАЦИИ (4 ед.) показывает переход формы в повседневную реальность, это внешность вещей, не возвышенных, а бытовых, близких человеку (*дымок костра; клочья ваты; вал сугроба*).

Как видно из Таблицы 6, в слоте ВНЕШНИЙ ВИД также присутствуют области-мишени БОЖЕСТВЕННОЕ (3 ед.: *образ твой, мучительный и зыбкий; башины стрельчатой рост; и мудрое сферическое здание*), ДУША (3 ед.: *раковина без жемчужин; извилистый клубок; невыразимая печаль*), НЕБЫТИЕ (2 ед.: *в темном небе круг чертит; мрачней гробовых плит*), ТВОРЧЕСТВО (2 ед.: *открыл лазоревый грот; кружесом камень будь*), ГРАНИЦЫ (1 ед.: *я изучал твои чудовищные ребра*), но для этого слота области-источника они актуализируются нечасто. Это объясняется тем, что внешний вид как слот области-источника в первую очередь связан с материальным, зримым. Вместе с тем в поэтике Мандельштама внешний облик часто несет в себе след изъяна или дефекта, поэтому связь слота ВНЕШНИЙ ВИД с областью-мишенью ДУША фиксирует не целостность формы, а ее неустойчивость.

Таким образом, области-мишени слота ВНЕШНИЙ ВИД иллюстрируют пограничное состояние формы, где видимость связана с неустойчивостью, текучестью, возможностью потери формы. Зримое становится способом фик-

сации внутреннего содержания, т. е. внешний вид является не поверхностной внешней характеристикой формы, а проявлением ее внутреннего состояния.

4.2.6. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ

Слот ФОРМА ДВИЖЕНИЯ является отражением динамической формы, иллюстрирует изменение формы во времени. Области-мишени, связанные с этим слотом, представлены в Таблице 7.

Таблица 7

Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	20	<i>гнуться, дрожать, зыбь, измять, клубиться</i>
ЖИЗНЬ	6	<i>зыбь, путь, стрела, трепещущий</i>
ГАРМОНИЯ	4	<i>качаться, маятник</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	2	<i>маятник, сеять</i>
ГРАНИЦЫ	2	<i>раздвинуть, чертить</i>
ИЗМЕНЕНИЕ	2	<i>раздвинуть, расти</i>
МИРОУСТРОЙСТВО	2	<i>указать, чертить</i>
СИЛА	2	<i>лавина, расти</i>

Ведущая позиция области-мишени ХАОС (20 ед.) показывает движение как момент нестабильности формы, в котором она еще не обрела четкость или же характеризуется неустойчивостью и переменчивостью (*на гнущихся мостках; на скатерти измятой; свиваясь и клубясь*). Так, движение иллюстрирует форму как динамическую структуру, которая способна терять очертания (*образ твой, мучительный и зыбкий*), находиться в пограничном состоянии между оформленностью и неоформленностью (*кружилась долго мутная метель*).

Связь с областью-мишенью ЖИЗНЬ (6 ед.) иллюстрирует движение как признак бытия. Движение мыслится как проявление жизненной энергии, как движение внутренних сил (*колокол зыбей; трепетание стрекоз; трепещущая ласточка*), при этом характер этих движений предельно мал и едва уловим. Это не активные действия, а микродвижения на фоне бытия, через которые проявляется жизнь.

Область-мишень ГАРМОНИЯ (4 ед.) отражает такие характеристики движения как ритмичность и упорядоченность (*маятник души; качается глух, прям*).

Связь с областью-мишенью БОЖЕСТВЕННОЕ (2 ед.) показывает движение как проявление высших сил (*маятник души*). Область-мишень ГРАНИЦЫ подчеркивает, что движение может быть связано с установлением или изменением предела (*явлений раздвинь грань; в темном небе круг чертит*). Также и область-мишень ИЗМЕНЕНИЕ (2 ед.) отражает движение как процесс трансформации формы (*раздвинуть; распластывать*). Связь с МИРОУСТРОЙСТВОМ (2 ед.) показывает движение как отражение мирового порядка (*указав на запад и восток; в темном небе круг чертит*). Связь с областью СИЛА (2 ед.) демонстрирует движение как выражение мощи и энергии, раскрывая форму как носителя энергии и действия (*лавины есть в горах; снежный ком растет*).

Таким образом, движение у Мандельштама мыслится не только как процесс перемещения, а как механизм преобразования формы. Разнообразие областей-мишеней показывает многосторонность этого процесса: от хаотичной неустойчивости до космической упорядоченности. Движение отражает процесс, когда форма либо обретает свои очертания, либо утрачивает их.

4.2.7. Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ

Слот ВМЕСТИЛИЩЕ объединяет лексемы, обозначающие замкнутые формы, внутренние пространства, оболочки, удерживающие или содержащие внутреннее наполнение. Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ, представлены в Таблице 8.

Самая значимая связь – с областью-мишенью ГРАНИЦЫ (6 ед.). Вместилище предполагает внутреннее и внешнее, это микромодель мира, где форма удерживает смысл (*хрупкой раковины стены, земная клеть, колокол зыбей*). Граница здесь понимается не как преграда, а как условие бытия формы, как тот предел, который делает возможным существование содержания.

Граница одновременно и защищает внутреннее, и задает возможность взаимодействия с миром. Однако наличие границ не означает наличие содержания, ведь они могут оказаться пустыми (*пустая клетка*), оставляя форму без внутреннего наполнения. В этом случае границы фиксируют не столько присутствие внутренней части, сколько ее отсутствие, пустоту.

Таблица 8

Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ

Область-мишень	Объем	Примеры
ГРАНИЦЫ	7	<i>клетка, клеть, колокол, кошелек, раковина</i>
ПУСТОТА	4	<i>нежилой, пустой, раковина</i>
МИРОУСТРОЙСТВО	3	<i>клеть, колокол, сосуд</i>
УЯЗВИМОСТЬ	2	<i>раковина</i>
БОЖЕСТВЕННОЕ	1	<i>колокол</i>
ДЕКОРАЦИИ	1	<i>ваза</i>
ГАРМОНИЯ	1	<i>выплеснуть</i>
МУЗЫКА	1	<i>колокол</i>
СОЗИДАНИЕ	1	<i>наполнить</i>

Область ПУСТОТА (4 ед.) отражает обратную сторону вместилища, потерю содержания, внутренней энергии (*пустая клетка, нежилого сердца дом, пустая башня белая*). Пустая форма становится лишенной внутреннего содержания, а значит и смысла.

Связь с областью-мишенью МИРОУСТРОЙСТВО (3 ед.) показывает мир как форму, удерживающую все живое (*земную разрушь клеть, чернолазоревый сосуд, колокол зыбей*), т. е. мотив вместилища расширяется до космического масштаба, иллюстрируя модель мироздания.

Связь с областью-мишенью УЯЗВИМОСТЬ (2 ед.) обусловлена фиксацией на хрупкости формы, которая не может защитить внутреннее содержание (*хрупкой раковины стены; ненужной раковины ложь*). Вместилище здесь оказывается не крепкой оболочкой, а ненадежным каркасом, легко подвергающимся разрушению.

Другие области-мишени, а именно БОЖЕСТВЕННОЕ (*и вся моя душа в колоколах*), ДЕКОРАЦИИ (*цветочная проснулась ваза*), ГАРМОНИЯ (*и выплеснула свой хрусталь*), МУЗЫКА (*и сдержанно колокола звонили*), СОЗИДАНИЕ (*наполнишь шепотами пены*), создают с этим слотом области-

источника единичные связи. Эти области показывают, что мотив вместилища у Мандельштама может осмысляться не только как физическое пространство, но и как внутреннее состояние, духовная структура. В таких случаях вместилище становится метафорой проявления божественного творения или процесса созидания.

Таким образом, слот ВМЕСТИЛИЩЕ раскрывает у Мандельштама идею формы как осмысленного пространства: она способна и хранить, и ограничивать, и наполняться смыслом. Через образ вместилища демонстрируется взаимодействие внутреннего и внешнего, где форма – не просто оболочка, а структура, способная быть наполненной или пустой.

4.2.8. Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ

Помещение в объем связано с категорией вместилища, отражает форму как структуру, имеющую внутреннюю и внешнюю части. Области-мишени, связанные с этим слотом, представлены в Таблице 9.

Центральную позицию занимает область-мишень ИЗМЕНЕНИЕ (6 ед.), которая обозначает помещение в объем или возвращение в него как трансформацию, т. е. переход через границу из одного пространства или состояния в другое (*или свой путь и срок я, исчерпав, вернусь; он вернется – совсем другой*).

Таблица 9

Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ

Область-мишень	Объем	Примеры
ИЗМЕНЕНИЕ	6	<i>вернуться, возвращаться, попасть</i>
ХАОС	2	<i>забиться, спуститься</i>
ГАРМОНИЯ	2	<i>купаться, слить</i>
ГРАНИЦЫ	1	<i>прийти</i>
МИРОУСТРОЙСТВО	1	<i>вернуться</i>
НАПОЛНЕНИЕ	1	<i>поглотить</i>

Область-мишень ХАОС (2 ед.) показывает утрату ориентира и погружение в состояние неопределенности (*я спустился в маленький подвал*). Область-мишень ГАРМОНИЯ осмысляет объем как благоприятную эстетичную среду (*прекрасен храм, купающийся в мире*).

Единичные связи с другими областями-мишенями отражают понимание объема как динамической структуры. Область-мишень ГРАНИЦЫ указывает на объем как на пересечение предела (*и действительно смерть придет?*); МИРОУСТРОЙСТВО – на изначальную систему мирового порядка (*и слово в музыку вернись*); НАПОЛНЕНИЕ – на способность пространства вбирать в себя элементы (*так много поглотило сна*).

Итак, процесс помещения в объем отражает пространство как динамическую структуру, где перемещение внутрь связано с переходом, трансформацией.

4.2.9. Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ

Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ, представлены в Таблице 10.

Таблица 10

Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	6	<i>бездна, недра, пропасть</i>
ГРАНИЦЫ	6	<i>берег, грань, дно, край, лезвие</i>
МИРОУСТРОЙСТВО	2	<i>берег, грань</i>
УЯЗВИМОСТЬ	1	<i>лезвие</i>

Слот ПРЕДЕЛ связан у Мандельштама с представлением как о физических, так и о метафизических границах. Эти образы фиксируют порог между хаосом и оформленностью, а также безграничность как состояние мира.

Две центральные области-мишени – ХАОС (6 ед.) и ГРАНИЦЫ (6 ед.). В области ХАОС предел понимается как край разрушения и утраты формы, место, где вещество теряет устойчивость и возвращается в первичную стихию, становится БЕЗпредельным (*душа висит над бездною проклятой; души готической рассудочная пропасть*). В области ГРАНИЦЫ (физические) этот же мотив получает иное значение – порог, на котором возникает форма, переход от неопределенного к оформленному (*я выброшен на берег твой; явление раздвинь грань; ложится якорь на морское дно*).

Связь с областью-мишенью МИРОУЙСТРОЙСТВО (2 ед.) показывает глобальность мотива предела. Образы *берега* и *границ* могут пониматься как элементы бытия в целом, являющиеся отсылкой к структуре мироздания (*я выброшен на берег твой*).

Связь с областью-мишенью УЯЗВИМОСТЬ (1 ед.) показывает остроту, напряженность пограничного состояния (*перед лезвием твоей тоски, Господь!*). Это предельное состояние осмысливается как пограничное, неустойчивое и даже мучительное.

Так, связи слота ПРЕДЕЛ с областями-мишенями отражают границы между хаосом и оформленностью, между неопределенностью и структурой, между безопасностью и угрозой. В этих границах обнажается хрупкость формы, с одной стороны, и ее стремление к структурированности – с другой.

4.2.10. Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА

Слот ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА отражает взаимодействие с внутренним пространством формы и с ее границами. Области-мишени, связанные с этим слотом, представлены в Таблице 11.

Таблица 11

Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ

Область-мишень	Объем	Примеры
ИЗМЕНЕНИЕ	4	<i>выбросить, похитить, уйти, уходить</i>
ДЕКОРАЦИИ	2	<i>выходить, черпать</i>
ПУСТОТА	1	<i>вылететь</i>
ТВОРЧЕСТВО	1	<i>выплеснуть</i>

Центральная область-мишень ИЗМЕНЕНИЕ (4 ед.) показывает, что извлечение из объема представляет собой переходное действие, которое сопровождается сменой состояния объекта или изменением положения в пространстве (*я выброшен на берег твой; уходя от тусклых пьяниц*).

Связь с областью-мишенью ДЕКОРАЦИИ (2 ед.) отражает подобный процесс как часть повседневности, т. е. как бытовой процесс взаимодействия с объектами (*черпали воду ялики и чайки; выходит офицер, кичась*).

Единичные связи с областями-мишенями ПУСТОТА и ТВОРЧЕСТВО показывают процесс извлечения из объема как опустошение (*вылетело из моей груди*). Кроме того, извлечение может быть также и актом созидания, процессом появления нового (*выплеснула свой хрусталь*).

Таким образом, извлечение из объема иллюстрирует форму как подверженное изменениям пространство, где сам процесс извлечения подчеркивает границу между внутренним и внешним.

4.3. Модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в сборнике «Камень»

Связи слотов области-источника ФОРМА с областями-мишенями (после фильтрации по силе связи и отбрасывании незначительных связей – меньше 3) показаны на Рисунке 4.

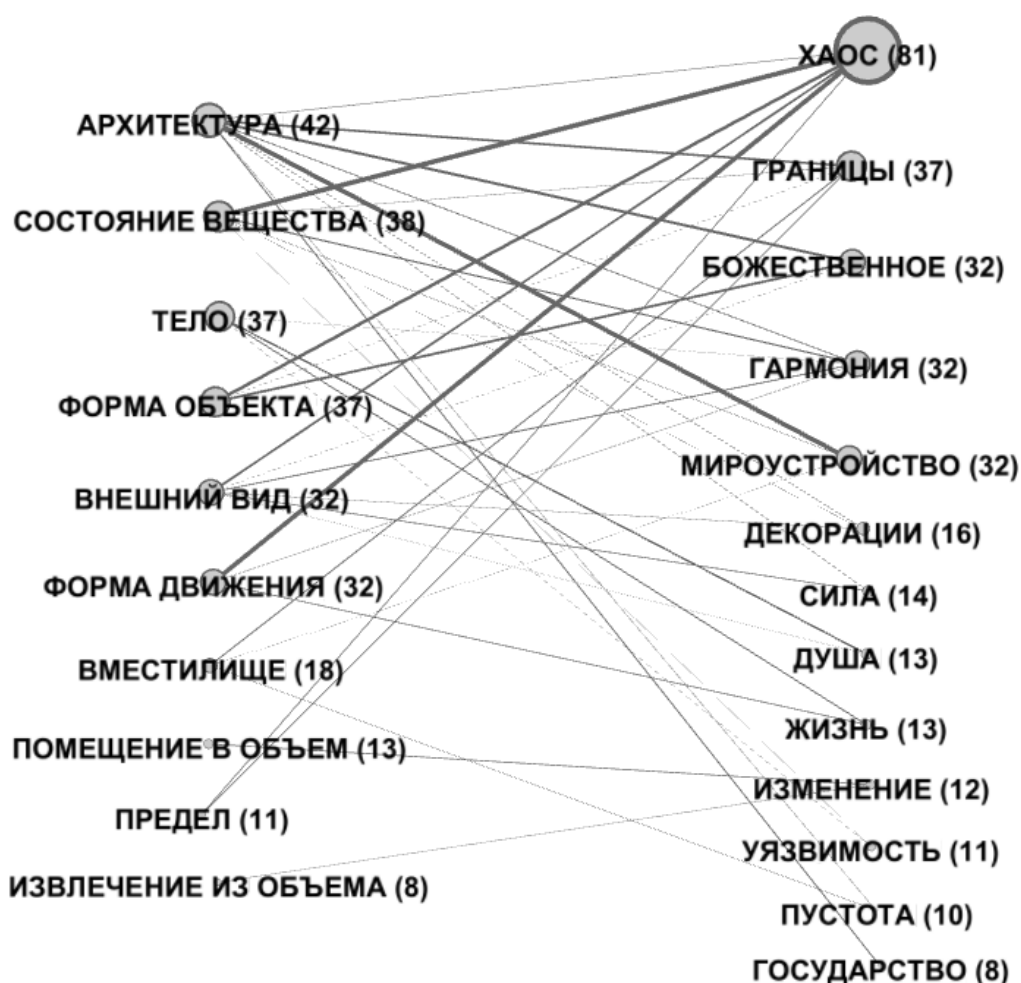


Рисунок 4. Связи слотов-области источника ФОРМА с областями-мишенями

Как видно на схеме, одинаковые области-мишени имеют связи с разными слотами области-источника, иллюстрируя, как разные аспекты и проявления формы передают одни и те же темы и образы, дополняя и усиливая их.

Для области-источника ФОРМА основной областью-мишенью является ХАОС (81 ед.), что позволяет рассматривать его как ядерную область метафорической модели, а также говорить о его «многоплановом воплощении в лирике Мандельштама» [Болотнов 2009: 120]. Доминирование данной области-мишени отражает противопоставление оформленности и неоформленности. В поэтике Мандельштама форма часто мыслится не как завершенная структура, а как граница нестабильности, состояние колебания. Форма выступает как организующая мироздание идея. Понимание хаоса как первоосновы восходит к античной традиции. Так, у Гесиода хаос осмысливается как исходное состояние мироздания: «Прежде всего Хаос зародился» [Гесиод 2001: 24]. Из него затем разворачивается и упорядочивается структура бытия. В этом контексте хаос выступает не как отрицание формы, а как необходимое условие для ее формирования, что сближает античное представление с поэтикой Мандельштама.

Наиболее устойчивые связи с областью-мишенью ХАОС наблюдаются у слотов области-источника СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, ФОРМА ДВИЖЕНИЯ, ФОРМА ОБЪЕКТА, ВНЕШНИЙ ВИД. Хаос проявляется и оформляется во всех возможных проявлениях: как вещество, как объекты и предметы, как само движение, изменение.

Связь со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА – одна из самых значимых. Вещество становится отражением хаоса, демонстрируя текущие, неустойчивые границы формы. Хаос предстает как неоформленная субстанция, не имеющая структурной четкости, т. е. является символом первичного состояния вещества.

Связь со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ указывает на то, что движение в поэтике Мандельштама мыслится как неустойчивое, непрерывное становле-

ние формы. Хаотичность движения выступает выражением формы, т. е. форма обнаруживает себя не в состоянии покоя, а в колебании, сдвиге, текучести.

Связь со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА представляет природные формы как возможность обуздания хаоса. Это демонстрирует форму как явление, существующее в непрерывной динамике порождения и разрушения структуры, т. е. природные объекты становятся отражением непрерывного взаимодействия между хаосом и формой. Таким образом, хаос в поэтике Мандельштама является скорее внутренним состоянием самой формы. Форма зачастую не обладает статической завершенностью, а находится в состоянии между сохранением структуры и склонностью к распаду.

Предъядерную область формируют следующие области-мишени: ГРАНИЦЫ (37 ед.), БОЖЕСТВЕННОЕ (32 ед.), ГАРМОНИЯ (32 ед.), МИРОУСТРОЙСТВО (32 ед.). Эти области-мишени не конкурируют с ядерной областью-мишенью ХАОС, а являются ее окружением, дополняя и развивая различные аспекты формы.

Область-мишень ГРАНИЦЫ имеет наиболее выраженные связи со слотами АРХИТЕКТУРА, ВМЕСТИЛИЩЕ и ПРЕДЕЛ. Архитектурные образы в поэтике Мандельштама осмысляются как модели мироустройства. Через слот ВМЕСТИЛИЩЕ границы не только связаны с идеей ограничения одного пространства или состояния от другого, но и становятся условием сохранения внутреннего содержания формы, т. е. границы удерживают содержимое и создают внутреннее пространство в форме. Слот ПРЕДЕЛ усиливает образ границы, как порогового состояния. В совокупности эти связи формируют представление о границе как об одном из механизмов организации бытия, где граница становится не только элементом пространства, но и способом сохранения целостности формы.

Область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ имеет весомые связи со слотами АРХИТЕКТУРА и ФОРМА ОБЪЕКТА. Так, связь со слотом АРХИТЕКТУРА указывает на осмысление сакрального через четкие архитектурные формы, т. е. через них божественное воплощается в видимую

структурированность, порядок, завершенность. С другой стороны, связь со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА демонстрирует, что божественное раскрывается не только через архитектурные объекты, созданные руками человека, но и через природные формы, которые несут в себе внутреннюю закономерность. Таким образом, в поэтике Мандельштама божественное выражается в гармоничности и упорядоченности и проявляется через конструктивные формы и природные.

Область-мишень ГАРМОНИЯ имеет выраженные связи со слотами АРХИТЕКТУРА, СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, ВНЕШНИЙ ВИД, ФОРМА ДВИЖЕНИЯ. Связь со слотом АРХИТЕКТУРА подчеркивает представление о гармонии как о закономерности, выраженной в архитектурных формах. Связь со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА показывает восприятие гармонии через равновесное гармоничное состояние среды. Связь со слотом ВНЕШНИЙ ВИД раскрывает эстетическую и зрительно воспринимаемую сторону гармонии. Кроме того, связь со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ иллюстрирует гармонию как динамичное согласованное движение, которое не нарушает целостность и форму. Так, гармония в поэтике Мандельштама мыслится как разностороннее явление упорядоченности, проявляющееся и через структурную организацию пространства, и через устойчивое состояние вещества, и через эстетическую составляющую, и через согласованное движение. В поэтическом творчестве Мандельштама гармония «укрепляет и фундаментирует сферу онтологии/бытия, сферу божественную, сферу духовную и сферу нравственного, этического преобразования хаоса в космос» [Казарин 2019: 264].

Связи области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО со слотами АРХИТЕКТУРА, СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА и ВМЕСТИЛИЩЕ показывают, как модель мира в лирике поэта объединяет структурный порядок и вещественную форму. Мироустройство, с одной стороны, выражается через гармоничные структурированные формы, с другой – через объем для наполнения, через форму, сохраняющую внутреннюю полноту. Таким образом, ми-

роустройство у Мандельштама – живая форма, т. е. структурированное, но не статичное целое, где архитектурные объекты, вещество и пространство отражают принципы организации бытия.

Анализ связей областей-мишеней и слотов области-источника ФОРМА показывает, что в поэтике Мандельштама форма выступает универсальным механизмом осмысления бытия. Форма сочетает в себе хаотичность и закономерность, предел и становление, вещественность и нематериальность, представляет собой динамичную структуру, которая способна организовывать пространство.

4.4. Выводы

В поэтике Мандельштама форма представляет собой универсальную категорию бытия, которая объединяет как материальный, природный мир, так и сакральный уровень мироздания. Центральную позицию в системе областей-мишеней занимает ХАОС, что выделяет значимость хаотичного состояния вещества, пространства, человека не как разрушительной и смертельной силы, а как условия для возникновения и оформления среды. Таким образом, модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА подчеркивает не противопоставление формы и хаоса, а их постоянное взаимодействие. Это позволяет говорить о том, что хаотичное начало включено в структуру формы.

Предъядерные области-мишени (ГРАНИЦЫ, БОЖЕСТВЕННОЕ, ГАРМОНИЯ и МИРОУСТРОЙСТВО) демонстрируют, что именно через эти категории для Мандельштама форма приобретает осмысленность и целостность. При этом для формы не характерна однозначная статичная завершенность, она, скорее, находится в процессе удержания структуры, сохранения содержания, соединения материального и духовного.

Модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА показывает, что ФОРМА связана с несколькими областями-мишенями, при этом почти все области-мишени связываются с различными слотами области-

источника, т. е. форма осмысляется через разные сферы бытия. Следовательно, различные слоты области-источника, связанные с разными областями-мишенями (АРХИТЕКТУРА, СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, ВНЕШНИЙ ВИД, ВМЕСТИЛИЩЕ, ПРЕДЕЛ), а также опосредованно связанные с ними слоты (ТЕЛО, ФОРМА ОБЪЕКТА, ФОРМА ДВИЖЕНИЯ, ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ и ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА) выполняют различные функции и позволяют актуализировать разные аспекты формы. Так, например, через архитектурные образы понимается мировой порядок и сакральная связь земного и божественного, через состояние вещества отражается напряженный момент становления формы из хаоса.

Таким образом, анализ слотов области-источника ФОРМА, а также анализ областей-мишеней позволяет рассматривать форму как центральный принцип организации бытия в поэтике Мандельштама. Через различные проявления формы, такие как архитектурные конструкции, природные очертания, телесные границы, динамику движения и пространственные пределы, моделируется устройство бытия как упорядоченной, но при этом динамичной системы, для которой характерно состояние внутреннего напряжения. Форма задает структуру хаосу, очерчивает границы, удерживает содержание, преобразует и оформляет пространство, т. е. становится не только эстетической категорией, но и способом осмысления реальности.

Глава 5. СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ С ОБЛАСТЬЮ-ИСТОЧНИКОМ ФОРМА В ПЕРЕВОДЕ СБОРНИКА «КАМЕНЬ» ВАН ЦЗЯНЬЧЖАО

5.1. Способы перевода Ван Цзяньчжао лексики области-источника ФОРМА у Мандельштама

Метафорические модели не являются универсальными и неизменными, а формируются в рамках конкретных культурных представлений о мироустройстве. Культурная обусловленность метафоры связана с тем, что концепты, лежащие в основе метафорического осмысления, встроены в более широкие системы представлений, принятые в данной культуре, т. е. метафоры реализуются «как средство отражения национально-культурных черт» [Калинин, Солопова, Кошкарлова 2025: 88]. Именно различие этих систем культурных понятий и объясняет специфику метафорических моделей в разных языках, поскольку «язык влияет на наше понимание действительности, которое меняется от языка к языку, на наше мировоззрение, отражающее отношение к действительности, ее оценку, в частности и на философию, детерминированную, как и все остальное, структурой языка» [Катермина 2015: 294]. Соответственно, трансформация метафоры при переходе из одной языковой среды в другую обусловлена не только языковыми средствами выражения, но и различиями в культурных моделях [Kövecses 2002: 195]. Сопоставительный анализ китайского перевода и текста стихотворений на русском языке позволяет выявить, как культурные различия приводят к изменению когнитивной метафоры. Таким образом, выявление переводческих приемов способствует глубокому анализу культурных сдвигов в интерпретации метафор.

Рассмотрим, каким образом лексические единицы, относящиеся к области-источнику ФОРМА, реализуются в китайских переводах, выполненных Ван Цзяньчжао. Анализ переводческих решений проводится с опорой на описание переводческих приемов и трансформаций, представленное в теоретической части работы (см. пункт 2.2). Переводы лексем области-источника

ФОРМА на китайский язык представлены в Приложении (см. Таблицы 2–11 в Приложении). Напомним, что стихотворения «Царское село» и «Змей» отсутствуют в сборнике на китайском языке, поэтому здесь исключены из анализа.

Одним из основных используемых переводчиком приемов является лексическая замена, при которой значение исходной лексемы передается не через прямое соответствие, а посредством другой единицы языка перевода. К частным случаям лексической замены относится описательный перевод, при котором лексема на русском языке не имеет подходящего поэтического эквивалента в китайском языке, поэтому ее значение передается с помощью развернутого описания. Например, *базилика* – 柱厅 ‘зал с колоннами’; в китайском языке отсутствует данный термин, вместо него описывается внешний облик здания, при этом сохраняется визуальный образ, но утрачивается культурно-исторический смысл. Описательный перевод часто применяется при передаче других культурно-маркированных лексем. Например, при переводе лексемы *клеть* она заменяется на понятный для китайского читателя образ 储藏室 ‘кладовая, склад’ – образ замкнутого пространства сохраняется, однако утрачена специфика лексемы оригинала. При переводе строки *мрачней гробовых плит* Ван Цзяньчжао использует выражение 墓地的石碑 ‘кладбищенские каменные памятники’, т. е. изначальная лексема *плита*, имеющая достаточно широкую интерпретацию, описывается через образ, закрепленный в китайской культуре. Описательный прием применяется не только при переводе предметной лексики. Так, абстрактные существительные *путь* и *срок* в переводе заменяются на более конкретное и развернутое описание 跋涉 ‘трудное странствие’ и 考验 ‘жизненное испытание’.

Интересен выбор описательного приема и при переводе словосочетания *вал сугроба* – 白雪皑皑 ‘белизна снега’. Исходная метафора в переводе претерпевает изменения, изначальный образ, имеющий форму, преобразуется в описание состояния окружающего мира, а ощущение давления и нагромождения, выраженное русскоязычной лексемой, переходит в зрительный

образ снежной белизны. Выбор данного приема обусловлен отсутствием в поэтическом китайском языке лексемы, способной точно передать подобный образ в сочетании со словом *сугроб*, а также особенностями китайской поэтической традиции, где описание состояния пространства предпочтительнее, чем именование оформленного объекта. Подобная практика восходит к классической китайской поэзии, где литературный образ осмысливается как И Цзин¹ (意境 ‘художественная концепция’). Под этим термином подразумевается целостное переживание сцены, описанной в литературном произведении, при котором внешний образ и чувственно-эмоциональное содержание образуют единство, это «интенсивное эстетическое переживание, при котором восприятие объекта достигает состояния совершенного единения со смыслом, заложенным в этом объекте» [Key concepts in Chinese thought and culture: electronic resource]. Иначе говоря, И Цзин это «художественный мир, образованный переплетением субъективных чувств автора и объективных предметов» [Тан Цюнцун, Аминова 2025: 4370]. Эта особенность китайской эстетики должна учитываться при сопоставлении текстов на русском и китайском языках, поскольку иногда для китайского переводчика сохранение И Цзин может быть более приоритетной задачей, чем точное воспроизведение исходного образа.

Подобный эффект, когда форма уступает место сцене и описанию пространства, можно увидеть и в переводе строк *с колокольни отуманенной кто-то снял колокола* – 仿佛有人, 从朦胧的钟楼上摘除那一只只鸣钟 ‘словно кто-то с туманной колокольни снимает один за другим звонящие колокола’. Как видно, в метафоре перевода колокольня как объект архитектуры отступает на задний план, а центральным становится описание сцены, действия, акустического образа. При этом формируется единое образно-эмоциональное пространство, но исходная картина трансформируется: в исходной метафоре

¹ Следует отметить, что в соответствии с системой Палладия данный термин передается как «И Цзин», однако в ряде источников также встречается вариант «И Дин»; оба варианта используются для обозначения одного и того же эстетического явления.

слово *отуманенный* двупланово, оно включает в себя значение и «подернутый дымкой», и «лишенный здраво соображать» [Блинова 1999: 95], отсутствие колоколов порождает ощущение опустошенности и отчаянья, тогда как в китайском переводе доминирует мотив печали расставания, выраженный через описание действия и угасание звука. Подобная трансформация образа наблюдается и при переводе строк *и сдержанно колокола звонили*: 钟声矜持地响起来 ‘колокольный звон сдержанно зазвучал’. В исходной метафоре образ колокола центральный, а колокольный звон выступает, скорее, как акустический фон, а в переводе глагольная конструкция 响起来 ‘зазвучать, начать звучать’ выражает динамику действия, превращая звук из фона в действие. Кроме того, изменение лексемы *колокол* на сочетание 钟声 ‘звук колокола’ смещает акцент с описания конкретных форм на описание сцены действия.

Описательный прием использован и при переводе фразы *снежный ком растет*: 雪球如何越滚越膨胀 ‘снежный ком чем дальше катится, тем больше раздувается’. Если в метафоре на русском языке глагол *растет* достаточно абстрактен и не уточняет механизм увеличения, то в переводе он заменяется на развернутое описание процесса роста, превращаясь в визуализируемый процесс, что еще раз подчеркивает стремление Ван Цзяньчжао к уменьшению метафорической неопределенности, а также к конкретизации и визуализации исходной метафоры.

Более наглядное и развернутое описание действия можно отметить в переводе строки *мелькающий на выцветших листьях*: 在枯枝败叶中时隐时现 ‘среди сухих ветвей и увядших листьев то исчезает, то появляется’. Замена лексемы *мелькающий* на развернутое описание приводит к изменению динамики образа: мелькание, воспринимаемое как короткое, почти неуловимое движение, заменяется на более четкие последовательные действия. При этом перевод словосочетания *выцветшие листья* как 枯枝败叶 ‘сухие ветви и увядшие листья’ ведет к потере изначального смысла, ведь в тексте Ман-

дельштама речь идет не о растениях, а об образе путника «на листах гравюр или эстампов, иллюстрирующих старинную книгу» [Ронен 2002: 195]. Переводчик интерпретирует лексему *листы* в другом значении. Аналогичное неверное определение семантики исходной лексики наблюдается при переводе метафоры *на парусах, под куполом*, где переводчик интерпретирует слово *паруса* буквально и добавляет эпитет – 白帆 ‘белый парус (парусной лодки)’, тогда как в оригинале под этой лексемой подразумевается архитектурный термин. В отличие от предыдущих примеров, где описательный перевод является сознательным приемом переводчика, в этих случаях речь идет, вероятно, о неверной интерпретации исходной лексики.

Наряду с описательным приемом Ван Цзяньчао часто использует прием конкретизации, который позволяет уточнить исходный образ и сделать его более четким и понятным китайскому читателю. С помощью приема конкретизации может уточняться состояние вещества: в строке *пускай мгновения стекает муть* выбор переводчиком слова 渣滓 ‘осадок, выжимка’ делает образ более вещественным и конкретным. В результате абстрактная лексема *муть* становится более конкретной: использование именно этого слова в переводе создает представление о сформированной, визуально более четкой субстанции, однако при этом утрачивается образ переходного состояния вещества, пограничного между оформленным и еще неоформленным.

При переводе других лексем, относящихся к состоянию вещества, также используются приемы лексической замены и конкретизации, при этом одна и та же лексема в разных контекстах переводится неодинаково, поскольку выбор переводческого решения определяется сохранением образной целостности метафоры. Так, при переводе строки *пены бледная сирень* для лексики *пена* переводчик выбирает слово 飞沫 ‘брызги’ с дополнительной конкретизацией: 一波波白丁香似的飞沫 ‘волна за волной похожие на белую сирень брызги’. В результате состояние вещества приобретает большую визуальную четкость, что усиливает описание движения, процесса. В строке *останься пе-*

ной, *Афродита* лексема *пена* при переводе опускается вовсе: 请在波浪中停留 ‘пожалуйста, в волнах останься’. Данное решение приводит к частичной потере мифопоэтического образа, связанного с рождением Афродиты из пены. Иной подход наблюдается при переводе строки *наполнишь шепотами пены*, которая в переводе звучит как 你让它充满泡沫的呢喃 ‘ты заставляешь это наполниться шепотом пены’, где словосочетание *шепот пены* передано лексемами 泡沫 ‘пена, пузыри’ и 呢喃 ‘шепот, бормотание’, что создает близкий к оригиналу образ. Однако в отличие от оригинала, переводчик вводит глагол 让 ‘заставлять, позволять’, вследствие чего действие приобретает характер намеренного воздействия на объект, а образ шепота пены становится результатом целенаправленного действия. Так, выбор различных лексем для разных контекстов демонстрирует стремление переводчика сохранить исходную метафору, сделав ее более образной для китайского читателя.

Переход от лексемы, не называющей конкретный предмет, к конкретному предметному образу происходит при переводе строки *когда, как роза, в хрустале вино*: 水晶杯盛满犹如玫瑰的美酒 ‘хрустальный стакан, словно розой, наполнен вином’. В строке на русском языке *хрусталь* отсылает к образу прозрачного вместилища, в котором игра света на хрустальных гранях (традиционные узоры прямых линий на хрустале) создает визуальный эффект, а роза осмысливается не как материальный объект, а скорее как образ, возникающий из игры света на гранях хрусталя. Переводчик же вводит обозначение конкретного предмета 杯 ‘кружка, стакан’, придавая зрительную определенность описываемой сцене, кроме того, он вводит сравнительный оборот, сопоставляющий вино с розой. В китайской стилистической традиции подобная трансформация может быть связана с тем, что традиционно «в стилистике метафора считалась частью сравнения 比喻» [Курдюмов, Семенова 2022: 94]. Поэтому при переводе на китайский язык метафоры нередко передаются через сравнительные конструкции.

Еще одним способом конкретизации в переводах Ван Цзяньчао является введение счетных слов. Например, при переводе *впереди густой туман клубится* к лексеме туман добавляется счетное слово: 一团浓雾 ‘один сгусток тумана’. Введение счетного слова 团 ‘сгусток, клок, клубок’ превращает туман в объект с границами, локализуя его, т. е. вместо тумана как состояния окружающего пространства в переводе образ становится в отдельным визуально воспринимаемым объектом. При этом в оригинальном тексте лексема *клубится* подчеркивает динамику и густоту тумана. Согласно словарному определению, *клубится* означает «вздymаться клубами, наполнять, заполнять собою, становясь плотнее, гуще, интенсивнее» [Ефремова 2000: электронный ресурс], т. е. туман в оригинальном тексте представлен не как пассивная среда, а как активное вещество, тогда как в китайском переводе употребление глагола 翻卷 ‘крутиться, вращаться’ акцентирует внимание на внешнем, наблюдаемом эффекте. Так, в русском тексте хаотичное состояние вещества предвосхищает возможное появление формы, тогда как в китайском варианте туман описывается как плотный сгусток, который можно увидеть, обойти, преодолеть.

Использование подобной конкретизации можно увидеть и при переводе строки *он поднимет облако пыли*, где не только локализуется образ облака через введение счетного слова 团 ‘сгусток, клок’, но и уточняется состав субстанции: 它掀起尘霾积聚的一团云 ‘он поднимает сгусток облака, собравшегося из пыли и смога’. В данном случае конкретизируется не только образ, но и его вещественный состав. Следует отметить, что перевод рассматриваемых примеров возможен и без введения счетных слов, т. е. их использование продиктовано не грамматической необходимостью, а является осознанным выбором переводчика. Такая трансформация отражает в том числе типологические особенности китайского языка, в котором счетные слова играют важную роль при описании пространства, к тому же подобные классификаторы часто служат для организации или категоризации реальных объектов, введения

ключевых фигур или предметов, выделения важной информации [Дрейзис 2017: 60]. Посредством введения счетных слов вещество преобразуется в локализованные, более оформленные объекты, что повышает наглядность создаваемого образа, но при этом может приводить к утрате представления о всеохватывающем состоянии среды. Вместе с тем подобный взгляд на организацию пространства соотносится с китайской картиной мира, для которой принципиальна не сущность вещей, а их взаимосуществование в пространстве: «китайская мысль не знала вопроса, что такое вещи; она интересовалась только тем, каким образом вещи соотносятся друг с другом» [Малявин 2019: 61]. Здесь же можно вспомнить и китайскую традицию живописи, в которой элементы мира осмысляются как появляющиеся и исчезающие на фоне пустоты: «если взглянуть на классическую композицию китайской картины, то можно заметить, что она никогда не была ни отображением вещественной реальности, ни тем более формальным собранием отдельных объектов. В ней должны воплощаться все важнейшие качества мира и Дао: недвойственность противоположностей, великое разнообразие форм бытия и великая Пустота» [Русакова 2009: 272]. Картины китайских художников имеют много чистого пространства, поскольку целью художника является не реальное отражение формы на картине, а рождение формы в разуме человека через созерцание: «в недосказанности и умолчании воплощается национальный образ мира, основу которого составляют гармония и единство человека и природы» [Белозубова, Янян 2020: 91]. Таким образом, введение счетных слов в переводе иллюстрирует не только языковую конкретизацию, но и особую организацию пространства, где локализация тумана или облака соответствует китайскому представлению о мире, как о взаимодействии оформленных элементов и пустоты.

При переводе Ван Цзяньчжао также использует добавление глаголов и пространственных указателей для грамматической и художественной завершенности образов. Так, в строке *над желтизной правительственных зданий* добавлен компонент 空 ‘воздух’, указывающий именно на воздушное про-

странство над объектом – 在黄色的政府大楼上空 ‘в воздухе над желтыми правительственными зданиями’. При переводе строки *широкий вид в туманное окно* вводится глагол, которого нет в тексте на русском языке – 开阔的风景贴着雾蒙蒙的窗户 ‘широкий вид приклеен к мутному окну’. Введение глагола 贴 ‘приклеить, прижать’ обусловлено стремлением переводчика передать затуманенное состояние среды. В исходной метафоре *широкий вид* подчеркивает свободу зрительного восприятия, тогда как в переводе введение глагола создает преграду для взгляда: зрительный образ как бы упирается в мутную поверхность стекла, что позволяет передать ощущение размытости, но при этом выражает ограниченность пространства¹. В словосочетании *кристаллическая нота* введен глагол 凝合 ‘сливаться, склеиваться, срастаться’ – 水晶凝合的音符 ‘нота слита с хрусталем’. Если у Мандельштама кристалличность ноты осмысливается как ее характеристика, подчеркивая чистоту и прозрачность звука, то в китайском переводе эта метафора трактуется скорее как звон самого хрусталя, т. е. происходит смещение от акустической характеристики к описанию источника звука. Подобный прием использован и в строке *дум туманный перезвон*, где вводится глагол 响起 ‘звенеть, звучать’: 思绪响起如朦胧的钟声 ‘мысли звучат словно смутный колокольный звон’. Акустический образ, создаваемый за счет введения глагола, а также с помощью лексемы, обозначающей колокольный звон, создает более определенную звуковую сцену. Развитие акустического образа с введением глагола и конкретизацией лексемы можно отметить и при переводе строки *и вся моя душа – в колоколах*, где исходная метафора разворачивается в китайском переводе как 我整个灵魂——为钟声所笼罩 ‘вся моя душа – охвачена колокольным звоном’. Лексема *колокол* в очередной раз заменяется на словосочетание 钟声 ‘звук колокола, колокольный звон’, а введение конструкции 为...

¹ Возможно, в данном случае образ строится переводчиком на основе традиции заклеивать (отсюда и слово 贴 ‘приклеить’ в переводе) окна промасленной бумагой в китайском быту, которая существовала вплоть до широкого распространения стекла в XX в. Через такую бумагу вид за окном воспринимается нечетко, как замутненный.

所笼罩 ‘быть охваченным, окутанным’ создает образ пространства, где душа окружена звучащей средой. Отметим также, что переводчик регулярно прибегает к сравнительным конструкциям, что может быть обусловлено его стремлением сделать метафору более явной для китайского читателя.

Интересен ввод глагольного компонента при переводе строки *ненужной раковины ложь*: 无用贝壳许诺的谎言 ‘ненужной раковины обещанная ложь’, где введение лексемы 许诺 ‘обещать’, с одной стороны, обусловлено использованием существительного 谎言 ‘ложь’, которое в китайском языке редко используется без указания на источник возникновения лжи, с другой стороны, подобное решение отражает общую тенденцию переводческих приемов Ван Цзяньчао – разворачивать и конкретизировать исходные метафоры. Уточнение лексемы *ложь* также соотносится с метафорой обманутых ожиданий, которую мы видим и у Мандельштама: раковина «обещает» содержание, но при этом оказывается пустой.

В некоторых случаях конкретизация при переводе приводит к значительной трансформации исходного образа. Так, *огромный колокол зыбей* в переводе оказывается 水浪洪钟般的巨响 ‘мощный грохот волн, подобный звону огромного колокола’. Изначальная метафора строится на контрасте зыби, т. е. мелкого колебания, рассеянного движения, с образом огромного колокола, тогда как в переводе возникает картина сильного, громкого грохота волн. В данном случае переводческие трансформации приводят к изменению масштаба и характера описываемой картины.

Зачастую использование конкретизации мотивировано культурной адаптацией образа. Например, перевод выражения *подвешен к небесам* как 用铁链系挂于天庭 ‘железными цепями подвешен к небесному дворцу’ демонстрирует сужение пространственного и абстрактного образа небес до конкретного «небесного дворца», связанного с представлением о космическом порядке в китайской культуре. Выбор данного выражения обусловлен стремлением переводчика сделать исходный образ более наглядным и понятным

для китайского читателя. В других метафорах с образом неба переводчик делает выбор в пользу иных лексем: в строке *неба пустую грудь* Ван Цзяньчжао в качестве перевода лексемы *небо* выбирает слово 天穹 ‘небесный свод’, поскольку данная лексическая единица представляет небо как купол, объемный образ, который соотносится с телесной метафорой грудной клетки; в строке *в темном небе круг чертит* использует слово 天空 ‘небесное пространство’, подходящее для описания пространства, на котором прочерчивается линия.

Анализ переводов лексем, связанных с образом неба, выходит за рамки лексических трансформаций и требует обращения к различиям в моделях мироустройства в христианской и китайской культурах. Понятие неба в китайской философии одно из основополагающих. Оно может рассматриваться в трех ключевых аспектах: «во-первых, это физическое небо или вся природа (за исключением человеческого общества), функционирование которой проявляет определенные законы и порядок; во-вторых, понятие неба относится к духовному существу, обладающему антропоморфной волей и управляющему всем во Вселенной; наконец, оно обозначает вселенский закон, которому следуют все вещи и существа, и который также является основой человеческой природы, морали, а также социальных и политических порядков» [Key concepts in Chinese thought and culture: electronic resource]. Таким образом, небо олицетворяет универсальный порядок мироустройства, а связь между земным и небесным часто выражается через образ вертикальной оси.

Эта идея вертикальной организации мира находит отражение и в древних космологических представлениях, где космос мыслится как иерархически выстроенная система. «Древние представления об архитектонике разделяют космос на три части: небо, толщи земли с массой воды и подземный мир. Земля утверждена на восьми столбах и плавает на воде; другие восемь столбов поддерживают небо. Небо представляет собой девять сводов, расположенных один над другим» [Гумерова 2008: 3]. Подобная космологическая модель отражается и в символике архитектурных форм. Образы столбов,

поддерживающих небо, пересекаются с конструктивными элементами зданий. Таким образом, вертикаль в китайской архитектуре является не просто формой, а моделью мироустройства, в которой элементы здания отражают принципы мирового порядка.

Несмотря на то, что и в поэтике Мандельштама вертикаль выступает символом мироустройства и связи земного и божественного, само восприятие неба и принципов организации мира в европейской культурной традиции существенно отличается от китайской модели. Если в китайской культуре вертикаль выражает гармоничное соотношение триады из неба, земли и человека (как элементов единого космического порядка), то в европейской традиции небо чаще мыслится как сфера, противопоставленная земному миру. В христианской традиции небо наделяется высшим нравственным статусом, а граница между небом и землей осмысливается как предел, разделяющий разные уровни мироустройства. Движение между этими уровнями для человеческого тела невозможно, его может осуществлять только душа (в норме – после смерти тела). Такая иерархическая модель мироздания отражается в структуре христианского храма, который символизирует особенности картины мира в христианстве: «как по горизонтали, так и по вертикали, христианский храм разделяется на значимые элементы (зоны, ярусы, регистры, уровни), символизирующие особенности понимания мира верующим человеком» [Кириллов 2020: 9].

Таким образом, вертикаль в европейском контексте приобретает характер напряженного устремления вверх, связанного с преодолением границы между человеческим и божественным, земным и небесным, тогда как в китайской картине мира она функционирует как символ устойчивости и гармоничной структуры мироздания

Различие в понимании вертикали и неба в европейской и китайской культурах отражается и в переводческих решениях. Так, архитектурная вертикаль, которая в текстах Мандельштама несет символическое значение мироустройства и перехода из земного мира в небесный, в переводе нередко пе-

реосмысливается как зрительно воспринимаемое движение вверх. В переводе Ван Цзяньчжао *колокольни полет* интерпретируется как 钟楼的升腾 ‘вознесение колокольни’, где лексема 升腾 обозначает ‘возноситься, подниматься, движение вверх’; *башни стрельчатой рост* в китайском варианте звучит как 尖拱塔楼的高度 ‘высота стрельчатой башни’. Таким образом, акцент в переводе делается на высоте и материальной вертикали, а не на образе, отсылающем к готическому собору и символизирующем связь с божественным. В китайских переводах вертикаль и высота становятся визуальными образами, утрачивают европейскую символичность вертикали архитектурных объектов, соотносящуюся с идеей мирового порядка – этот символ трансформируется в зрительную высоту, воспринимаемую, скорее, как эстетически организованное пространство, гармония.

Использование описательного приема при переводе лексем, связанных с конкретными архитектурными объектами, в некоторых случаях приводит к тому, что исторические и культурные реалии, образы которых наделены в поэтике Мандельштама символическим значением, в китайском переводе интерпретируются исключительно как элементы пространства. Так, например, лексема *крепость*, в исходном тексте подразумевающая конкретный исторический объект (Петропавловскую крепость, которая использовалась, в частности, как тюрьма и с которой связано множество петербургских смыслов), в переводе трактуется как 城堡 ‘замок, цитадель’, а *Адмиралтейство* – 海军部 ‘военно-морское ведомство’. В обоих случаях перевод точен, однако в переводе данные объекты лишены культурно-исторических смыслов и воспринимаются исключительно как административные объекты, архитектурные сооружения, тогда как у Мандельштама они являются символами, в первую очередь – государственной власти.

В некоторых случаях лексическая замена, используемая переводчиком, ведет к значительному изменению исходной метафоры. Показательным примером является перевод строки *и в полдень матовый горим, как свечи*: 黯淡

的正午，我们燃烧如蚂蚁 ‘тусклый полдень, мы горим как муравьи’, где переводчик полностью отказывается от исходного сравнения с горящей свечей, ассоциируемой в европейской культуре с жизнью человека. В китайской культуре муравьи символизируют труд, непрерывное усилие, массовость, т. е. метафора в переводе передает состояние изнурительного существования. Этот образ для китайского читателя оказывается более значимым и узнаваемым, чем символика горящей свечи, которая в поэтике Мандельштама помимо значения хрупкости и кратковременности также имеет связь с религиозным символом и несет сакральный смысл.

Еще одним примером лексической замены, трансформирующей исходную метафору, является перевод строк *и бездыханная, как полотно, душа висит над бездною проклятой*, где для лексемы *бездыханная* переводчик выбирает слово 死寂 ‘мертвая тишина’. В варианте на русском языке слово *бездыханный* в первую очередь ассоциируется с отсутствием дыхания, с обморочным состоянием (что поддерживается лексемой *полотно*, ср. *бледный как полотно*), пограничным между жизнью и смертью, тогда как в переводе акцент смещается на безжизненность, которая выражена отсутствием звука, состоянием неподвижности и оцепенения, что отсылает к образу неживого, уже лишённого признаков жизни объекта.

Преобразование метафорического образа в результате лексической замены происходит и при переводе строки *и сердце сердца устыдись*, где в переводе одна лексема *сердце* заменяется местоимением 你 ‘ты’: 你应该为心感到愧疚 ‘ты должен за сердце чувствовать вину’. Как видно, в оригинальной метафоре словосочетание *сердце сердца* подчеркивает не внешнее проявление эмоции, а именно сосредоточение на душе, внутренних переживаниях человека, глагол *устыдись* также усиливает этот эффект, превращая высказывание в призыв. В переводе введение конкретного адресата обращения и глагола 应该 ‘должен, следует’ трансформирует высказывание из внутреннего самообращения в наставление конкретному лицу. Переводчик заменяет

сложную метафору более простым и понятным выражением, что приводит к изменению сложной исходной метафоры и к утере ее эмоционального напряжения и глубины.

Приведем другой пример, где лексическая замена, а именно конкретизация, ведет к трансформации изначальной метафоры. Строка *и пустая клетка позади* в варианте Ван Цзяньчжао представлена как 一只空鸟笼,在后头 ‘одна пустая птичья клетка позади’. В оригинале лексема *клетка* может осмысляться и как символ несвободы, замкнутого пространства, и как отсылка к образу пустой грудной клетки, покинутой душой, т. е. пустой телесной оболочки. В китайском варианте образ оказывается однозначным, связанным с ощущением внешнего ограничения, но исключающий связь с телесной метафорой.

Сходная трансформация телесной метафоры наблюдается и в переводе других метафор. Так, в строке *играет мышцами крестовый легкий свод*, где архитектурный объект осмыляется как живое тело, обладающее мышцами, в китайском переводе трансформируется в 竭尽全力戏耍轻便的十字穹顶 ‘изо всех сил играет с легким крестовым куполом’, где сочетание 竭尽全力 ‘изо всех сил’ акцентирует усилие и напряжение, но не связано с метафорой тела. В этих же строках при переводе метафоры *распластывая нервы* телесная метафора сохраняется, но выражается через сочетание 经脉傲张 ‘каналы гордо вздуваются’, где лексема 经脉 ‘каналы, меридианы’ является термином китайской традиционной медицины, обозначающим каналы, по которым циркулирует энергия внутри человеческого организма. При этом глагольная форма 张 ‘напрягать, вздуваться, раскинуть’ заменяет исходную лексему *распластывать*, достаточно точно передавая изначальный образ.

Как видно, основным приемом, используемым Ван Цзяньчжао при переводе лексики сборника Мандельштама «Камень», является лексическая замена, при этом чаще всего переводчик старается дополнить, описать, конкретизировать исходный образ. Однако в некоторых случаях разные русские лексемы отражены в переводах посредством одной и той же китайской лек-

сической единицы, т. е. переводчик объединяет несколько понятий, сведя их к одному. Например, использование лексемы 深渊 ‘пучина, омут, бездна’ для передачи слов *бездна*, *пропасть* и *пучина*: *душа висит над бездною проклятой* 悬挂在可咒的深渊之上 ‘подвешенный над проклятой бездной’; *над пропастью, на гнущихся мостках* 走在跨越深渊的朽桥上 ‘идет по гнилому мосту, перекинутому через бездну’; *из пучины мировой* 从宇宙的深渊 ‘из вселенской бездны’. В русскоязычном тексте *бездна*, *пропасть* и *пучина* не являются полными синонимами, слово *бездна* соотносится с хаосом, гибелью, бескрайностью и глубиной, *пропасть* в большей степени символизирует пространственный разрыв, который трудно, но возможно преодолеть, в то время как *пучина* в большей степени ассоциируется с морской бездной, затягивающим водоворотом. В переводе три лексемы сводятся к одной, сохраняя ощущение глубины, но утрачивая те грани смысла, которые играют роль в текстах Мандельштама.

Подобное обобщение можно отметить при переводе строки *а глаз, подбитый в недрах ночи*: 而深夜被击伤的一只眼睛 ‘а в глубокой ночи ранен один глаз’. В данном случае лексема *недра*, подчеркивающая глубину, скрытность пространства, которое таит в себе нечто невидимое и, возможно, ценное, заменяется на прилагательное 深 ‘темный, глубокий’. Сочетание этой лексемы со словом *ночь* – 深夜 ‘темная ночь’ – образует устойчивое сочетание, используемое для обозначения временного отрезка (глубокая ночь, за полночь), тем самым происходит переход от исходного образа *ночи* как таинственного пространства к указанию на временной промежуток.

Итак, анализ китайских переводов лексем области-источника ФОРМА показывает системное использование приема лексической замены, которая реализуется в виде описательного перевода, конкретизации, добавления лексических единиц или обобщения. Эти трансформации позволяют переводчику повысить наглядность и четкость поэтических образов, делая их более доступными для китайского читателя.

В то же время интерпретация метафоры при переводе нередко приводит к изменению образа. Так, сложные и абстрактные образы оригинала переосмысляются и конкретизируются, переводчиком вводится описание процесса или сцены действия. Особенно ярко это проявляется при переводе метафор, связанных с состоянием вещества, акустическими образами или телесностью, а также при передаче архитектурных форм, которые в переводе часто утрачивают символизм и сакральный смысл, присущий этим образам в поэтике Мандельштама.

Существенное влияние на переводческие решения оказывают культурные и мировоззренческие различия. Китайское эстетическое восприятие, ориентированное на гармонизацию пространства, взаимодействие пространства и его элементов, способствует переосмыслению формы как части визуально выстроенной сцены. Усиление визуально-пространственного компонента в китайских переводах связано и с особенностями китайской поэтической традиции, которая демонстрирует тенденцию к «конвергенции слова и образа» [Дрейзис 2016]. В отдельных случаях это приводит не только к трансформации исходной метафоры, но и к ошибочному определению семантики исходной лексики, что в корне меняет изначальный образ.

Таким образом, анализ переводческих приемов, используемых при переводе лексики области-источника ФОРМА, позволяет не только выявить лексические замены при переводе поэтического текста Мандельштама на китайский язык, но и определить влияние культурных факторов на представления о форме, пространстве и гармонии.

5.2. Принципы анализа когнитивной метафоры в переводе

Сравнение оригинальных текстов сборника «Камень» с китайскими переводами Ван Цзяньчжао ориентировано на выявление не отдельных переводческих решений, а изменений в структуре метафорической модели. В качестве исходной модели принимается структура метафоры с областью-источником ФОРМА, смоделированная на материале оригинальных текстов

сборника «Камень» Мандельштама. Анализ китайских переводов стихотворений сборника предполагает выявление изменений в структуре и иерархии областей-мишеней слотов области-источника ФОРМА, а также сопоставление семантического наполнения областей-мишеней на русском и китайском языках.

В рамках анализа каждая лексема области-источника ФОРМА рассматривается в контексте конкретного стихотворения и сопоставляется с ее соответствием в переводе. Фиксируются лексико-семантические трансформации, возникающие в результате использования переводческих приемов, а также связанные с ними культурные сдвиги в интерпретации метафоры. Анализ проводится по каждому из слотов области-источника ФОРМА, которые были выделены при анализе текстов сборника «Камень». Следует отметить, что количество анализируемых лексем в русскоязычном и китайскоязычном вариантах не всегда совпадает. Это обусловлено и отсутствием в китайском издании двух стихотворений сборника, и особенностями переводческих трансформаций. Кроме того, в ряде случаев переводческие изменения приводят к перемещению лексемы из одного слота области-источника ФОРМА в другой, что также учитывается при анализе.

Для каждой лексемы в китайском переводе определяется набор областей-мишеней, при этом учитываются особенности китайской культурной традиции и символики. При определении областей-мишеней для лексем, входящих в слоты области-источника ФОРМА в китайском переводе, анализ проводится с опорой на набор областей-мишеней, выявленных для оригинальных текстов сборника «Камень». При этом учитывается, что в переводе данные области-мишени могут актуализироваться иначе, наполняться иным содержанием в соответствии с китайской культурной традицией и переводческими трансформациями.

В ходе анализа внимание уделяется не только совпадению или расхождению областей-мишеней для каждого из слотов области-источника, но и изменению иерархии областей-мишеней, а также переосмыслению областей-

мишеней в рамках иной картины мира. Такой подход позволяет выявить, каким образом различия в культуре и мировоззрении отражаются на структуре когнитивной метафоры ФОРМЫ.

5.3. Области-мишени, связанные в переводах Ван Цзяньчжао с областью-источником ФОРМА

Сопоставление русскоязычного текста и переводов на китайский язык показывает, что некоторые метафоры утрачивают связи с теми областями-мишенями, которые значимы для поэтики Мандельштама. При формальном сохранении метафорических образов происходит изменение как иерархии областей-мишеней, так и их содержания, что приводит к изменению исходной метафорической модели.

Рассмотрим области-мишени, с которыми связан каждый из выделенных слотов области-источника в китайских переводах.

5.3.1. Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА

Слот АРХИТЕКТУРА в китайских переводах включает 34 лексические единицы (против 42 ед. в слоте на русском языке), что обусловлено отсутствием в переводах стихотворения «Царское село». Кроме того, лексема *парус*, в оригинале обозначающая архитектурный элемент, в китайском переводе переосмысливается как морской парус и в силу утраты архитектурной семантики исключается из данного слота. Вместе с тем лексема *твердыня*, характеризующая состояние материи, в китайском переводе передана как 支柱 ‘опора, фундамент, подпорка’, поэтому происходит ее переход из слота СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в слот АРХИТЕКТУРА. Количественный анализ областей-мишеней китайских переводов текстов сборника «Камень» для слота АРХИТЕКТУРА показывает иную иерархию по сравнению с моделью оригинальных текстов (Таблица 12).

Главной областью-мишенью для слота АРХИТЕКТУРА в китайских переводах стихотворений сборника «Камень» становится ГАРМОНИЯ (11 ед.), занимающая важное, но не лидирующее место и в русских текстах.

Однако характеристика этой области-мишени для русских и китайских вариантов неодинакова. В поэтике Мандельштама гармония, как правило, соотносится с оформленностью, устроенностью бытия. В архитектурных формах гармония проявляется не только как внутренняя соразмерность и устойчивость формы, но и как выражение идеи космологического порядка. Так, гармония в образах купола, свода, храма осмысливается не только с эстетической точки зрения, но и как идея мироустройства, где архитектурные образы выступают моделью мироздания. В китайских переводах гармония в большинстве случаев переосмысливается как пространственно-композиционная категория. Она связана прежде всего с визуальной упорядоченностью, симметрией, ритмическим повтором и согласованным расположением элементов в пространстве. Архитектурные объекты воспринимаются не как символы мирового порядка, а как компоненты гармонично организованной сцены, значимость которой для китайского эстетического восприятия уже упоминалась при анализе переводческих решений. Например, образ *ста семи зеленых мраморных столбов*, где гармония возникает из расположения в пространстве и множественности предметных элементов, а не из их символической функции в модели мироздания. Архитектурные элементы предстают прежде всего как видимые формы, гармоничность которых определяется тем, как они организуют пространство в поле зрения наблюдателя.

Таблица 12

**Области-мишени, связанные со слотом АРХИТЕКТУРА
в китайских переводах**

Область-мишень	Объем	Примеры
ГАРМОНИЯ	11	塔楼 ‘башня’, 钟楼 ‘колокольная башня’
ГРАНИЦЫ	10	地下室 ‘подвал’, 墙壁 ‘стена’, 牢狱 ‘тюрьма’
МИРОУСТРОЙСТВО	7	钟楼 ‘колокольная башня’, 圆顶 ‘купол’
БОЖЕСТВЕННОЕ	6	巴黎圣母院 ‘Нотр Дам’, 圣索菲娅 ‘Айя-София’
ДЕКОРАЦИЯ	6	构架拱门 ‘арочные конструкции’, 石柱 ‘столб’
СИЛА	5	穹顶 ‘купол, свод’, 城堡 ‘замок’
ПУСТОТА	3	钟楼 ‘колокольная башня’, 白塔 ‘башня’
ХАОС	3	迷宫 ‘лабиринт’, 地下室 ‘подвал’
ГОСУДАРСТВО	2	政府大楼 ‘правительственное здание’
МУЗЫКА	1	钟楼 ‘колокольная башня’
УЯЗВИМОСТЬ	1	墙壁 ‘стена’

Область-мишень ГРАНИЦЫ (10 ед.) в китайских переводах слота АРХИТЕКТУРА соответствует аналогичной области-мишени для текстов Мандельштама на русском языке, однако при формальном сохранении лексем эта область-мишень в китайских переводах переосмыляется. В поэтике Мандельштама образы архитектурных элементов, выражающие идею границы, не просто указывают на физические объекты, а выступают как элементы, связывающие и в то же время разделяющие разные пространства или состояния. В китайских переводах граница чаще всего осмыляется как зафиксированное видимое ограничение. Так, например, в строках *и страстно стучит рок в запретную дверь к нам* дверь является символом предела, разделителя между дозволенным и запретным. В китайском переводе образ запретной двери представлен словосочетанием 封禁的大门 ‘запертые ворота’, где лексема 大门 создает конкретный визуальный образ ворот, а 封禁 ‘закрыть доступ, блокировать’ усиливает значение формального ограничения доступа, смещая акцент на физическую границу. Идея границы передается с высокой степенью семантической точности, однако смещается из сферы символического напряжения в область визуального ограничения. Аналогичным образом другие архитектурные элементы (*окно, стена, прилавок*) в китайских переводах обладают большей материальностью, описываются как объекты с конкретными физическими характеристиками: *прозрачнее окна хрусталь* 水晶窗户更为透明 ‘хрустальное окно еще прозрачнее’; *и хрупкой раковины стены* 松脆的墙壁合拢的贝壳 ‘хрупкие стены сомкнутой раковины’.

Область-мишень МИРОУСТРОЙСТВО (7 ед.), занимающая центральную позицию для архитектурных образов в поэтике Мандельштама, также переосмыляется в переводах, что приводит как к изменению ее наполнения, так и к смещению ее позиции в иерархии областей-мишеней для слота АРХИТЕКТУРА. Если в поэтике Мандельштама архитектура – это метафора мироздания, то в переводах эти образы не выстраиваются в схему организации бытия, а представляют собой отдельные фрагменты. Часто метафоры,

связанные с мироустройством, передаются христианскими образами (описания храмов, движения вверх и т. д.), которые теряют данный смысл даже не в китайском языке, а в китайской культуре. В русском тексте архитектурные формы выступают как символ божественного мироустройства, они отождествляют связь между земным и небесным мирами, человеческим и божественным. Именно поэтому данная область-мишень в метафорической модели часто связана с областями-мишенями БОЖЕСТВЕННОЕ и ГАРМОНИЯ. В китайских переводах архитектура осмысливается как способ организации пространства, как структура бытия, доступная человеческому восприятию. Так, образ *колокольни* – 钟楼 ‘колокольная башня’ – в китайской культуре соотносится прежде всего с регуляцией времени и ритма, а отсутствие колоколов интерпретируется как нарушение порядка, а не как нарушение сакральной вертикали. МИРОУСТРОЙСТВО в китайских переводах мыслится именно как порядок, обеспечивающий гармоничное существование человека в пространстве и времени.

Переосмысление области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО также влияет и на область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ (6 ед.) В переводах символика сакрального связана с конкретными архитектурными объектами, а не выстраивается в вертикаль, связывающую земное и божественное, т. е. божественное не выполняет объединяющую функцию, а становится скорее визуальным, эстетическим восприятием формы. В русском тексте божественное, как правило, органично связано с архитектурными формами. Сакральность не нуждается в дополнительных пояснениях в силу того, что архитектурные элементы храма в европейской культуре уже наделены подобным смыслом: купол мыслится как небесный свод, колокольня – как вертикаль, направленная к небу, храм – как центр сакрального пространства и модель мироустройства. В китайской культуре символика божественного не является естественным свойством архитектурной формы. Лексемы, обозначающие архитектурные объекты, сами по себе не несут устойчивой сакральной символики. В отличие от христианской традиции, где купол или колокольня воспринимаются как

символы небесного порядка, в китайской культурной модели сакральность архитектуры не закреплена за конкретной формой. В результате божественное в китайском переводе возникает лишь при наличии контекста, например, упоминаний неба. Стоит отметить, что даже в тех случаях, когда область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ сохраняется в китайских переводах, она все равно трансформируется. Так, лексема 教堂 ‘храм, церковь’ однозначно является отсылкой к христианству, однако в некоторых случаях используется лексема 庙宇 ‘храм, кумирня’, которая соотносится с традиционными буддийскими и даосскими представлениями и не предполагает отнесения к определенной религиозной конфессии. В результате храмовое пространство перестает быть «домом Бога» в христианском смысле и осмысливается как место духовного присутствия или ритуального действия, являющегося частью человеческого бытия.

Связь китайских переводов лексем слота АРХИТЕКТУРА с областью-мишенью ДЕКОРАЦИИ (6 ед.) иллюстрируют случаи, когда архитектурные элементы функционируют как объекты сценического пространства. Так, в поэтике Мандельштама архитектурные формы являются прежде всего знаковыми элементами, выражающими вертикаль мироздания, связь земного и небесного, гармоничность и структурированность формы. В китайских переводах эти образы переосмысливаются в сторону их вещественности, конструктивности. Во многом это связано с переводческими трансформациями. Значительная часть архитектурных терминов, используемая в оригинальных текстах стихотворений, переводится через описательные элементы, что было показано при анализе переводческих трансформаций. В ряде случаев архитектурные элементы в китайских переводах воспринимаются как физические объекты с набором физических характеристик, вещи, которые можно зафиксировать и локализовать в пространстве. Например, лексема *окно* в строке *прозрачнее окна хрусталь* в переводе осмысливается как материальный объект с конкретной физической характеристикой 水晶窗户更为透明 ‘хрустальное

окно еще прозрачнее', смещая акцент с символики окна как проницаемой границы на описание физического свойства предмета.

Области-мишени СИЛА (5 ед.) и ПУСТОТА (3 ед.) сохраняются и для китайских переводов. Связь с областью-мишенью СИЛА иллюстрирует архитектурные конструкции как элементы для удержания формы. Область-мишень ПУСТОТА трансформируется, поскольку пустота в китайских переводах чаще всего фиксирует отсутствие звука или действия и это отсутствие рассматривается как нарушение порядка, а не как сакральный символ, т. е. пустота становится состоянием пространства, а не глубоким внутренним переживанием.

Ослабление связи слота АРХИТЕКТУРА с областью-мишенью ХАОС (3 ед.) связано с переводческими трансформациями и культурными реалиями. Так, *пустая башня белая* в оригинале – это образ опустошенной формы без содержания, пустота здесь не является гармоничной или умиротворенной, а воспринимается, скорее, как дисгармония, нарушение. Этот образ соотносится с областью-мишенью ХАОС, поскольку отсутствие наполнения превращает форму в символ неопределенности. В китайском же варианте 仿佛一座空寂的白塔 'словно пустая белая башня' переводчик использует лексику 空寂 'пустой, безмолвный', которая относится к духовно-философской лексике, обозначая медитативное состояние покоя и умиротворенности. Следовательно, образ пустой башни утрачивает ощущение неправильности, нарушения, и приобретает оттенок внутреннего равновесия, медитативного состояния.

В целом сопоставление областей-мишеней в русских текстах сборника «Камень» и китайских переводах показывает ослабление центральных областей-мишеней (МИРОУСТРОЙСТВО и БОЖЕСТВЕННОЕ) за счет смещения в сторону иной ядерной области-мишени ГАРМОНИЯ. Кроме того, усиление области-мишени ДЕКОРАЦИИ фиксирует перемещение акцента на видимый локализованный объект без выражения его структурной или сакральной роли. Таким образом, архитектура утрачивает первоначальный символизм, стано-

ваясь в основном материальным и зрительно воспринимаемым объектом пространства.

5.3.2. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА

Слот СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в китайских переводах включает 33 лексические единицы (против 38 ед. в слоте на русском языке), что связано с переходом некоторых лексем в иные слоты. Так, лексема *пена* в одном случае трактуется переводчиком как 波浪 ‘волна’, что ведет к переходу этой лексемы из слота СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в слоты ВНЕШНИЙ ВИД и ФОРМА ОБЪЕКТА; лексема *хрусталь* в переводе трансформируется в 水晶杯 ‘хрустальный стакан, что перемещает эту лексему в слот ВМЕСТИЛИЩЕ. Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в китайских переводах, представлены в Таблице 13.

Таблица 13

Области-мишени, связанные со слотом СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	19	翻卷 ‘крутиться, вращаться’, 迷雾 ‘густой туман’
ГАРМОНИЯ	6	水晶 ‘кристалл, хрусталь’, 透明 ‘светлый, чистый’
ДЕКОРАЦИИ	5	汽油 ‘бензин’, 轻烟 ‘дымок’
УЯЗВИМОСТЬ	3	潮湿 ‘сырой, промокший’
ГРАНИЦЫ	2	玻璃 ‘стекло’
МИРОУСТРОЙСТВО	1	大地 ‘земля, суша’

Область-мишень ХАОС (19 ед.) сохраняет в переводах свою центральную позицию. В китайских переводах хаос, как правило, актуализируется через лексемы, связанные с утратой зрительной четкости или ориентации в пространстве: 迷雾 ‘густой туман’, 朦胧 ‘тусклый, неяркий’, 浓雾 ‘плотный туман’. В оригинальных текстах Мандельштама хаос – первичное, неустойчивое состояние материи, состояние распада формы или ее формирования. В переводах же форма продолжает существовать, однако становится временно недоступной для восприятия: *впереди густой туман клубится* 前面, 一团浓雾 翻卷 ‘впереди сгусток тумана кружится’; *кружилась долго мутная метель*

混沌的暴风雪久久萦绕 ‘хаотическая метель долго кружилась’. При этом хаос практически всегда локализован в пространстве (у окна, внутри башни – *широкий вид в туманное окно* 开阔的风景贴着雾蒙蒙的窗户 ‘широкий вид приклеен к мутному окну’; *как пустая башня белая, где туман и тишина* 仿佛一座空寂的白塔, | 塔中唯有迷雾和静谧 ‘словно пустая белая башня, в башне лишь туман и тишина’), т. е. представляет собой скорее режим восприятия конкретных объектов реальности.

Область-мишень ГАРМОНИЯ (6 ед.) по количеству единиц близка к оригинальной метафорической модели и так же отражает восприятие гармонии как устойчивого и упорядоченного состояния формы: *прозрачнее окна хрусталь* 水晶窗户更为透明 ‘хрустальное окно еще прозрачнее’; *как кристаллическую ноту* 仿佛水晶凝合的音符 ‘словно нота, слитая с хрусталем’. Вещество мыслится как находящееся в состоянии равновесия, что соотносится с метафорической моделью для текстов Мандельштама на русском языке.

Через область-мишень ДЕКОРАЦИИ (5 ед.) состояние вещества интерпретируется как элемент фона, т. е. вещество включается в описываемое пространство. Так, в строке *дымок костра и холодок штыка* 篝火的轻烟和刺刀的寒光 ‘легкий дым костра и холодный блеск штыка’ образ вещества, передаваемый лексемой *дымок*, становится частью визуального описания сцены, здесь он прежде всего выполняет функцию создания предметного фона и атмосферы изображаемого пространства. Область-мишень ГРАНИЦЫ (3 ед.) представлена лексемой *стекло* ‘стекло’, которая иллюстрирует переход между внутренним и внешним, разделение двух пространств. Связь с областью-мишенью УЯЗВИМОСТЬ (2 ед.) указывает на подверженность внешнему воздействию среды. Например, в контексте *и, если в ледяных алмазах струится вечности мороз* 哦,倘若寒冷之永恒在冰冻的钻石中间流淌 ‘о, если бы вечность холода струилась среди ледяных алмазов’ лексема *冰冻* ‘замерзший, замороженный, скованный льдом’ смещает акцент с идеи гармоничной и прозрачной формы, присутствующей в оригинальном образе *ледя-*

ных алмазов, на состояние подверженности внешнему воздействию холода. Область-мишень МИРОУСТРОЙСТВО (1 ед.) представлена только лексемой 大地 ‘земная поверхность, твердь земная’ (в тексте на русском языке – *твердь*).

Таким образом, сопоставление областей-мишеней слота СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в текстах Мандельштама и в их китайских переводах позволяет выделить различия в осмыслении вещества и формы. Если в поэтике Мандельштама состояние вещества колеблется между хаосом и гармонией, отсутствием формы и оформленностью, то в китайских переводах хаос является скорее локальным состоянием среды или объекта, а гармония понимается как изначально присущая предмету эстетическая характеристика или устойчивое состояние вещества.

5.3.3. Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО

Слот ТЕЛО в китайских переводах включает 31 лексическую единицу (37 ед. в слоте на русском языке). Из состава слота на китайском языке были исключены лексемы *напоить* – в китайском варианте лексема 充满 ‘наполнить’ перенесена в слот ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ; *мышца* – нет лексемы в китайском переводе. Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО в китайских переводах, представлены в Таблице 14.

Таблица 14

Области-мишени, связанные со слотом ТЕЛО в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ДУША	9	眼底 ‘глубина глаз’, 心 ‘сердце’, 经脉 ‘каналы’
ЖИЗНЬ	7	醒过来 ‘очнуться, проснуться’, 胸脯 ‘грудь’
ГАРМОНИЯ	3	纤指 ‘нежные пальцы’, 红晕 ‘румянец’
ГРАНИЦЫ	2	肋骨 ‘ребро’, 肉体 ‘тело’
ДЕКОРАЦИИ	2	泪水 ‘слеза’
НАПОЛНЕНИЕ	2	呼吸 ‘дышать’
НЕБЫТИЕ	2	死寂 ‘мертвая тишина’, 停息 ‘стихнуть, прекратить’
УЯЗВИМОСТЬ	2	眼神 ‘выражение глаз, взгляд’
БОЖЕСТВЕННОЕ	1	肉体 ‘тело’, 胸腔 ‘грудная полость’
ХАОС	1	脑袋 ‘голова’

Область-мишень ДУША (9 ед.) является центральной для этого слота, однако требует уточнения понятия «душа» в русской и китайской культурах. В русской культуре, которая сформирована христианством, душа мыслится как относительно автономная (по отношению к телу) нематериальная сущность, «это часть духа, в которой отражаются и сосредотачиваются все личные чувства, мысли и переживания человека» [Петрухина 2012: 18]. В китайской культурной традиции отсутствует единое понятие, полностью эквивалентное русскому понятию «душа», понимание души связано с философскими концепциями и даже с китайской медициной, в рамках которой психические и духовные аспекты личности соотносятся с функциями различных органов и проявляются через телесное состояние человека. Такое понимание души как неавтономной от тела сущности отличается от европейского представления о душе как сущности относительно самостоятельной: «концепт ДУША в китайской культуре не столько духовная субстанция, являющаяся вместе с субъектом частью человеческого мира, его существования, сколько идея субстанционального и морально психологического единства субъекта и объекта, образующих целостный организм» [Линь Цзиньфэн 2017: 134].

В китайском языке понимание души, как правило, выражается через лексемы 心 ‘сердце’ и 神 ‘жизненная энергия’, которые связаны с телом и проявляются через него (например, *сердце сердца устыдись* 你应该为心感到愧疚 ‘ты должен за сердце чувствовать вину’; *как нежилого сердца дом* 恰似一间无人居住的心屋 ‘словно дом сердца, в котором никто не живет’). Кроме того, лексемы 眼神 ‘взгляд, выражение глаз’ (*был взор слезой приличной затуманен* 眼神被体面的泪水遮盖 ‘взгляд заслонен приличными слезами’) и 眼底 ‘глубина глаз’ (*в глазах лукавый или детский зеленый огонек* 眼底闪烁狡黠或稚气的一缕绿色火焰 ‘в глубине глаз мерцает хитрая или наивная одна струйка зеленого пламени’) также отражают внутреннее состояние человека и соотносятся с областью-мишенью ДУША. Это подтверждается и наличием в китайском языке устойчивого выражения 眼睛是心灵的窗口

‘глаза – это окно сердца’. С позиции китайской культуры лексема 经脉 ‘энергетические каналы’ также соотносится с областью-мишенью ДУША, поскольку это понятие подразумевает систему путей циркуляции жизненной энергии в человеческом теле, которая связана и с психоэмоциональным состоянием человека (*распластывая нервы 经脉傲张* ‘каналы гордо вздуваются’). Соответственно, область-мишень ДУША в китайских переводах следует рассматривать не как аналогичное понятие в русской культуре, а как отражение китайского понимания внутреннего мира человека, в основе которого лежат представления о единстве тела, разума, психики и энергии.

Область-мишень ЖИЗНЬ (7 ед.) в китайских переводах лексем слота ТЕЛО определяет телесность как признак физического существования, жизненной активности. В отличие от текстов Мандельштама на русском языке, где описание телесных сторон жизни имеют оттенок напряженности, предельного состояния, в китайских переводах они интерпретируются более нейтрально и физиологично. Так, например, процесс дыхания в строке *смутно-дышащими листьями* ассоциируется с неясным, тревожным состоянием неустойчивости бытия, тогда как в китайском переводе 呼吸急促的树叶 ‘дышащие учащенно листья’ дыхание является конкретным жизненным процессом, который к тому же более нагляден и визуально различим¹.

Связи с другими областями-мишенями сопоставимы со связями, возникающими для слотов на русском языке. Область-мишень ГАРМОНИЯ (3 ед.) связана с эстетическим восприятием телесности. Как и в русских текстах, гармония возникает как проявление мягкости, плавности, красоты и отражает культурно обусловленное представление о теле как об упорядоченной и организованной форме (например, *тончайших пальцев белизна* 纤指的白皙 ‘тонких пальцев белизна’). Область-мишень ГРАНИЦЫ (2 ед.) в китайских переводах слота ТЕЛО связана с осмыслением телесности как ограниченной

¹ Согласно материалам китайской Медицинской энциклопедии [Baidu Health Medical Encyclopedia: electronic resource], термин 呼吸急促 ‘учащенное дыхание’ относится к медицинской терминологии и обозначает патологическое учащение дыхания (увеличение частоты дыхательных движений).

и структурированной формы, отделяющей внутреннее от внешнего. Лексемы, связанные с этой областью-мишенью в переводах, носят нейтральный и описательный характер, тело здесь функционирует как естественная оболочка, обеспечивающая существование: *чудовищные ребра* – 庞大的肋骨 ‘огромные ребра’; *дано мне тело* – 被赋予这肉体 ‘дарована эта плоть’. Область-мишень ДЕКРАЦИИ (2 ед.) связана с описанием внешних проявлений состояния тела, не затрагивающих глубинных переживаний. К данной области относятся лексемы 泪水 и 眼泪 ‘слеза’, которые выступают не как знак внутреннего надлома, а как визуально наблюдаемая форма выражения эмоции. Связь с областью-мишенью НАПОЛНЕНИЕ (2 ед.) репрезентирует телесность как канал связи с внешней средой и формируется за счет лексем, связанных с дыханием (呼吸 ‘дышать’). Область-мишень НЕБЫТИЕ (2 ед.) в китайских переводах связана с утратой активности, прекращением движения и жизненных процессов. Область-мишень УЯЗВИМОСТЬ (2 ед.) отражает временное нарушение телесных функций, что показано через лексемы, связанные с взглядом и его ограничением 眼神被体面的泪水遮盖 ‘взгляд прикрыт приличной слезой’, т. е. способность видеть или воспринимать мир оказывается частично утраченной.

Область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ (1 ед.) в китайских переводах формируется в тех случаях, когда «телесные» лексемы соотносятся с космическим началом, при этом данная область-мишень не имеет выраженной религиозной окраски, а скорее отражает восприятие мироздания. При этом лексема *тело*, в русском тексте осмысляемая как дар свыше и поэтому относящаяся к области-мишени БОЖЕСТВЕННОЕ, в китайском варианте 肉体 ‘плоть’ соотносится с областью-мишенью ЖИЗНЬ, так как лишена сакральной символики и выделяет физиологический аспект тела. В связи с этим область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ в китайском варианте представлена только лексемой 天穹空 ‘небо’ (天穹空的胸腔 ‘неба пустая грудь’), где указание на часть тела соотносится с осмыслением мироустройства.

Область-мишень ХАОС (1 ед.), как и в русском варианте, формируется за счет одной лексемы 脑袋 ‘голова’ (狂热脑袋的呓语 ‘бред безумной головы’), через которую описывается дезорганизованное неконтролируемое состояние человека.

Таким образом, иерархия областей-мишеней лексем слота ТЕЛО в китайских переводах в основном совпадает с русским вариантом, однако телесность чаще осмысливается как естественная основа существования человека и реже соотносится с сакральными смыслами. Это особенно заметно в трансформации области-мишени ДУША, которая в китайских переводах понимается как естественная часть человека, неотделимая от тела.

5.3.4. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА

Слот ФОРМА ОБЪЕКТА в китайских переводах включает 34 лексические единицы (37 ед. в слоте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА в китайских переводах, представлены в Таблице 15.

Таблица 15

Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ОБЪЕКТА в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	13	波浪 ‘волна’, 大海 ‘море, океан’, 飞沫 ‘пена, брызги’
БОЖЕСТВЕННОЕ	10	星星 ‘звезды’, 天庭 ‘небесный дворец’
ГРАНИЦЫ	3	海岸 ‘берег’, 沙丘 ‘дюна’
ТВОРЧЕСТВО	2	石头 ‘камень’
СИЛА	1	山峦 ‘гора’
ДЕКОРАЦИИ	1	花岗石 ‘гранит’
ДУША	1	珍珠 ‘жемчужина’
ГАРМОНИЯ	1	彩虹 ‘радуга’
ПУСТОТА	1	贝壳 ‘раковина’
УЯЗВИМОСТЬ	1	贝壳 ‘раковина’

Как видно из таблицы, общая структура областей-мишеней слота ФОРМА ОБЪЕКТА для китайских переводов сохраняется. Центральной областью-мишенью является ХАОС (13 ед.). Природные объекты часто осмысливаются как текущие, неустойчивые, подверженные внешнему воздействию.

Например, в строке *ты равнодушно волны пенишь* – 你冷漠地使波浪溅起飞沫 ‘ты равнодушно заставляешь волны взметать брызги’ волна предстает как субъект, оказавшийся под чьим-то воздействием. Образ луны также перестает быть традиционным символом гармонии и устойчивости мироздания и осмысливается как элемент нарушения природного ритма: *встала медная луна* – 黄铜月亮升起 ‘медная луна восходит’.

Значимую позицию сохраняет область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ (10 ед.), однако, как и в слотах, описанных выше, божественное здесь соотносится с небесной и космологической сферой как организованным порядком. Небо в переводах выступает как всеобъемлющее пространство, обладающее структурной целостностью: *неба пустую грудь* – 天穹空的胸腔 ‘небесного свода пустая грудь’, *как на цепи, подвешен к небесам* – 仿佛用铁链系挂于天庭 ‘словно железной цепью подвешен к небесному дворцу’. Такое осмысление неба согласуется с китайскими философскими представлениями, где человек не противопоставляется природе, а включен в нее как неотделимая часть: «человек в китайских философских учениях никогда не терял связи с природой. Человек – частичка мира Вселенной, который представляет собой единое целое» [Варакина, Трофимова, Левченко 2022: 83]. В этом контексте божественное в китайских переводах является отсылкой к космической упорядоченности, внутри которой сосуществуют человек и природа.

Остальные области-мишени представлены реже, что отражает многомерность интерпретации природной формы. Отметим, что лексема *жемчужина*, сохраняет связь с областью-мишенью ДУША, однако в китайском переводе акцент смещается на внешнее вмешательство и утрату содержания вследствие чьего-то воздействия: *как раковина без жемчужин* – 像一只掏空珍珠的贝壳 ‘словно раковина, из которой вынули жемчуг’.

Таким образом, в китайских переводах природная форма в меньшей степени соотносится с сакральной глубиной и в большей ориентирована на

осмысление природных образов как части единого мирового пространства, в котором человек и природа не противопоставляются, а сосуществуют.

5.3.5. Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД

Слот ВНЕШНИЙ ВИД в китайских переводах включает 26 лексем (32 ед. в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД в китайских переводах, представлены в Таблице 16.

Таблица 16

Области-мишени, связанные со слотом ВНЕШНИЙ ВИД в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	9	波浪 ‘волна’, 变幻 ‘изменчивый’, 萦绕 ‘кружить’
ГАРМОНИЯ	8	花边 ‘кружево’, 球形 ‘сферический’
СИЛА	5	雪崩 ‘лавины’, 大海 ‘море, океан’
ГРАНИЦЫ	3	弧线 ‘дуга’, 悬崖 ‘край пропасти’
ДЕКОРАЦИИ	3	形象 ‘образ, облик’, 岩洞 ‘каменная пещера’
БОЖЕСТВЕННОЕ	2	尖拱 ‘стрельчатый’, 球形 ‘сферический’
ДУША	1	珍珠 ‘жемчужина’
НЕБЫТИЕ	1	石碑 ‘надгробный камень’

Центральными областями-мишенями в китайских переводах лексем слота ВНЕШНИЙ ВИД являются области-мишени ХАОС (9 ед.) и ГАРМОНИЯ (8 ед.). В русских текстах и их китайских переводах хаос выступает как первичная среда образования формы, из которой внешний вид еще только начинает возникать. Это неустойчивая форма, размытые очертания, непрерывное движение: 波浪 ‘волна’, 萦绕 ‘кружить’, 变幻 ‘изменчивый’. Отметим, что к этой области-мишени также относится лексема 朽 ‘гнилой, ветхий’, которая обозначает уже не возникновение, а, напротив, разложение, исчезновение (*на гнущихся мостках 朽桥上* ‘по гнилому мосту’). Эта лексема перешла из слота ФОРМА ДВИЖЕНИЯ и заменяет слово *гнуться* из текста на русском языке.

Область-мишень ГАРМОНИЯ также присутствует и в русском, и в китайском текстах, но в переводах реализуется несколько иначе. Если в русском тексте гармония связана с целостностью, оформленностью, то в китай-

ском переводе гармония соотносится в первую очередь с визуальным совершенством и эстетикой. Так, лексема *единый* в переводе заменяется на слово 完善 ‘превосходный, совершенный’, которая акцентирует внимание на завершенности формы с точки зрения внешнего вида (*дано мне тело – что мне делать с ним, таким совершенным и таким моим* 我被赋予这肉体, 如此完善, 如此唯我独具, 我拿它怎么办 ‘я наделен этим телом таким совершенным, таким уникальным, что мне делать’). Подобное смещение акцента с представления о целостности сущности объекта на эстетическое восприятие его внешнего вида, возможно, связано с традиционными представлениями китайской художественной традиции, в которой гармония осмысливается через восприятие и переживание художественного образа: «китайские традиционные эстетические идеалы базируются на психологии восприятия эстетического объекта, т. е. на внутреннем психологическом уровне <...> Это означает – уделять больше внимания эстетическому удовольствию, подчеркивать выражение субъективной воли и осознавать единство субъекта и объекта» [Люй Чао, Кемерова 2022: 141]. С этой областью-мишенью также связана лексема 闪烁 ‘сверкающий, искрящийся’, перешедшая из слота ФОРМА ДВИЖЕНИЯ, где в строке *осенних роз мелькнула бутоньерка* эта лексема заменила глагол *мелькать*. Выбор переводчиком этой лексемы делает образ более ярким визуально и связывает его с красотой и эстетическим восприятием.

Область-мишень СИЛА (5 ед.) в китайских переводах представлена образами стихийных природных явлений и осмысливается прежде всего как зрительно воспринимаемая мощь природной стихии, что в целом соотносится с этой областью-мишенью для данного слота и в русскоязычных текстах. Например, в строке *действительно лавина есть в горах* – 顷刻, 山峦里发生一场雪崩 ‘в одно мгновение в горах происходит лавина’ природная стихия представлена как мощная разрушительная сила. Лексема 雪崩 ‘лави́на’ передает неконтролируемое движение, энергию и масштаб природного явления.

Расхождение в количестве лексем, отнесенных к области-мишени ГРАНИЦЫ (3 ед.) в русском тексте и китайском переводах связано с переводческими решениями Ван Цзяньчжао. В строке *в темном небе круг чертит* лексема *круг* относится к области-мишени НЕБЫТИЕ. Круг здесь – абстрактное, лишенное предметной опоры движение в пустом пространстве неба. В китайском переводе 在黑暗天空划出弧线 ‘в темном небе прочерчивает дугу’ происходит изменение образа. Вместо лексемы *круг* используется лексема 弧线 ‘дуга’, которая обозначает край, изгиб, предел, линию раздела в пространстве и соотносится с областью-мишенью ГРАНИЦЫ. Отказ переводчика от лексемы *круг* можно объяснить тем, что в китайской традиции круг – это символ целостности, завершенности и гармонии. Как и во многих культурах, круг в Китае трактуется «как символ бесконечности и законченности и сакрализуется как высшее совершенство» [Абаева 2014: 114], к тому же, круг является символом Неба. Таким образом, замена круга на дугу в переводе приводит к смещению образа от небытия к образу границы и предела.

Аналогичное смещение акцента на пространственную границу проявляется и при переводе лексемы *скала*, которая передается через лексему 悬崖 ‘крутой откос, обрыв, край пропасти’, что также переносит акцент на предел и границу.

Область-мишень ДЕКORAЦИИ (3 ед.) в китайских переводах формируется за счет образов, функционирующих как визуальные элементы пространства: 形象 ‘образ, облик’, 岩洞 ‘каменная пещера’, 篝火 ‘костер’. Через эти лексемы создается визуальный фон, усиливается наглядность описания, тогда как в русском тексте для лексемы *образ* актуализируется область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ через отсылку к сакральному символу, а для лексемы *грот* – область-мишень ТВОРЧЕСТВО.

К области-мишени БОЖЕСТВЕННОЕ (2 ед.) относятся лексемы 尖拱 ‘стрельчатый’ и 球形 ‘сферический’, поскольку эти образы отсылают к архитектурным формам, традиционно связанным с проявлением высшего порядка.

Несмотря на то, что в китайском языке данные лексемы не создают ассоциаций с религиозными сакральными символами, тем не менее вертикальная направленность, а также гармоничность шарообразной формы ассоциируются с космологической упорядоченностью и целостностью.

Область-мишень ДУША (1 ед.) представлена лексемой 珍珠 ‘жемчужина’, которая, как и в русском тексте, сохраняет связь с внутренним, скрытым содержанием. Область-мишень НЕБЫТИЕ (1 ед.) реализуется через образ 石碑 ‘надгробный камень’, который в китайской культуре воспринимается прежде всего как статичный и визуальный символ отсутствия жизни.

Таким образом, в китайских переводах слота ВНЕШНИЙ ВИД сохраняются основные области-мишени, однако внешний облик формы чаще осмысливается через зрительное восприятие и эстетику и предстает как элемент визуально организованного пространства, а не как носитель метафизического смысла.

5.3.6. Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ

Слот ФОРМА ДВИЖЕНИЯ в китайских переводах включает 28 лексем (32 ед. в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ в китайских переводах, представлены в Таблице 17.

Таблица 17

Области-мишени, связанные со слотом ФОРМА ДВИЖЕНИЯ в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ХАОС	14	战栗 ‘дрожать’, 变幻 ‘изменчивый’, 翻卷 ‘кружиться’
ЖИЗНЬ	6	燃烧 ‘гореть’, 扑扇 ‘трепетать’, 颤飞 ‘трепетать’
ГРАНИЦЫ	3	扩展 ‘расширить’, 膨胀 ‘расширяться’
ИЗМЕНЕНИЕ	3	扩展 ‘расширить’, 膨胀 ‘расширяться’
БОЖЕСТВЕННОЕ	2	洒进 ‘разбрызгивать’, 摆锤 ‘маятник’
ГАРМОНИЯ	2	摇摆 ‘качаться’, 摆锤 ‘маятник’
СИЛА	2	雪崩 ‘лавины’, 膨胀 ‘расширяться’
МИРОУСТРОЙСТВО	1	面向 ‘повернутые’

В слоте ФОРМА ДВИЖЕНИЯ в китайских переводах, как и в модели для текстов Мандельштама на русском языке, доминирующей областью-

мишенью является ХАОС (14 ед.), что свидетельствует о восприятии движения как неупорядоченного и трудно контролируемого процесса. Хаотичность движения выражается через лексемы, передающие дрожание, кружение, резкие и непрерывные изменения (например, *и, дрожа от желтого тумана* 可是,由于黄雾而战栗 ‘но из-за желтого тумана дрожу’; *впереди густой туман клубится* 前面,一团浓雾翻卷 ‘впереди сгусток тумана кружится’).

Значимое место занимает и область-мишень ЖИЗНЬ (6 ед.). Движение в рамках данной области осмысляется как проявление жизненной силы, внутренней энергии, когда движение не разрушает форму и не ослабляет состояние формы, а является проявлением жизненной активности (например, *здесь – трепетание стрекоз быстроживущих, синеглазых* 在此——短命的蓝眼蜻蜓 扑扇着一对翅膀 ‘здесь – короткоживущая синеглазая стрекоза трепещет парой крыльев’).

Область-мишень ГРАНИЦЫ (3 ед.) реализуется через образы, в которых движение осмысляется как проведение или смещение предела. В этих случаях движение выполняет функцию разграничения пространства (что показано через использование лексем, передающих расширение, проведение линии или указание направления), переводит движение в плоскость пространственной ориентации (например, *явлений раздвинь грань* 请扩展现实的界域 ‘пожалуйста, расширь пределы реальности’; *я слушаю – как снежный ком растет* 我倾听雪球如何越滚越膨胀 ‘я прислушиваюсь, как снежный ком чем дальше катится, тем больше раздувается’). Лексемы, связанные с этой областью-мишенью в китайских переводах, также относятся к области-мишени ИЗМЕНЕНИЕ (2 ед.) поскольку фиксируют процесс преобразования и изменения границ формы.

Область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ (2 ед.) помогает осмыслить движение как космологический принцип. Например, движение маятника как отражение космического ритма: *души маятник* 灵魂的摆锤. Лексема *соеет свет* 洒进 в строке *соеет свет в сыром лесу* – 将明亮洒进潮湿的树林 ‘разбрызгивать свет

во влажном лесу' описывает всеохватывающее распространение света, что не выглядит результатом целенаправленного человеческого вмешательства, а сближает данный образ с традиционным представлением о высшем порядке.

Область-мишень ГАРМОНИЯ (2 ед.) связана с представлением о ритмичном и упорядоченном движении. В отличие от русских текстов, где гармоничное движение нередко сохраняет связь с хаотическим началом, в китайских переводах эта область-мишень достаточно однозначна. Так, в строке *маятник душ строг – качается глух, прям* движение маятника связано одновременно с областями-мишенями ГАРМОНИЯ и ХАОС, тогда как в китайском переводе 灵魂的摆锤多么精确, 摇摆着、沉稳、坚定 'души маятник так точен, качается спокойно и твердо' использование лексем с более положительной коннотацией интерпретирует движение как устойчивый контролируемый процесс и позволяет отнести образ исключительно к области-мишени ГАРМОНИЯ.

Отнесение отдельных лексем к области-мишени СИЛА (2 ед.) связано с осмыслением движения как проявления мощи, давления и нарастающего воздействия. В этих случаях движение воспринимается как направленная энергия.

Область-мишень МИРОУСТРОЙСТВО (1 ед.) в китайских переводах представлена единично и связана с осмыслением движения как средства ориентации в структуре мира: 面向西方和东方 'ориентированные на запад и восток'. Указание направлений иллюстрирует движение как упорядочивание пространства, потому что, согласно традиционной китайской философии, «взгляды на природу, космос, богов, государство, человека и их взаимосвязь в очень большой степени опирались на ориентацию по сторонам света» [Подосинов 1999: 46].

Таким образом, анализ слота ФОРМА ДВИЖЕНИЯ в китайских переводах показывает, что общая иерархия областей-мишеней в целом совпадает с моделью, выявленной для русских текстов, хотя наблюдается смещение семантических акцентов.

5.3.7. Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ

Слот ВМЕСТИЛИЩЕ в китайских переводах включает 18 лексем (столько же в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ в китайских переводах, представлены в Таблице 18.

Таблица 18

Области-мишени, связанные со слотом ВМЕСТИЛИЩЕ в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ГРАНИЦЫ	5	鸟笼 ‘птичья клетка’, 储藏室 ‘кладовая’
ПУСТОТА	4	空 ‘пустой’, 无人居住 ‘нежилой’
ДЕКОРАЦИИ	2	花瓶 ‘ваза’, 水晶杯 ‘хрустальный стакан’
БОЖЕСТВЕННОЕ	1	钟 ‘колокол’
ГАРМОНИЯ	1	泼溅 ‘разбрызгивать’
МИРОУСТРОЙСТВО	1	洪钟 ‘колокол’
МУЗЫКА	1	钟 ‘колокол’
СОЗИДАНИЕ	1	充满 ‘наполнить’
УЯЗВИМОСТЬ	1	贝壳 ‘раковина’

Наиболее частотной областью-мишенью в китайских переводах слота ВМЕСТИЛИЩЕ является область-мишень ГРАНИЦЫ (5 ед.), т. е. вместилище осмысливается как форма, задающая предел, ограничение и разделение внутреннего и внешнего пространства. Например, в строке *земную разрушь клеть* – 请拆毁地下的储藏室 ‘пожалуйста, разрушь подземную кладовую’ лексема 储藏室 ‘кладовая’ подчеркивает замкнутость и ограниченность пространства. Ощущение изоляции и отделенности места подчеркивается и указанием на подземное расположение.

Область-мишень ПУСТОТА (4 ед.) реализуется в основном за счет образа пустых вместилищ, описываемых с помощью лексемы 空 ‘пустой’, которая констатирует факт отсутствия наполнения, словосочетания 无人居住 ‘нежилой; нет человека, который бы проживал’, а также образа раковины, из которой вынули жемчуг, что фиксирует утрату содержания и визуально воспринимаемую пустоту (*раковина без жемчужин* 像一只掏空珍珠的贝壳 ‘словно раковина, из которой вынули жемчуг’).

Область-мишень ДЕКРАЦИИ (2 ед.) формируется за счет образов, в которых вместилище утрачивает функциональную и символическую глубину и становится обыденным элементом визуального оформления. Так, лексема 花瓶 ‘ваза’ в китайском переводе описывает предмет декора; лексема 杯 ‘бокал’, перешедшая в слот ВМЕСТИЛИЩЕ из слота СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА за счет введения в перевод конкретного обозначения предмета (в русском тексте просто *хрусталь* без уточнения объекта), в китайском переводе ассоциируется с определенной вещью.

Остальные области-мишени (БОЖЕСТВЕННОЕ, ГАРМОНИЯ, МИРОУСТРОЙСТВО, МУЗЫКА, СОЗИДАНИЕ, УЯЗВИМОСТЬ) встречаются лишь в единичных контекстах. Область-мишень БОЖЕСТВЕННОЕ реализуется через образ колокольного звона, охватывающего душу: *вся моя душа в колоколах* – 我整个灵魂——为钟声所笼罩 ‘вся моя душа – охвачена колокольным звоном’. В рамках области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО образ колокола в контексте *огромный колокол зыбей* – 你把水浪洪钟般的巨响 ‘ты делаешь мощный грохот волн, подобный звону огромного колокола’ воспринимается не просто как источник звука или бытовой предмет, а как ритуальный объект, регулирующий порядок. При этом лексема *сосуд*, которая связана с этой областью-мишенью в русском языке, в китайском переводе теряет эту связь: в контексте *и пены бледная сирень в черно-лазоревои сосуди* – 靛蓝色的容器涌动着—波波白丁香似的飞沫 ‘в темно-синем сосуде бурлит волна за волной брызгами, похожими на белую сирень’ образ сосуда связан со зрительно воспринимаемой формой, причем внимание переносится на процесс внутри этой формы, ограниченной определенными рамками, за счет чего лексема 容器 ‘сосуд, контейнер, вместилище’ относится только к области-мишени ГРАНИЦЫ. Область-мишень МУЗЫКА актуализируется через звучание колокола, когда вместилище осмысливается как акустическое пространство, резонатор, наполненный звуком. Область-мишень СОЗИДАНИЕ представлена лексемой 充满 ‘наполнить’, в которой вместилище становится

пространством для удержания и формирования внутреннего содержимого. Наконец, область-мишень УЯЗВИМОСТЬ, реализуемая через лексему 贝壳 ‘раковина’, подчеркивает хрупкость оболочки, хотя в переводе акцент смещается с *хрупкой раковины* (как целого) на хрупкость ее внешней оболочки: *хрупкой раковины стены* – 松脆的墙壁合拢的贝壳 ‘хрупкие стены сомкнутой раковины’.

Таким образом, в китайских переводах единиц слота ВМЕСТИЛИЩЕ доминирует предметное и пространственное понимание формы, т. е. вместилище воспринимается как ограниченное пространство или как оболочка, доступная визуальному восприятию. Символическая глубина образа, присущая поэтике Мандельштама, в некоторых случаях ослабляется.

5.3.8. Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ

Слот ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ в китайских переводах включает 11 лексем (13 ед. в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ в китайских переводах, представлены в Таблице 19.

Лексема 滤出 ‘отфильтровать’, которую переводчик использует для перевода строки *с первоосновой жизни слито* – 从原初的生命滤出 ‘из изначальной жизни выделено’ – меняет слот с ПОМЕЩЕНИЯ В ОБЪЕМ на ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА. Лексема 涌动 ‘бурлить, кипеть, волноваться’, которая появляется за счет введения переводчиком глагола при описании *черно-лазоревого сосуда*, в данном контексте описывает хаотичную внутреннюю динамику наполнения ограниченной формы, поэтому в китайском переводе она относится к слоту ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ и соотносится с областью-мишенью ХАОС, поскольку иллюстрирует неупорядоченное движение внутри вместилища.

**Области-мишени, связанные со слотом ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ
в китайских переводах**

Область-мишень	Объем	Примеры
ГРАНИЦЫ	4	躲进 ‘спрятаться’, 来临 ‘прийти’, 走进 ‘войти’
ИЗМЕНЕНИЕ	3	回来 ‘возвращаться’, 返回 ‘вернуться обратно’
НАПОЛНЕНИЕ	2	吞噬 ‘поглощать’, 充满 ‘наполнить’
МИРОУСТРОЙСТВО	1	返回 ‘вернуться обратно’
ХАОС	1	涌动 ‘бурлить’

В китайских переводах наблюдается усиление области-мишени ГРАНИЦЫ (4 ед.), что связано с переводческими решениями в некоторых контекстах. Так, лексема *забилась* в строке *куда печаль забилась, лицемерка*, которая в русском тексте соотносится с областью-мишенью ХАОС, поскольку передает импульсивное движение, в китайском переводе она передана через лексему 躲进 ‘спрятаться, укрыться’, которая обозначает целенаправленное действие, уход из внешнего пространства во внутреннее, что связывает ее с областью-мишенью ГРАНИЦЫ. Аналогичный сдвиг наблюдается при переводе строки *как попал сюда я, Боже мой*, где лексема *попал* в русском тексте относится к области-мишени ИЗМЕНЕНИЕ, иллюстрируя внезапный и неосознанный переход в другое состояние или пространство. В китайском варианте 上帝呀，我怎么会来这里 ‘Боже, как я пришел сюда’ используется глагол 来 ‘прийти’, который описывает факт прибытия без акцента на неожиданности или изменении. Тот же принцип проявляется и в переводе строки *я спустился в маленький подвал*. Русская лексема *спустился* связана с областью-мишенью ХАОС, поскольку в поэтике Мандельштама спуск приобретает сакральный характер. В китайском переводе 我走进狭小的地下室 ‘я вхожу в тесный подвал’ используется лексема 走进 ‘войти’, которая лишена значения спуска и обозначает пересечение пространственной границы. Эти примеры демонстрируют, что в китайских переводах область-мишень ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ осмысливается преимущественно как пространственный акт входа и пересечения границы.

Область-мишень ИЗМЕНЕНИЕ (3 ед.) сохраняется, но утрачивает центральное положение, которое она занимает в модели для текстов на русском языке. Область-мишень НАПОЛНЕНИЕ (2 ед.) помогает осмыслить вместилище как пространство, которое может быть заполнено, организовано и визуально оформлено. Области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО и ХАОС сохраняются в китайских переводах, однако проявляются лишь в единичных случаях.

В целом китайские переводы демонстрируют, что помещение внутрь формы чаще интерпретируется как факт пересечения границы и фиксации положения, а не как изменение состояния. В результате область-мишень ГРАНИЦЫ занимает центральную позицию, тогда как ИЗМЕНЕНИЕ утрачивает ведущую роль.

5.3.9. Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ

Слот ПРЕДЕЛ в китайских переводах включает 9 лексем (11 ед. в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ в китайских переводах, представлены в Таблице 20.

Таблица 20

Области-мишени, связанные со слотом ПРЕДЕЛ в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ГРАНИЦЫ	5	无限 ‘бесконечный’, 边界 ‘граница, рубеж’
ХАОС	4	深渊 ‘бездна, пучина’
МИРОУСТРОЙСТВО	2	界域 ‘область, сфера’, 海岸 ‘берег’

В китайских переводах слота ПРЕДЕЛ сохраняются основные области-мишени, выявленные при анализе русских текстов стихотворений Мандельштама. Самыми значимыми областями-мишенями остаются области-мишени ГРАНИЦЫ (5 ед.) и ХАОС (4 ед.). При этом область-мишень ГРАНИЦЫ показывает осмысление предела как наблюдаемой линии или края пространства. Область-мишень ХАОС представлена всего одной уникальной лексемой 深渊 ‘бездна, пучина’, которая в китайских переводах заменяет лексемы *бездна*, *пропасть* и *пучина*. Лексема *бездонный*, которая в русском языке не только передает отсутствие предела, но и связана с ощущением глубины и неустой-

чивости, в китайском варианте заменена на лексему 无限 ‘бесконечный, бес-
предельный’, которая связана с областью-мишенью ГРАНИЦЫ, но при этом
не символизирует угрозу и хаотичность. Образ *недр ночи*, связанный в рус-
ском тексте с глубиной и скрытностью, в китайском переводе 深夜 ‘глубокая
ночь’ передается указанием на время суток без осмысления этого образа как
предела, вследствие чего выпадает из данного слота.

Таким образом, слот ПРЕДЕЛ в китайских переводах так же, как и в
русских текстах, осмысляется через описание границ и хаоса, отражая пред-
ставление о пределе как о линии раздела и одновременно как о пространстве
утраты опоры и устойчивости.

5.3.10. Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА

Слот ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА в китайских переводах включает
8 лексем (как и в варианте на русском языке). Области-мишени, связанные со
слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА в китайских переводах, представлены в
Таблице 21.

Таблица 21

Области-мишени, связанные со слотом ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА в китайских переводах

Область-мишень	Объем	Примеры
ИЗМЕНЕНИЕ	4	抛上 ‘бросить’, 劫持 ‘похитить’, 滤出 ‘фильтровать’
ПУСТОТА	2	飞出 ‘вылететь’, 掏空 ‘опустошить’
ГАРМОНИЯ	1	泼溅 ‘разбрызгивать’
ДЕКОРАЦИИ	1	汲取 ‘черпать’

В китайских переводах иерархия областей-мишеней слота
ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА совпадает с моделью, составленной для русских
текстов. Доминирующей областью-мишенью остается ИЗМЕНЕНИЕ (4 ед.),
что иллюстрирует выход из объема как процесс трансформации состояния
или формы. Используемые в переводе лексемы 抛上 ‘бросить’, 劫持 ‘похи-
тить, захватить’, 滤出 ‘отфильтровать’ акцентируют сам момент выхода из
объема и переход в иное положение.

Область-мишень ПУСТОТА также реализуется через лексемы 飞出 ‘вылететь’ и 掏空 ‘опустошить’, т. е. извлечение приводит к утрате содержимого и подчеркивает опустошение исходной формы. Область-мишень ГАРМОНИЯ представлена лексемой 泼溅 ‘разбрызгивать’, где в контексте 泼溅自己的水晶 ‘разбрызгивать свой хрусталь’ это действие соотносится с образом хрустальной прозрачности и чистоты и интерпретируется как высвобождение света и блеска. Область-мишень ДЕКОРАЦИИ представлена одной лексемой 汲取 ‘черпать’, где извлечение из объема осмысливается как визуальный жест, наблюдаемое действие.

В целом слот ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА в китайских текстах так же, как и в русских, осмысливается как процесс изменения, а не как механическое перемещение.

5.4. Модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в переводах Ван Цзяньчжао

Связи слотов области-источника ФОРМА с областями-мишенями в переводах Ван Цзяньчжао (после фильтрации по силе связи и отбрасывании незначительных связей – меньше 3) показаны на Рисунке 5.

Сопоставление модели когнитивной метафоры с областью источником ФОРМА в оригинальном тексте сборника «Камень» (см. Рис. 5) и в переводах текстов показывает различия как в иерархии слотов области-источника, так и в распределении областей-мишеней (в Приложении для удобства сопоставления модели когнитивной метафоры русского текста и перевода представлены рядом – см. Рисунок Приложения). В русскоязычном варианте ядро модели формируют слоты области-источника АРХИТЕКТУРА (42), СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА (38), ТЕЛО (37), ФОРМА ОБЪЕКТА (37). В китайских переводах эти слоты также остаются центральными, однако меняется их внутреннее соотношение: АРХИТЕКТУРА (34), ФОРМА ОБЪЕКТА (34), СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА (33), ТЕЛО (31). При сохранении ведущих слотов области-источника наблюдается изменение их иерархии: возрастает роль

слота ФОРМА ОБЪЕКТА (который в русской модели был менее объемным, чем слоты АРХИТЕКТУРА и СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА), а слот ТЕЛО занимает четвертое место. На изменение иерархии слотов области-источника, возможно, влияет отсутствие двух стихотворений в китайском издании, что ведет к отсутствию ряда лексем, однако стоит отметить, что ведущие слоты области-источника сохраняются, что указывает на воспроизведение основных элементов когнитивной метафоры ФОРМЫ в переводе.

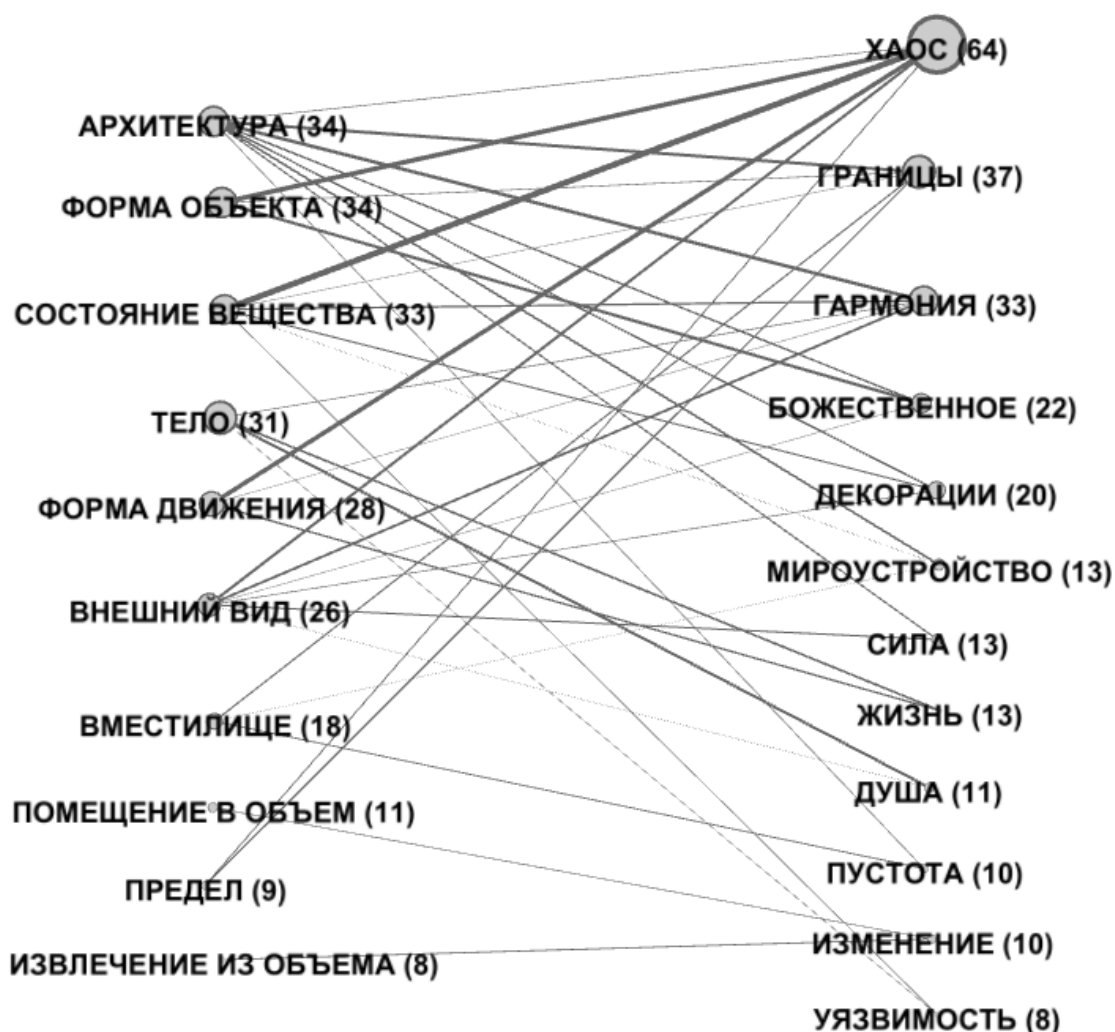


Рисунок 5. Связи слотов-области источника ФОРМА с областями-мишенями в переводах на китайский язык

Если рассматривать иерархию областей-мишеней в китайских переводах, область-мишень ХАОС (64) сохраняет лидирующую позицию, однако характер ее меняется. В поэтике Мандельштама хаос обладает свойствами и бесформенной текучей стихии, и кристаллической структуры, включая в себя

основные характеристики «хаоса античного» [Локша, Петрова 2012: 139], тогда как в китайских переводах хаос становится состоянием динамической неустойчивости, размытости, часто наблюдаемой визуально, а не первичной стихией. Область-мишень ГРАНИЦЫ (37) сохраняет свою позицию, что указывает на устойчивость представления о форме как о способе ограничения и структурирования пространства. Однако в переводе происходит частичное перераспределение областей-мишеней, которые занимают третье и четвертое место в иерархии. Так, область ГАРМОНИЯ (33) занимает в китайском тексте третью позицию, к тому же, ее содержание смещается от гармоничной упорядоченности к визуальной эстетике. Области-мишени БОЖЕСТВЕННОЕ (22) и МИРОУСТРОЙСТВО (13), которые в оригинале входят в группу наиболее частотных областей-мишеней с одинаковой частотностью (32), в переводе демонстрируют снижение частотности, поскольку архитектурные и природные формы не являются сакральными символами в китайской культуре в том смысле, какой они имеют в поэтике Мандельштама. Стоит также отметить усиление области-мишени ДЕКОРАЦИИ (20): архитектурные элементы, природные объекты и образы вместилища в переводе часто выступают как элементы визуального оформления пространства. Этот сдвиг связан как с описательным переводом и конкретизацией образов и предметов, так и с переходом лексем между слотами. Периферийная зона модели в целом сохраняется: области СИЛА (13), ЖИЗНЬ (13), ДУША (11), ПУСТОТА (10), ИЗМЕНЕНИЕ (10) и УЯЗВИМОСТЬ (8) занимают низкие позиции в обеих моделях. При этом область-мишень ГОСУДАРСТВО, представленная в оригинале, отсутствует среди значимых связей в модели китайского перевода. Это можно объяснить тем, что в китайской традиции культурные и исторические объекты не соотносятся с символами государственной власти в том смысле, в котором подобная связь реализуется в поэтике Мандельштама.

Таким образом, изменения в иерархии областей-мишеней в китайской модели когнитивной метафоры свидетельствуют не о разрушении исходной

структуры, а, скорее, о ее переосмыслении. Если в русскоязычной модели доминирует понимание формы как устройства бытия и сакрального порядка, то в китайских переводах усиливается визуально-пространственная и эстетическая интерпретация образов. Данная трансформация закономерно отражается на характере связей между слотами области-источника и областями-мишенями.

На Рисунке 6 представлены наиболее сильные, ядерные связи между слотами области-источника и областями-мишенями в моделях когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА для русского текста (Рис. 6а) и китайского перевода (Рис. 6б) после фильтрации с сохранением только наиболее сильных связей, т. е. ядро модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА. При данном уровне фильтрации в модели сохраняются только связи, формирующие ядро когнитивной метафоры, что делает возможным наглядное сопоставление ключевых элементов модели в оригинале и переводе.

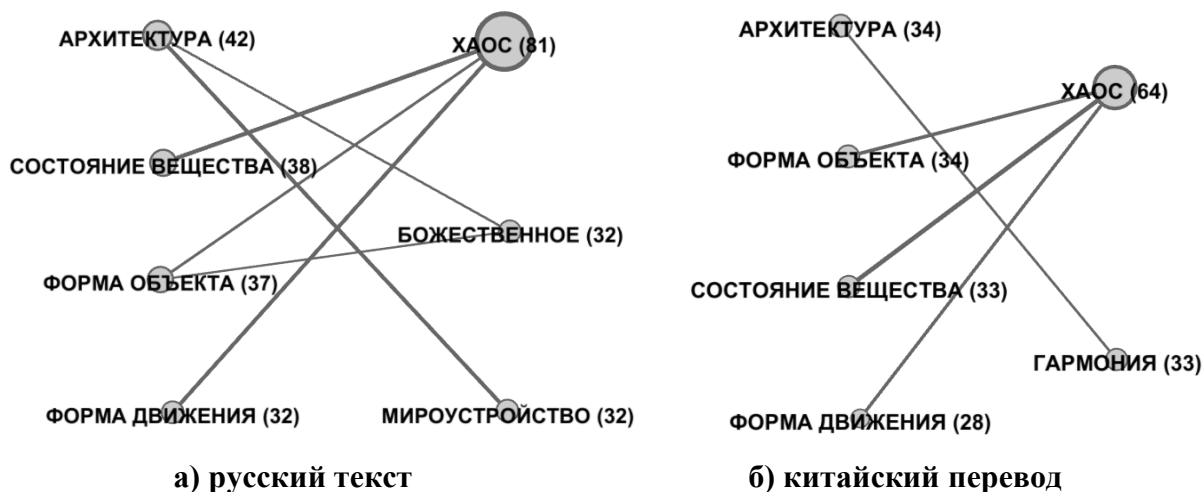


Рисунок 6. Ядро модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА для русского текста и для китайского перевода

Слот АРХИТЕКТУРА в русскоязычной модели имеет сильные связи с областями-мишенями МИРОУСТРОЙСТВО (сила связи 20), БОЖЕСТВЕННОЕ (сила связи 13). В китайских же переводах связи слота АРХИТЕКТУРА с областями-мишенями МИРОУСТРОЙСТВО (сила связи 7)

и БОЖЕСТВЕННОЕ (сила связи 6) ослабевают и при фильтрации отсеиваются, тогда как связь с областью-мишенью ГАРМОНИЯ (сила связи 11), более слабая в оригинальном тексте, усиливается. Архитектурные образы в китайских переводах функционируют как элементы организованного пространства. Ядра моделей еще раз подтверждают: если в поэтике Мандельштама архитектура выступает символическим образом мироустройства и вертикальной связи земного и небесного, то в китайских переводах она чаще становится способом гармонизации пространства, теряет связь с сакральным в его христианском контексте. Это изменение объясняется как культурными реалиями, так и переводческими решениями, которые зачастую ориентированы на конкретизацию и визуализацию образа.

Слот СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА в ядре китайской модели также сохраняет сильную связь с областью-мишенью ХАОС (сила связи 19 для китайской модели и 21 для русской модели), однако ХАОС чаще описывает состояние размытости и мутности восприятия пространства. В результате ХАОС осмысливается не столько как разрушение формы, сколько как ее нечеткость или растворение в пространстве.

Что касается связей слота ФОРМА ОБЪЕКТА, можно отметить, что в ядре модели для русского текста сборника этот слот имеет сильные связи не только с областью-мишенью ХАОС (сила связи 15), но и с областью-мишенью БОЖЕСТВЕННОЕ (сила связи 12), что отражает характерное для поэтики Мандельштама соотношение материальной формы с идеей высшего, сакрального порядка.

Сохранение сильной связи слота ФОРМА ДВИЖЕНИЯ с областью-мишенью ХАОС как в русской (сила связи 20), так и в китайской модели (сила связи 14) свидетельствует о том, что движение в поэтической картине мира Мандельштама осмысливается как состояние неустойчивости и изменчивости, связанное с хаотичностью пространства. При этом сохранение данной связи в переводе показывает, что такое осмысление движения воспроизводится в китайском тексте без существенных изменений.

Таким образом, сопоставление ядер моделей когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в тексте оригинала и в китайском переводе показывает, что при переводе сохраняются основные направления метафорического переноса, в область-мишень ХАОС из слотов области-источника СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, ФОРМА ОБЪЕКТА и ФОРМА ДВИЖЕНИЯ, при этом слоты в обеих моделях незначительно отличаются. Таким образом, этот фрагмент модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА у Мандельштама весьма удачно перенесен Ван Цзяньчао в модель когнитивной метафоры перевода.

Вместе с тем наблюдается перераспределение связей, которое касается области-мишени МИРОУСТРОЙСТВО, которая в китайских переводах оказывается менее выраженной и в ядро когнитивной модели не попадает. Это происходит в результате того, что архитектурные и предметные образы утрачивают часть сакральных и космологических смыслов, характерных для поэтики Мандельштама, и чаще функционируют как элементы визуально организованного пространства. Это свидетельствует о частичной трансформации структуры когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в переводе: при сохранении основных направлений метафорического переноса изменяется иерархия областей-мишеней, а также связи слотов области-источника с областями-мишенями, что обусловлено влиянием иной культурной и языковой среды. Перевод Ван Цзяньчао воспроизводит основные структурные элементы модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, однако их осмысление смещается в сторону более конкретных и визуально ориентированных образов.

В целом в ядре модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА у Мандельштама слоты области-источника имеют устойчивые связи с областями-мишенями ХАОС, БОЖЕСТВЕННОЕ и МИРОУСТРОЙСТВО, тогда как в ядре модели у Ван Цзяньчао те же слоты соотносятся с областями-мишенями ХАОС и ГАРМОНИЯ. В то же время гармония в китайской картине мира, связана с миропорядком и божественным устройством, поэтому

в целом структура когнитивной метафоры, трансформируясь, в определенной мере передает замысел автора сборника. Таким образом, когнитивная модель метафоры в переводе испытывает влияние китайской культуры и философии, и метафорические переносы, переориентированные на близкие и понятные китайскому читателю области-мишени, сохраняют глубинную идею Мандельштама.

5.5. Выводы

Сопоставление русского текста сборника Мандельштама «Камень» и его китайского перевода показывает, что модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА в китайском переводе претерпевает изменения под влиянием другой культурной традиции. Это связано с тем, что способы осмысления мира в разных культурах не совпадают. Анализ переводческих решений позволяет выявить и описать подобные трансформации.

Перевод лексики области-источника ФОРМА на китайский язык сопровождается активным использованием различных переводческих трансформаций. В китайских переводах Ван Цзяньчжао лексемы области-источника ФОРМА передаются чаще всего через лексическую замену, описательный прием, конкретизацию, добавление лексических единиц или обобщение, при этом выбор того или иного приема обусловлен как структурными особенностями китайского языка, так и стремлением переводчика сохранить образность и глубину поэтического текста, сделать его понятным для китайского читателя. Применение выбранных переводческих решений в отдельных случаях перемещают лексему из одного слота области-источника в другой.

Анализ переводов лексики сборника на китайский язык позволил построить модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА и сопоставить ее с моделью, полученной для русскоязычного текста. Сопоставление слотов области-источника, вошедших в ядра моделей для русского текста и китайского перевода, показывает, что в области-источнике в переводе сохраняются ядерные слоты оригинального текста (наиболее значимыми

остаются слоты АРХИТЕКТУРА, ФОРМА ОБЪЕКТА, СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА и ТЕЛО), что свидетельствует о сохранении базовой организации рассматриваемой когнитивной метафоры.

В то же время при сохранении ключевых слотов области-источника в модели когнитивной метафоры, реализуемой в китайском переводе, происходит перераспределение связей данных слотов с областями мишенями. В русской модели наиболее устойчивые связи формируются с областями-мишенями ХАОС, БОЖЕСТВЕННОЕ и МИРОУСТРОЙСТВО, что отражает характерное для поэтики Мандельштама осмысление формы как категории, участвующей в философском и сакральном осмыслении бытия. В китайской модели при сохранении значимых связей слотов с областями-мишенями ХАОС и ГАРМОНИЯ, область МИРОУСТРОЙСТВО утрачивает центральное положение и не входит в ядро модели. Кроме того, анализ связей показывает, что в переводе изменяется характер интерпретации ряда образов. Архитектурные и предметные образы, играющие важную роль в поэтике Мандельштама, в китайском переводе чаще функционируют как элементы гармоничной пространственной организации. При этом часть философских и космологических смыслов, присутствующих в оригинале, оказывается менее выраженной.

Таким образом, перевод Ван Цзяньчжао сохраняет основную структуру когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА, однако сопровождается перераспределением связей между ее элементами. В результате модель адаптируется к иной культурной и языковой среде: при сохранении ключевых слотов области-источника изменяется иерархия областей-мишеней и характер их взаимодействия.

Трансформация общей структуры модели когнитивной метафоры и сохранение ее основной части в переводе позволяет сделать вывод о высоком качестве перевода. Переводческие решения Ван Цзяньчжао отражают метафорические образы, важные для поэтики Мандельштама, а также поддерживают устойчивые связи между слотами области-источника и областями-

мишенями, которые может воспринять китайский читатель. Это указывает на профессиональную переводческую стратегию, которая позволяет перенести метафорическую структуру поэтического текста в китайскую культурную традицию, изменив свойственные для христианства символы на символы, характерные для Китая, при этом имеющие ту же значимость в принимающей культуре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках когнитивного подхода метафора понимается как система устойчивых соответствий между концептуальными областями, посредством которых человеком осмысливается окружающий мир. В поэтическом тексте когнитивная метафора приобретает особое значение, поскольку через нее формируется авторская картина мира и создается смысловое пространство произведения. Одной из характерных черт поэзии Мандельштама является активное использование метафоры. Метафора в его лирике выступает не как отдельный художественный прием, а как принцип организации поэтического текста. Метафорические образы представляют собой взаимосвязанную систему, в которой различные элементы художественного мира соотносятся между собой и получают развитие не только в пределах отдельного стихотворения, но и на уровне всего поэтического сборника. Именно такая системность метафорических связей определяет сложность и глубину поэтического языка Мандельштама.

Поэтическая метафора отличается семантической многослойностью и глубиной и может быть представлена как система метафорических переносов. На основе совокупности этих переносов строится модель когнитивной метафоры, которая демонстрирует взаимодействие областей-источников и областей-мишеней. В работе моделирование когнитивной метафоры осуществляется как поэтапный процесс, основанный на сочетании лексико-семантического, количественного и контекстуального методов анализа. Традиционно когнитивную метафору в поэтическом тексте рассматривают преимущественно с точки зрения области-мишени, однако в данном исследовании применяется иной подход – движение от области-источника к областям-мишеням, поскольку именно область-источник воплощает художественную идею автора и задает систему возможных метафорических переносов через спектр входящих в нее слотов. Такой подход опирается на анализ лексики сборника «Камень», систематизированной путем составления в рамках исследования частотного словаря знаменательной лексики. Именно лексико-

семантический анализ словаря позволил выявить наиболее значимые семантические классы и определить ведущую область-источник в метафорах сборника, что стало основанием для дальнейшего моделирования и интерпретации когнитивной метафоры в поэтике Мандельштама.

Семантический анализ частотного словаря знаменательной лексики сборника «Камень» показал, что наиболее важным семантическим классом лексики сборника является семантический класс ФОРМА, объем которого – более 16% всех знаменательных лексем сборника. Поэтому именно класс ФОРМА и рассматривался в качестве анализируемой области-источника. Структура области-источника была описана через систему слотов, выделенных на основе подклассов семантического класса ФОРМА. К основным слотам относятся АРХИТЕКТУРА, СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА, ВНЕШНИЙ ВИД, ВМЕСТИЛИЩЕ и ПРЕДЕЛ, отражающие различные способы осмысления формы в поэтике Мандельштама. Вместе с тем анализ показал, что с областью-источником ФОРМА связаны и отдельные подклассы других семантических классов, а именно подклассов ТЕЛО, ФОРМА ОБЪЕКТА, ФОРМА ДВИЖЕНИЯ, ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ и ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА. Это свидетельствует о сложной системе связей данной области-источника и подтверждает ее центральное положение в организации лексики сборника.

Таким образом, проведенный на уровне лексической семантики анализ позволил сделать вывод о системообразующей роли категории формы в поэтической системе сборника «Камень». Форма в поэтике раннего Мандельштама выступает как принцип организации художественного мира. Через образы формы осмысляются различные аспекты бытия, пространства, движения и внутреннего состояния, что позволяет рассматривать данную категорию как один из ключевых механизмов структурирования картины мира.

Анализ метафорических переносов из слотов области-источника позволил определить набор тех областей-мишеней, с которыми связана область-источник ФОРМА в сборнике «Камень». Наиболее важными (ядерными и

предъядерными) областями-мишенями для области-источника ФОРМА оказались ХАОС, ГРАНИЦЫ, БОЖЕСТВЕННОЕ, ГАРМОНИЯ и МИРОУСТРОЙСТВО. Такой набор областей-мишеней показывает, что лексика со значением формы в текстах Мандельштама направлена на выражение идей о реализации божественного мироустройства и гармонии через разграничение элементов хаоса. Количественный анализ данных о содержании слотов области-источника ФОРМА, областей-мишеней, а также о силе связей между слотами области-источника и областями-мишенями показал, что центральной областью-мишенью выступает ХАОС, который не противопоставляется форме как внешняя разрушительная сила, а включается в ее структуру как условие становления и преобразования. Предъядерные области-мишени – ГРАНИЦЫ, БОЖЕСТВЕННОЕ, ГАРМОНИЯ и МИРОУСТРОЙСТВО – конкретизируют различные аспекты формы. Это указывает на осмысление формы как динамической и многомерной категории, находящейся в состоянии постоянного движения между оформленностью и распадом, устойчивостью и изменением. В этом контексте хаос выступает не как отрицание формы, а как необходимое условие для ее формирования.

Установление связей между слотами области-источника и областями-мишенями позволило построить модель когнитивной метафоры для текстов сборника «Камень». Данная модель показывает, что метафора с областью-источником ФОРМА представляет собой организованную систему соответствий между слотами области-источника и областями-мишенями, при этом одна область-мишень может соотноситься с несколькими слотами области-источника, а последние, в свою очередь, могут быть связаны с несколькими областями-мишенями. Все это позволяет говорить о модели метафоры как о многомерной структуре.

Моделирование когнитивной метафоры конкретизирует и структурирует принципы организации поэтического мира раннего Мандельштама. Исследование показывает, что поэтапное формирование метафорической модели – от выделения лексем и определения семантических классов и подклассов до

соотнесения слотов области-источника ФОРМА с областями-мишенями – позволяет последовательно выстроить ее структуру. Такой подход делает возможным переход от анализа отдельных языковых единиц к описанию системных связей, значимых для поэтики Мандельштама.

Сопоставительный анализ оригинальных текстов сборника «Камень» и их китайских переводов, выполненных Ван Цзяньчжао, показал, что передача метафоры в переводе художественного текста связана с необходимостью учета как языковых, так и культурных различий. Типологические различия языков, расхождения в поэтических традициях и особенностях культурного опыта читателя требуют от переводчика использования различных переводческих трансформаций. В процессе перевода изменяются способы языкового выражения образа, смещаются семантические акценты, отдельные элементы структуры метафоры подвергаются изменению. Поэтический перевод метафоры в таком случае выступает не просто как воспроизведение текста оригинала, а как интерпретация, при которой метафорический образ воспроизводится средствами другой языковой и культурной системы при сохранении ее основных смыслов.

При построении модели когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА для китайского перевода в качестве основы использовалась модель метафоры, созданная на материале русскоязычных текстов сборника. При этом сначала осуществлялся анализ лексем, относящихся к слотам области-источника ФОРМА в китайских переводах, затем определялись соответствующие им области-мишени. Такой алгоритм дал возможность выявить изменения в структуре и иерархии областей-мишеней, а также установить лексико-семантические трансформации, возникающие в результате использования переводческих решений под влиянием китайского языка и культурной традиции. В результате была построена модель когнитивной метафоры с областью-источником ФОРМА для китайских переводов, которая, сохраняя общую модель оригинала, демонстрирует и некоторые расхождения с моделью, полученной для оригинального текста.

Сопоставление моделей в оригинальном тексте и тексте перевода показало разницу в ядерной части моделей: в текстах Мандельштама ядро метафорической системы формируется вокруг связей слотов области-источника ФОРМА с областями-мишенями ХАОС, БОЖЕСТВЕННОЕ и МИРОУСТРОЙСТВО, тогда как в китайских переводах центральными оказываются связи только с двумя областями – ХАОС и ГАРМОНИЯ. Эти изменения обусловлены не только языковыми различиями, но и особенностями культурных моделей, которые влияют на способы концептуализации пространства, мироустройства, движения, гармонии и др. Так, гармония в китайской культуре соотносится с представлениями о миропорядке и устройстве мира. Вследствие этого трансформация модели метафоры в китайском переводе отражает влияние китайской культурной картины мира, при котором метафорические переносы ориентируются на те образы, которые близки китайскому читателю. Все сказанное подтверждает, что метафорическая модель не является универсальной и неизменной структурой, а трансформируется под влиянием культурного контекста и системы языка перевода, что особенно отчетливо проявляется при переводе поэтического текста.

Проведенное исследование показало продуктивность метода моделирования когнитивной метафоры от области-источника, поскольку такой подход в конструировании модели метафоры для текстов перевода позволяет проследить, каким образом изменяется распределение лексем внутри слотов области-источника, и как трансформируется система связанных с ними областей-мишеней. В результате становится возможным выявить не только отдельные переводческие решения, но и более глубокие стратегии перевода при передаче когнитивной метафоры, обусловленные различиями языка и культуры. Таким образом, полученные результаты открывают перспективы для дальнейших исследований, связанных с моделированием концептуальных областей в художественном тексте, а также предоставляют возможность сопоставительного анализа метафорических моделей в разных языках и культурах.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Манделъштам О.Э. Камень. Л.: Наука, 1990. 398 с.
2. Wang Jianzhao (汪剑钊). In the Heart of the Century: Selected Poems by Osip Mandelstam (我在世纪的心脏：曼德尔施塔姆诗选). Beijing: People's Literature Publishing House (北京：人民文学出版社), 2012. 366 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаева Л.Л. Семантика круга и традиционное мировоззрение народов Центральной Азии в контексте буддийской религиозной культуры // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. № 14–1. С. 114–119.
2. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Манделъштама // Аверинцев и Манделъштам: статьи и материалы / под ред. Д.Н. Мамедовой. М.: РГГУ, 2011. С. 37–120.
3. Алексеев П.М. Статистическая лексикография (типология, составление и применение частотных словарей) / Ленингр. гос. пед ин-т им. Герцена. Л., 1975. 120 с.
4. Алексеева Л.М., Мишланова С.Л. Пермская школа метафоры // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2016. № 3(35). С. 122–133.
5. Античные теории языка и стиля / под. ред. О.М. Фрейденберга. М.; Л.: ОГИЗ, Соцэкгиз, 1936. 341 с.
6. Арендт Х. Жизнь ума. СПб: Наука, 2013. 517 с.
7. Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
8. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Наука, 2002. 384 с.
9. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
10. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
11. Баевский В.С., Романова И.В., Самойлова Т.А. Русская лирика XIX–XX веков в диахронии и синхронии // Математическая морфология: электронный математический и медико-биологический журнал. 2003. Т. 5, № 1. С. 33–57.
12. Бакиев А.Г. Ментальные пространства Ж. Фоконье и М. Тернера: к постановке проблемы // Современная наука: актуальные проблемы и пути их решения. 2014. № 7. С. 137–140.

13. Балашова Л.В. История русской метафоры: Когнитивный аспект. Saarbrücken: LAP Lambert, 2011. 534 с.
14. Балашова Л.В. Динамическая концепция метафоры: от Аристотеля до современной когнитивной лингвистики // Вестник Омского университета. 2015. № 2. С. 169–177.
15. Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания. 2003. № 2. С. 73–94.
16. Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. М.: Языки славянской культуры, 2014. 632 с.
17. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора: материалы к словарю / Ин-т рус. яз. АН СССР. М., 1991. 193 с.
18. Барановский П.С., Бабенко Н.Г. Цифровой частотный словарь языка Бориса Рыжего в контексте современной авторской лексикографии // Terra Linguistica. 2023. Т. 14. № 3. С. 7–18.
19. Бархударов Л.С. Язык и переводы (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
20. Белозубова Н.И., Янян Е. Образ природы в китайской классической поэзии // Слово: фольклорно-диалектологический альманах / Амур. гос. ун-т. 2020. № 17. С. 86–91.
21. Бенгфорт Б., Билбро Р., Охеда Т. Прикладной анализ текстовых данных на Python. Машинное обучение и создание приложений обработки естественного языка. СПб.: Питер, 2019. 368 с.
22. Блинников Л.В. Краткий словарь философских персоналий. М., 2002. [Электронный ресурс]. URL: http://hrono.ru/biograf/bio_a/aristotel15.php (дата обращения: 27.08.2022).
23. Блинова О.И. О чем звонят колокола? (стилистические этюды) // Вестник Томского государственного университета. 1999. № 268. С. 94–96.
24. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.
25. Болдырев Н.Н. Типология концептов и языковая интерпретация // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 16–25.
26. Болотнов А.В. Репрезентация концепта хаос на основе текстовых ассоциатов в лирике О.Э. Мандельштама // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. Вып. 4(82). С. 116–120.
27. Ботникова А.Б. Поэзия «распахнутого кругозора» // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 323–336.

28. Бреева Т.Н. Художественный мир Осипа Мандельштама. М., Флинта, 2013. 136 с.
29. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Когнитивная теория метафоры: новые горизонты // Известия Уральского федерального университета. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1(110). С. 6–13.
30. Бушман И.Н. Поэтическое искусство Мандельштама. Серия: Исследования и материалы (сер. 1, вып. 70) / Ин-т по изучению СССР. Мюнхен, 1964. 73 с.
31. Ван Сьюань. Теория перевода в современном Китае: направления исследований // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. № 3 (884). С. 17–24.
32. Варакина М.А., Трофимова Е.С., Левченко Я.А. Философский дискурс о проблеме гармонизации отношений человека с обществом и природой в конфуцианстве // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2022. № 2(34). С. 74–86.
33. Васильева А.А. Концепция поэтического творчества Осипа Мандельштама // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2002. № 4(222), С. 15–20.
34. Вежбицка А. Сравнение – градация – метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 133–152.
35. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. 448 с.
36. Волков К.В. Типология В.М. Солнцева и синтаксическая асимметрия китайского и русского языков в аспекте перевода // Вестник Новосибирского государственного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 4. С. 92–102.
37. Гак В.Г. Языковые преобразования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. 768 с.
38. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.
39. Гершенкройн Г. О современной поэзии. О. Мандельштам. Камень (Отрывок) // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О.А. Лекманова, А.А. Чабана. СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2014. С. 432–433.
40. Гесиод. Полное собрание текстов / вступит. статья В. Н. Ярхо; коммент. О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.
41. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л.: Советский писатель, 1982. 424 с.
42. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 415 с.
43. Глазова Е.Ю. Метаморфоза слова. Теоретическая мысль Осипа Мандельштама. М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 336 с.

44. Глазырин В.А., Казарин Ю.В. Авторский идеографический словарь: теория и практика (на материале книги стихотворений О.Э. Мандельштама «Камень») // Лексикография и коммуникация: III Междунар. науч. конф. Белгород: ИД «Белгород», 2017. С. 25–31.
45. Глазырин В.А., Казарин Ю.В. Интерпретационная сфера авторского словаря (на материале книги стихотворений О.Э. Мандельштама «Камень») // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 2. С. 123–133.
46. Глазырин В.А., Казарин Ю.В. Опыт составления словарной статьи авторского словаря языка О.Э. Мандельштама (книга стихотворений «Камень») // Известия Уральского федерального университета. Проблемы образования, науки и культуры. 2018. Т. 24, № 3. С. 79–89.
47. Голдберг С. Мандельштам, Блок и границы мифопоэтического символизма / авториз. пер. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение. 2020. 344 с.
48. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика / под ред. С.Ф. Гончаренко; Моск. гос. лингвист. ун-т. М.: 1999. Вып. 24. С. 107–122.
49. Гумерова Г.А. Китайская мифологическая модель мира // Вестник Нижегородского государственного университета. 2008. № 2. С. 3–6.
50. Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений. (Источник: Принципы художественного перевода, 1919). [Электронный ресурс]. URL: <https://gumilev.ru/clauses/5> (дата обращения: 10.03.2022).
51. Гумилёв Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.
52. Демьянков В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. М., 2002. № 3. С. 32–43.
53. Дрейзис Ю.А. Конвергенция вербального и визуального в современной китайской поэзии // Вестник Московского университета. Востоковедение. 2016. № 2. С. 84–90.
54. Дрейзис Ю.А. Традиционные структуры в текстах современной китайской поэзии // Слово.ру: Балтийский акцент. 2017. № 4. С. 56–66.
55. Дридзе Т.М. Социальная коммуникация как текстовая деятельность в семиосоциопсихологии // Общественные науки и современность. 1996. № 3. С. 145–152.
56. Духнова М.А., Ерофеева Е.В., Обухова И.А. Семантические классы лексики сборника О. Мандельштама «Камень» // СибСкрипт. 2025. Т. 27. № 4(110). С. 667–680.

57. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры / общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 173–195.
58. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary-efremova/index.htm> (дата обращения: 10.01.2026).
59. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 376 с.
60. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. 496 с.
61. Задорнова В.Я. Парадигмы образов в английской поэзии // Культура народов Причерноморья. 2006. № 82, т. 1. С. 163–166.
62. Зиямухамедова Ш. Лексика газелей Бабура и маленький частотный словарь (на примере 116 газелей) // Universum: филология и искусствоведение. 2023. № 1. С. 17–21.
63. Зотова О.Н. Общие характеристики частотного словаря лирики Владимира Соловьева // Соловьевские исследования. 2013. № 4. С. 27–42.
64. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English – Russian. СПб.: Союз, 2001. 320 с.
65. Казарин Ю.В. Поэтическая гармония и внутренний мир Осипа Мандельштама. Екатеринбург: М.: Кабинетный ученый, 2019. 288 с.
66. Казарцев Е.В. Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2015. 104 с.
67. Калинин О.И., Солопова О.А., Кошкарлова Н.Н. Метафора и дискурс: методология лингвистических исследований. М.: Издательский дом ВКН, 2025. 383 с.
68. Калинина Л.В. Вещественные существительные в поэзии О.Э. Мандельштама (на материале стихотворений 1906–1920 годов) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2006. № 15. С. 70–75.
69. Карпенко А.В. Поэтика О. Мандельштама 1908–1920 гг. // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. 1999. № 1(11). С. 56–61.
70. Карпов А.С. Природа в художественном мире О. Мандельштама // Филологические науки. 2001. № 1. С. 22–28.
71. Катермина В.В. Язык и культура: особенности взаимодействия // Актуальные вопросы обучения русскому (родному) языку. Рязань: Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, 2015. Ч. 1. С. 293–296.
72. Кириллов Э.П. Храм как образ мира // Гуманитарные и политико-правовые исследования. 2020. № 1(8). С. 6–12.
73. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика: монография. М.: Флинта, 2013. 200 с.

74. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 1(33). С. 129–138.
75. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
76. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е.С. Кубряковой; филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1997. 245 с.
77. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 6–17.
78. Курдюмов В.А. Метафора в русском и китайском языках: типологический аспект «банальности» // Вопросы изучения русского языка, истории и культуры России (Journal of Russian Philology, 俄語學報). 2023. № 32. С. 21–36.
79. Курдюмов В.А., Семенова Л.А. Общие концепции метафоры и метафора в китайском языке // Вестник МГПУ. Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 3 (47). С. 90–98.
80. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. М.: Издательство ЛКИ, 2021. 256 с.
81. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. 824 с.
82. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. 704 с.
83. Либерман Я.Л. Как переводят стихи (заметки о переводе еврейской и не только еврейской поэзии). Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1995. 90 с.
84. Линь Цзиньфэн. Душа и дух в русской и китайской культурной антропологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11–3(77). С. 132–135.
85. Локша А.В., Петрова Н.И. К понятиям хаос и космос в поэзии Осипа Мандельштама // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова, 2012. № 2. С. 139–141.
86. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Издательство «Искусство», 1970. 384 с.
87. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. М.: Гнозис. 1994. 560 с.
88. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство-СПБ, 1996. 848 с.
89. Люй Чао, Кемерова Т.А. Эстетическая культура Китая периода Китайской республики и ее влияние на развитие живописи // Известия Ураль-

- ского федерального университета. Проблемы образования, науки и культуры. 2002. Т. 28. № 2. С. 137–148.
90. Малявин В.В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени. М.: АСТ, 2019. 560 с.
 91. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М.; СПб: Омега-Л: Т8 Издательские технологии: Пальмира», 2025. 622 с.
 92. Мандельштам О.Э. Слово и культура: статьи. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
 93. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-бизнес-центр, 1993. Т. 1. 357 с.
 94. Мандельштам О.Э. Утро акмеиза: о поэзии и культуре. М.: Эксмо, 2024. 288 с.
 95. Мартыненко Г.Я., Григорьев Ю.Д. Индексы концентрации частотных словарей // Вестник Новосибирского государственного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2017. Т. 15. № 1. С. 41–53.
 96. Маршак С.Я. Портрет или копия? (Искусство перевода): собрание сочинений в 4-х т. М.: Правда, 1990. Т. 4: Статьи, заметки, воспоминания. 453 с.
 97. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М.: Флинта: Наука, 2004. 296 с.
 98. Маслова Ж.Н. Метафора, метонимия и символ в когнитивной поэтике // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 2(36). С. 130–134.
 99. Матаненкова Т.А. К вопросу о языковом сознании поэта: тематика книги стихов Татьяны Бек «Скворешники» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. Т. 1. № 2. С. 141–150.
 100. Мец А.Г. Тенишевское училище и другие работы об Осипе Мандельштаме и его времени. СПб.: Издательский Дом «Гиперион», 2022. 440 с.
 101. Минский М. Остроумие и логика коллективного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. С. 281–302.
 102. Минярь-Белоручев Р. К. Как стать переводчиком? М.: Готика, 1999. 176 с.
 103. Москвин В.П. Русская метафора: очерк семиотической теории. М.: URSS, 2006. 182 с.
 104. Москвин В.П. Поэтика неясности. Комментарии и расшифровка темных мест в стихотворных текстах О. Мандельштама. Москва: Флинта, 2021. 296 с.
 105. Мухина Н.М. Текстовое воплощение идеи красоты в пространственных моделях мира, представленных в сборнике стихов О.Э. Мандельштама

- «Камень» // Художественный текст: структура, семантика, прагматика / Уральск. гос. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 112–130.
106. Никитин М.В. О семантике метафоры // Вопросы языкознания. 1979. № 1. С. 91–102.
107. Новикова Е.И. Метафора в немецкоязычной художественной прозе XVIII–XX веков: когнитивно-синтаксический подход: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. 189 с.
108. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 68–81.
109. Павлович Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке // Вопросы языкознания. 1991. № 3. С. 104–117.
110. Пахомов Л.В. Метафорическое пространство дискурса: структура и моделирование (на примере вокально-педагогического дискурса): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2018. 162 с.
111. Пахомов Л.В., Ерофеева Е.В. Моделирование области-источника вокальной метафоры // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. № 1. С. 54–68.
112. Петрова З.Ю., Фатеева Н.А. Особенности употребления соматической лексики в поэзии О. Мандельштама // Новый филологический вестник. 2023. № 3. С. 151–166.
113. Петрова Н.И. К вопросу о религиозно-культурной самоидентификации раннего Мандельштама // Вестник Костромского государственного университета. 2011. № 3. С. 187–190.
114. Петрухина Е.В. Закономерности изменений в русской языковой картине мира: представления о духе и душе // Вопросы когнитивной лингвистики. 2012. № 3. С. 12–22.
115. Подгайская И. М. Лексические и грамматические проблемы перевода / Донецк. нац. ун-т. Донецк, 2019. 149 с.
116. Подосинов А.В. Ех oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. М.: Языки русской культуры, 1999. 720 с.
117. Прибыткова И.В. Проблема поэтического перевода // Молодой ученый. 2020. № 2(292). С. 363–369.
118. Разумкова Н.В. Лексические репрезентации сенсорных образов в лирике Осипа Мандельштама // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2022. Т. 8. № 3. С. 23–44.
119. Ревзина О.Г. Размышления о когнитивной поэтике // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 116–127.
120. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. М.: Р. Валент, 2007. 244 с.

121. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. С. 44–67.
122. Романов А.В., Романова Д.Б. Категории пространства и времени в творчестве О.Э. Мандельштама // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2013. № 3. С. 175–186.
123. Романовская Е.В. Рифма в системе китайского классического стихосложения // Международные отношения: история, теория, практика: матер. II науч.-практ. конф. молодых ученых фак. междунар. отношений Белорусс. гос. ун-та. Минск: Изд. центр БГУ, 2012. С. 237–240.
124. Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
125. Русакова А.С. Свободное пространство в современной китайской графической композиции: эстетические и философские аспекты // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 110. С. 270–276.
126. Русанов В.В., Верстин И.С. Эффективные системы представления знаний на основе естественного языка // Вестник Российского экономического университета. 2012. № 1. С. 43–48.
127. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 851 с.
128. Севастьянова В.С. «В заговоре против пустоты...» (О борьбе с небытием в «Камне» О. Мандельштама) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 4. С. 124–136.
129. Сегал Д. История и поэтика у Мандельштама: А. Становление поэтического мира // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1993. Т. 33, № 4. С. 447–495.
130. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций – к окончательному тексту. М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с.
131. Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 307–341.
132. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 152 с.
133. Скребцова Т.Г. Когнитивная лингвистика. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. 256 с.
134. Совсун В. Г. Акмеизм, или Адаизм // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1930. URL: http://az.lib.ru/s/sowsun_w_g/text_0020.shtml (дата обращения: 10.03.2025).
135. Солнцев В.М. Язык как системно-структурное образование. М.: Наука, 1977. 341 с.
136. Струве Н.А. Осип Мандельштам. Томск: Водолей, 1992. 272 с.
137. Сухих И. Русская литература для всех: От Блока до Бродского. Классное чтение! СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2025. 800 с.

138. Тан Цюнцун, Аминова В.Р. «И Дин» («意境», Идейный мир) и лирический субъект как категории сопоставительной поэтики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. № 10. С. 4368–4375.
139. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / сост. М.Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
140. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): автореф. дис. ... д-ра филол. наук, 2004. 52 с.
141. Тарасова И.А. Когнитивная поэтика – новая парадигма интерпретации художественного текста // Сборник трудов конференции «Международный фестиваль науки и творчества “Дни поэзии”», Саратов: Саратовский источник, 2018. С. 40–45.
142. Твердохлеб О.Г. Эстетические идеи акмеизма и их выражение в поэзии О. Э. Мандельштама // Язык и культура. 2016. № 3(35). С. 74–89.
143. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / ред. Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Поставалова и др. М.: Наука, 1988. С. 173–204.
144. Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. Л.: Государственное издательство, 1925. 238 с.
145. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
146. Успенский Б.А. Исследования по русской литературе, фольклору и мифологии. М.: Common place, 2018. 288 с.
147. Федоров А.В. О художественном переводе. Ленинград: Гослитиздат, 1941. 260 с.
148. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
149. Фрейдин Г. Сидя на саях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. № 1. 1991. С. 9–31.
150. Фролов Д.В. О ранних стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянских культур, 2009. 312 с.
151. Харченко В.К. Функции метафоры. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. 104 с.
152. Чернова Ю.В., Кузнецова Г.В. Особенности речевого поведения лирического героя О.Э. Мандельштама (на примере сборника «Камень») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 1. С. 54–58.

153. Чжао Сяобин. К вопросу о порядке слов в русском и китайском языках: трансформации при переводе // Гуманитарный вектор. Филология, востоковедение. 2016. № 11(3). С. 120-126.
154. Чжу Инли. Непереводаемость в процессе художественного перевода с русского языка на китайский // Вестник Московского университета. Теория перевода. 2017. № 2. С 58–72.
155. Чжэн Тиу. Как мы в Китае переводим стихи: стихотворный аспект / пер. с кит. Н. Сомкиной // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2016. Т. 13, вып. 4. С. 142–161.
156. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2001, 238 с.
157. Чудинов А.П., Будаев Э.В. Когнитивная метафора на современном этапе развития // Вопросы когнитивной лингвистики. 2007. № 4(013). С. 54–57.
158. Шалимова Д.В., Шалимова И.В. Переводческие приемы Питера Ньюмарка на материале переводов метафор в произведениях Стивена Кинга // Вестник Кемеровского государственного университета. 2020. Т. 22, № 1. С. 278–287.
159. Шатохина О.А. Постпейзажные образы природы в творчестве И.В. Кашпурова: Частотный словарь // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 6–1. С. 45–47.
160. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
161. Шутова А.В. Концепт «музыка» в ранней лирике О.Э. Мандельштама и его отражение в лексической структуре поэтических текстов автора // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2019. № 2(199). С. 49–55.
162. Щичко В.Ф. Китайский язык: Теория и практика перевода. М.: Восточная книга, 2010. 224 с.
163. Юй Цзымэй Восприятие русской поэзии Серебрянного века в современном Китае (на примере произведений О.Э. Мандельштама) // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 340-342.
164. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
165. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры / вступ. статья и сост. Н.Д. Арутюнова; пер. под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.
166. Baidu Health Medical Encyclopedia (百度健康医典). [Electronic resource]. URL: <https://jiankang.baidu.com/widescreen/home> (access date: 14.01.2025).

167. Chen Jing (陈静). Xu Yuanchong's Translation Aesthetics and Translator Behavior (许渊冲的翻译美学与译者行为) // Chinese Social Sciences Net (中国社会科学网). 2022. [Electronic resource]. URL: https://www.cssn.cn/wx/wx_xwrs/202208/t20220831_5489513.shtml (access date: 20.12.2025).
168. China Writers Association (中国作家网). [Electronic resource]. URL: <https://www.chinawriter.com.cn/GB/n1/2016/1115/c405057-28861298.html> (access date: 16.02.2026).
169. Fauconnier G. Mappings in Thought and Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 219 p.
170. Fauconnier G. Generalized integration networks // New Directions in Cognitive Linguistics / V. Evans, S. Pourcel (eds.). Amsterdam: John Benjamins, 2009. Pp. 147–160.
171. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration networks // Cognitive science. 1998. V. 22. № 2. Pp. 133–187.
172. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Projection and Middle Spaces: Cognitive Science Technical Report. San Diego: University of California, 1994. 39 p.
173. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books. 2002. 320 p.
174. Freeman M.H. Blending: A Response // Language and Literature. 2006. Vol. 15, № 1. P. 107–117.
175. Huang Zhong Lian (黄忠廉). Translation theory (变译理论). Beijing (北京): Zhongguo duiwai fanyi chuban gongsi (中国对外翻译出版公司), 2001. 299 页 (299 p).
176. Hugh C. Common-words frequencies, Shakespeare's style, and the Elegy by W.S. // Early Modern Literary Studies. 2002. [Electronic resource]. URL: <http://purl.oclc.org/emls/08-1/craistyl.htm> (access date: 27.11.2024).
177. Key concepts in Chinese thought and culture (中华思想文化术语). [Electronic resource]. URL: <https://www.chinesethought.cn> (access date: 11.01.2026).
178. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. New York: Oxford University Press, 2002. 285 p.
179. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999. 624 p.
180. Madden J.F. A Frequency word-count of Anglo-Saxon poetry // Mediaeval Studies. 1953. Vol. 15(1). Pp. 221–225.

181. Mandelblit N. The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory // *Translation and Meaning: Part 3* / B. Lewandowska-Tomaszczyk, M. Thelen (eds). Maastricht (Netherlands), 1995. Pp. 483–495.
182. Newmark P. *Approaches to translation*. Oxford; New York: Pergamon Press, 1981. 200 p.
183. Newmark P. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall International, 1988. 292 p.
184. Nida E., Taber Ch. *The theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill, 1969. 220 p.
185. Sha Ma (沙马). The Man of Poetry – Reading Mandelstam's poems (诗歌的文明之子 —— 读曼德尔·施塔姆). [Electronic resource]. URL: <https://www.zgshige.com/c/2021-03-07/17041146.shtml> (access date: 07.06.2022).
186. Tsukasaki R. Word frequency in the poems of Emily Brontë // *Brontë Studies: The Journal of the Brontë Society*. 2000. Vol. 25, iss. 2. Pp. 154–159.
187. Wang Dongfeng (王东风). Reflections on translation (翻译的“雅”的美学思辨) // *Xian dai wai yu* (现代外语). 1996. № 1(期). Pp. 82–87.
188. Wang Shuo (王硕). Research on the Dynamic Cognitive Process of Metaphor Translation from the Perspective of Conceptual Integration Theory – Taking Howard Goldblatt's Translation of Animal Metaphors in *Sandalwood Death* as an Example (概念整合理论视域下隐喻翻译的动态认知过程研究——以葛浩文对《檀香刑》中动物隐喻的翻译为例) // *Overseas English* (海外英语). 2025. № 14. Pp. 24–29.
189. Wen Jun, Deng Ping (文军, 邓萍). Experimental research on cultural intervention in the translation process (文化介入翻译过程的实验研究). 2001. [Electronic resource]. URL: <https://www.etogether.net/html/literature/20190723/8560.html> (access date: 21.12.2021).
190. Xu Laidi (徐来娣). A Brief Analysis of Some “Poetic Quality” Problems in the Translation of Russian Poetry (俄语诗歌翻译中的若干“诗味”问题浅析) // *Foreign Studies* (外文研究). 2019. Vol. 7, No. 4. Pp. 81–88.
191. Xun Hongjun (荀红军). Talk about Osip Mandelstam and his poems (谈奥西普·曼杰施塔姆和他的诗). [Electronic resource]. URL: <https://www.douban.com/note/125707295> (access date: 7.06.2022).
192. Zheng Tiwu (郑体武). *The Collected Works of Osip Mandelstam. Vol. 1* (曼德尔施塔姆诗歌全集, 上册) / Translated by Zheng Tiwu (郑体武译). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House (上海: 上海译文出版社), 2022. 451 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Частотный словарь знаменательной лексики (на материале сборника О. Мандельштама «Камень» в его первой редакции 1913 г.)

Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во
душа	7	вдыхать	2	полуночный	2
ветер	6	вино	2	пропасть	2
слово	6	вода	2	радость	2
туман	6	возвращаться	2	разменять	2
звезда	5	вуаль	2	разум	2
любить	5	глухой	2	роза	2
сердце	5	грянуть	2	рядом	2
вернуться	4	дворец	2	светлый	2
вечность	4	дева	2	свод	2
день	4	дыхание	2	серый	2
дом	4	железо	2	сиять	2
колокол	4	живой	2	слеза	2
музыка	4	жизнь	2	слушать	2
небо	4	здание	2	снежный	2
печаль	4	зеленый	2	создать	2
раковина	4	змея	2	сон	2
сказать	4	играть	2	старик	2
глаз	3	имя	2	старинный	2
господь	3	иностранец	2	стекло	2
грудь	3	казарма	2	стена	2
думать	3	казино	2	страх	2
дышать	3	камень	2	стрела	2
золотой	3	карета	2	сумрак	2
лес	3	качаться	2	тело	2
луч	3	клубиться	2	тепло	2
морской	3	князь	2	туманный	2
народ	3	колокольня	2	узор	2
окно	3	крик	2	уйти	2
осенний	3	крылатый	2	утро	2
пена	3	купол	2	царство	2
петь	3	ласточка	2	царь	2
пешеход	3	лететь	2	чайка	2
птица	3	лечь	2	черный	2
свет	3	лист	2	Notre Dame	1
село	3	луна	2	Silentium	1
темный	3	лютеранин	2	ад	1
тишина	3	медный	2	Адам	1
тоска	3	мелькать	2	адмиралтейство	1
хрусталь	3	мир	2	Айя-София	1
час	3	мощь	2	аквилон	1
башня	2	Нева	2	алмаз	1
бездна	2	немой	2	апсида	1
безумный	2	ночь	2	арка	1
бледный	2	огромный	2	архангел	1
бог	2	отвага	2	Афродита	1
бояться	2	отчий	2	базилика	1
бред	2	подвал	2	бар	1
быть	2	поехать	2	Батюшков	1

Продолжение таблицы 1

Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во
бедность	1	волна	1	дума	1
бездействовать	1	волнение	1	дымка	1
бездонный	1	волочить	1	Дюма	1
бездыханный	1	ворон	1	дюна	1
белизна	1	воскресенье	1	Евгений	1
белый	1	восток	1	египетский	1
бензин	1	впереди	1	единый	1
берег	1	всадник	1	ехать	1
беседа	1	вскочить	1	жалоба	1
бесполезно	1	встать	1	желтизна	1
бирюзовый	1	встретить	1	желтый	1
бисквит	1	всюду	1	жемчужина	1
бить	1	выбросить	1	жена	1
благодарить	1	вылететь	1	жест	1
близ	1	выплеснуть	1	жить	1
блуждать	1	высота	1	забыться	1
богатство	1	выстрел	1	забыть	1
богохульствовать	1	выходить	1	забытье	1
божий	1	выцветший	1	зажечься	1
больной	1	вышина	1	замутить	1
бормотать	1	гимн	1	запад	1
боязнь	1	глухо	1	запахнуть	1
бродить	1	глядеть	1	запечатлеться	1
бродяга	1	гнуться	1	заплаканный	1
броненосец	1	год	1	затуманить	1
бросить	1	голова	1	зашуметь	1
бумажка	1	гора	1	звон	1
бумажный	1	гореть	1	звонить	1
бунтовать	1	государство	1	здравие	1
бутоньерка	1	гранит	1	зеленоватый	1
быстроживущий	1	грань	1	земной	1
ваза	1	гробовой	1	зимовать	1
вал	1	грот	1	зимой	1
вата	1	грузный	1	зыбкий	1
вдаль	1	гулкий	1	зыбь	1
век	1	густой	1	игла	1
вереница	1	давать	1	идти	1
Верлен	1	давний	1	изведать	1
веселый	1	дама	1	извилистый	1
вечереть	1	дверь	1	излучина	1
вещий	1	дерево	1	измученный	1
взор	1	Диана	1	измять	1
вид	1	дно	1	изучать	1
видать	1	догорать	1	исповедоваться	1
видение	1	дождь	1	испытывать	1
визг	1	док	1	истома	1
виноград	1	долго	1	исчерпать	1
витийствовать	1	донести	1	казна	1
власяница	1	достигать	1	казнь	1
внушать	1	дремота	1	каменный	1
воздух	1	дрожать	1	каюта	1
		дуб	1	кирка	1

Продолжение таблицы 1

Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во
кичиться	1	мигом	1	опоясать	1
клетка	1	мире	1	опьянение	1
клеть	1	мировой	1	опьянить	1
клок	1	млечность	1	орава	1
клубок	1	море	1	Орфей	1
комната	1	мороз	1	осиротелый	1
костер	1	мостовая	1	особняк	1
кошелек	1	мотор	1	остановиться	1
край	1	мраморный	1	остаться	1
краска	1	мудрый	1	отвес	1
красный	1	мужик	1	ответить	1
Крез	1	муза	1	отрицание	1
крепость	1	мутный	1	отуманить	1
крестовый	1	муть	1	офицер	1
кристаллический	1	мучительный	1	оценить	1
круг	1	мысль	1	очевидец	1
кружево	1	мышца	1	павильон	1
кружиться	1	накануне	1	падать	1
крыло	1	напоить	1	палец	1
кубок	1	наполнить	1	паровоз	1
кузнечик	1	наступать	1	пароход	1
купаться	1	нацепить	1	парус	1
кучер	1	невыразимый	1	паутина	1
лабиринт	1	недавний	1	певучий	1
лавина	1	недра	1	пение	1
лазоревый	1	нежилой	1	пенить	1
ласка	1	нежность	1	пенька	1
ласковый	1	некогда	1	первоначальный	1
ледяной	1	немота	1	первооснова	1
лезвие	1	ненавидеть	1	пережить	1
лекарство	1	ненарушаемый	1	перезвон	1
Лелеять	1	непостижимый	1	песок	1
Лента	1	неразрывно	1	петербургский	1
Лето	1	нерв	1	Петр	1
Листва	1	нередко	1	пешком	1
лицемерка	1	несвязный	1	план	1
Ложь	1	нести	1	платок	1
Ломать	1	нетронутый	1	плестись	1
Лукавый	1	нигде	1	плита	1
Любим	1	нота	1	плоть	1
Май	1	ночлег	1	площадь	1
Масса	1	нужда	1	плясать	1
Матовый	1	облако	1	поглотить	1
Маятник	1	образ	1	подвесить	1
мгновение	1	обрести	1	подворотня	1
мгновенный	1	огорчить	1	подкова	1
медлительный	1	одеть	1	поднять	1
Медь	1	одинокий	1	подчас	1
мелькнуть	1	одноэтажный	1	поет	1
Мера	1	оживать	1	позаботиться	1
Метель	1	Онегин	1	позади	1
Миг	1	оперный	1	позолота	1

Продолжение таблицы 1

Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во
поклонник	1	разрушить	1	скала	1
покойный	1	разъездать	1	скатерть	1
покоробить	1	рай	1	склад	1
Полдень	1	рань	1	скрипеть	1
Полет	1	раскат	1	следить	1
Полотно	1	распластывать	1	слить	1
Полумир	1	распутывать	1	слух	1
полюбить	1	рассеянный	1	случай	1
Попасть	1	рассудочный	1	слышать	1
порфир	1	расти	1	смерть	1
посещать	1	ребро	1	смятение	1
посольство	1	ресторан	1	снаружи	1
потрясен	1	ржавый	1	сноб	1
потянуться	1	риза	1	снять	1
поужинать	1	римский	1	соблазн	1
похитить	1	ритм	1	согрешить	1
похороны	1	робость	1	создание	1
правило	1	родиться	1	сознание	1
правительственный	1	рождение	1	Сократ	1
право	1	рок	1	сокрушить	1
правовед	1	Россия	1	солнечный	1
праздничный	1	рост	1	солнце	1
предтеча	1	ругань	1	сомневаться	1
привязаться	1	румянец	1	сосуд	1
прийти	1	рыдание	1	спать	1
прилавок	1	сабля	1	спесь	1
природа	1	садиться	1	спокойно	1
присутствие	1	садовник	1	спорить	1
прихожанин	1	сайка	1	спросить	1
прогулка	1	сам	1	спуститься	1
прозрачный	1	сани	1	срок	1
пророк	1	сбитень	1	стекать	1
просить	1	сброд	1	стеклянный	1
проснуться	1	свет	1	стихийный	1
протестантский	1	светло	1	столб	1
прохожий	1	свеча	1	стон	1
путник	1	свиваться	1	страстно	1
путь	1	свист	1	стрекоза	1
пучина	1	свита	1	стрельчатый	1
пушечный	1	связать	1	стремиться	1
пыль	1	связь	1	строитель	1
пьяница	1	сегодня	1	строфа	1
пьяный	1	седло	1	струиться	1
пятно	1	сенат	1	стул	1
рабочий	1	Серафим	1	стучать	1
равнодушно	1	сердито	1	стыдиться	1
радостный	1	сеять	1	субботный	1
радуга	1	сигнал	1	сугроб	1
разбег	1	сила	1	судия	1
раздвинуть	1	синеглазый	1	судьба	1
размах	1	сирена	1	суждено	1
разочаровать	1	сирень	1	сумерки	1

Продолжение таблицы 1

Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во	Лексема	Кол-во
сумрачный	1	удав	1	часы	1
сферический	1	узник	1	человек	1
сырой	1	узорчатый	1	червонец	1
тайна	1	указать	1	черед	1
танцующий	1	улей	1	черпать	1
таран	1	умереть	1	чертить	1
твердыня	1	умирающий	1	чиновник	1
твердь	1	умолкнуть	1	чувствовать	1
темница	1	упряжь	1	чудак	1
теоретик	1	уста	1	чуять	1
тихо	1	усталый	1	шелестеть	1
ткань	1	устыдиться	1	шепот	1
торжество	1	утомиться	1	шея	1
тосковать	1	уходить	1	шинель	1
трезвый	1	фрейлина	1	штык	1
трепетание	1	холодок	1	щупать	1
трепетать	1	хор	1	экседра	1
трепещущий	1	хоронить	1	этикет	1
трехрублевка	1	храм	1	эфесский	1
тростинка	1	христианство	1	Юстиниан	1
турецкий	1	хрупкий	1	явление	1
туча	1	цвести	1	явь	1
тяжелый	1	цветок	1	якорь	1
тяжесть	1	цветочный	1	ялик	1
тянуться	1	целый	1	японец	1
убедительно	1	циферблат	1	ярость	1

Лексика области-источника ФОРМА с переводами Ван Цзяньчжао

Таблица 2. Слот АРХИТЕКТУРА

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
Notre Dame	Notre Dame	Твердыня Notre Dame	巴黎圣母院的支柱	Столбы Нотр-Дам
Айя-София	Айя-София	Айя-София – здесь остановиться Судил Господь народам и царям	圣索菲娅——上帝判定 所有的民族和国王在此停留!	Айя-София - бог велел всем нациям и правителям остаться здесь
адмиралтейство	Петербургские строфы	Адмиралтейство, солнце, тишина	海军部, 太阳, 静寂	Морское ведомство, солнце, тишина
апсида	Айя-София	Расположил апсиды и экседры Им указав на запад и восток	面向西方和东方, 构架拱门, 安放基石	Ориентированные на запад и восток арочные конструкции Поместить в основание
арка	Notre Dame	Здесь позаботилась подпружных арок сила	马鞍形的拱门将力量凝聚在这里	Арка седловидной формы силу концентрирует здесь
базилика	Notre Dame	Стоит базилика, – и радостный и первый	立着一个柱厅, ——快乐而原始	Стоит один зал с колоннами, радостный и изначальный
башня	Я ненавижу свет	Башни стрельчатой рост	尖拱塔楼的高度	Высота стрельчатой башни
башня	Скудный луч, холодной мерою	Как пустая башня белая	仿佛一座空寂的白塔	Словно пустая белая башня
дверь	Сегодня дурной день	И страстно стучит рок В запретную дверь к нам	命运充满激情地敲击 对我们封禁的大门.....	Судьба страстно стучит К нам в закрытые ворота
дворец	Царское Село	Казармы, парки и дворцы	нет	
дворец	Царское Село	Казармы, парки и дворцы	нет	
дом	Раковина	Как нежилого сердца дом	恰似一间无人居住的心屋	Словно дом сердца, в котором никто не живет
дом	Царское Село	Одноэтажные дома	нет	
дом	Царское Село	Особняки – а не дома!	нет	
здание	Петербургские строфы	Над желтизной правительственных зданий	在黄色的政府大楼上空	В воздухе над желтыми правительственными зданиями
здание	Айя-София	И мудрое сферическое зданье	智慧的球形建筑	Мудрое здание в форме шара
кирка	Лютеранин	Близ протестантской кирки, в воскресенье	周日, 在新教教堂附近	Рядом с протестантской церковью
колокольня	Скудный луч, холодной мерою	С колокольни отуманенной Кто-то снял колокола	仿佛有人, 从朦胧的钟楼上 摘除那一只只鸣钟	Словно кто-то, с туманной колокольни Снимает один за другим звонящие колокола
колокольня	Пешеход	И колокольни я люблю полет	我也喜欢钟楼的升腾	Мне нравится вознесение колокольни

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
комната	Невыразимая печаль	Вся комната напоена Истомой	整个房间充满了 倦怠	Вся комната наполнилась Усталостью
крепость	Дев полуночных отвага	Слышу с крепости сигналы	我听到来自城堡的信号	Я слышу сигналы из замка
купол	Айя-София	Ведь купол твой, по слову очевидца, Как на цепи, подвешен к небесам.	须知,据目击者声称,你的圆顶 仿佛用铁链系挂于天庭	Следует помнить, по словам очевидцев, твой купол Словно железными цепями подвешен к небесному дворцу
купол	Айя-София	На парусах, под куполом	在白帆上,在穹顶下	На белых парусах, под куполом
лабиринт	Notre Dame	Стихийный лабиринт, непостижимый лес	自然力的迷宫, 不可思议的森林	Лабиринт природных сил, чудесный лес
окно	Казино	Широкий вид в туманное окно	开阔的风景贴着雾蒙蒙的窗户	Широкий вид приклеен к мутному окну
окно	Медлительнее снежный улей	Прозрачнее окна хрусталь	水晶窗户更为透明	Хрустальное окно еще прозрачнее
окно	Айя-София	И сорок окон – света торжество	四十扇窗户——光的盛况	Сорок окон – великолепие света
особняк	Царское Село	Особняки – а не дома!	нет	
павильон	Царское Село	В стеклянном павильоне свита	нет	
парус	Айя-София	На парусах под куполом	在白帆上,在穹顶下	На белых парусах, под куполом
подвал	Золотой	Я спустился в маленький подвал	我走进狭小的地下室	Я вхожу в тесный подвал
подвал	Дев полуночных отвага	Выстрел пушечный в подвалы	一颗子弹射进地下室	Одна пуля влетает в подвал
подворотня	Старик	Глядит из каждой подворотни Веселая нужда	в переводе опущена строфа	
прилавок	Золотой	За прилавком щупает червонцы	在柜台后面,有人在数点	За прилавком кто-то пересчитывает
свод	Notre Dame	Играет мышцами крестовый легкий свод.	竭尽全力戏耍轻便的十字穹顶	Изо всех сил играет с легким крестовым куполом
свод	Notre Dame	И свода дерзкого бездействует таран	而野蛮穹顶的冲撞则无所事事	А варварского купола таран ничего не делает
стена	Раковина	И хрупкой раковины стены	松脆的墙壁合拢的贝壳	Хрупкие стены сомкнутой раковины
стена	Notre Dame	Чтоб масса грузная стены не сокрушила	为的是让负重不去压垮墙壁	Для того чтобы нагрузка не раздавила стены
столб	Айя-София	Сто семь зеленых мраморных столбов	一百零七根绿色大理石柱	Сто семь колонн из зеленого мрамора
темница	Дыхание	В темнице мира я не одинок	在尘世的牢狱中我并不孤独	В тюрьме пыльного мира я не одинок
храм	Айя-София	Прекрасен храм, купающийся в мире	在尘世漂游的庙宇多么美妙	Прекрасен храм, дрейфующий в пыльном мире
экседра	Айя-София	Расположил апсиды и экседры	构架拱门, 安放基石	Арочные конструкции Поместить в основание

Таблица 3. Слот СОСТОЯНИЕ ВЕЩЕСТВА

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
алмаз	Медлительнее снежный улей	И, если в ледяных алмазах Струится вечности мороз	哦,倘若寒冷之永恒 在冰冻的 钻石 中间 流淌	О, если бы вечность холода Струилась среди ледяных алмазов
бензин	Петербургские строфы	Бензин вдыхает и судьбу клянет	呼吸 汽油 ,诅咒命运	Дышит бензином, проклинает судьбу
густой	Образ твой, мучительный и зыбкий	Впереди густой туман клубится	前面,一团 浓雾 翻卷	Впереди сгусток тумана кружится
дымок	Петербургские строфы	Дымок костра и холодок штыка	篝火的 轻烟 和刺刀的寒光	Легкий дым костра и холодный блеск штыка
клубиться	Образ твой, мучительный и зыбкий	Впереди густой туман клубится	前面,一团 浓雾 翻卷	Впереди сгусток тумана кружится
клубиться	Змей	Больной удав, свиваясь и клубясь	нет	
кристаллическ ий	Silentium	Как кристаллическую ноту	仿佛 水晶 凝合 的音符	Словно нота, слитая с хрусталем
ледяной	Медлительнее снежный улей	И, если в ледяных алмазах Струится вечности мороз	哦,倘若 寒冷 之永恒 在冰冻的 钻石 中间 流淌	О, если бы вечность холода Струилась среди ледяных алмазов
млечность	Нет, не луна, а светлый циферблат	Что слабых звезд я осязаю млечность	我抚触星星 乳白 的微光	Я касаюсь молочно-белого слабого света звезд
мутный	Петербургские строфы	Кружилась долго мутная метель	混沌 的暴风雪久久萦绕	Хаотическая метель долго кружилась
мутъ	Дыхание	Пушай мгновения стекает муть	让瞬间的 渣滓 去流逝	Позволить мимолетным осадкам утекъ
облако	Отчего душа – так певуча	Он подымет облако пыли	它掀起尘霾积聚的一团 云	Оно поднимает сгусток облака, собрав- шегося из пыли и смога
пена	Silentium	И пены бледная сирень	一波波白丁香似的 飞沫	Волна за волной похожие на белую си- рень брызги
пена	Silentium	Останься пеной, Афродита	阿弗洛狄蒂, 请在波浪中停留	Афродита, пожалуйста, в волнах остань- ся
пена	Раковина	Наполнишь шепотами пены	你让它充满 泡沫 的呢喃	Ты заставляешь это наполниться шепо- том пены
пенишь	Раковина	Ты равнодушно волны пенишь	你冷漠地使 波浪 溅起 飞沫	Ты равнодушно заставляешь волны взметать брызги
песок	Раковина	Ты на песок с ней рядом ляжешь	你和它并排躺在 沙滩 上	Ты и оно лежите рядом на пляже

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
прозрачный	Медлительнее снежный улей	Прозрачнее окна хрусталь	水晶窗户更为透明	Хрустальное окно еще прозрачнее
пыль	Отчего душа – так певуча	Он подымет облако пыли	它掀起尘霾积聚的一团云	Оно поднимает сгусток облака, собрав- шегося из пыли и смога
стекло	Петербургские строфы	Зажглось каюты толстое стекло	点燃了船舱的厚玻璃	Зажглось толстое стекло корабельной каюты
стекло	Дыхание	На стекла вечности уже легло	平躺在永恒的玻璃上	Лежит на вечном стекле
стеклянный	Царское Село	В стеклянном павильоне свита	нет	
сырой	Золотой	Целый день сырой осенний воздух Я вдыхал в смятенье и тоске	整天,在惊惶不安中 我呼吸潮湿的秋日 空气	Весь день, в тревоге и смятении, Я вдыхаю влажный осенний воздух
твердыня	Notre Dame	Твердыня Notre Dame	巴黎圣母院的支柱	Столбы Нотр-Дам
твердь	Скудный луч, холодной мерою	Твердь умолкла, умерла	大地已经死亡, 静默无声	Земля уже мертва, безмолвна и тиха
туман	Раковина	Наполнишь шепотами пены Туманом, ветром и дождем	充满细雨、轻风和迷雾	Наполненный мелким дождем, легким ветром и густым туманом
туман	Скудный луч, холодной мерою	Как пустая башня белая, Где туман и тишина	仿佛一座空寂的白塔, 塔中唯有迷雾和 静谧	Словно пустая белая башня, В башне лишь туман и тишина
туман	Образ твой, мучительный и зыбкий	Впереди густой туман клубится	前面,一团浓雾翻卷	Впереди сгусток тумана кружится
туман	Образ твой, мучительный и зыбкий	Я не мог в тумане осязать	迷雾下,我无法触摸	Под туманом я не могу прикоснуться
туман	Петербургские строфы	Летит в туман моторов вереница	一辆辆汽车飞进迷雾	Одна за другой машины влетают в ту- ман
туман	Золотой	И, дрожа от желтого тумана	可是,由于黄雾而战栗	Но из-за желтого тумана дрожу
туманный	Скудный луч, холодной мерою	Дум туманный перезвон	思绪响起如朦胧的钟声	Мысли звучат словно смутный коло- кольный звон
туманный	Казино	Широкий вид в туманное окно	开阔的风景贴着雾蒙蒙的窗户	Широкий вид приклеен к мутному окну
туча	Казино	Играет ветер тучею косматой	风戏耍毛茸茸的乌云	Ветер играет с лохматыми тучами
хрупкий	Раковина	И хрупкой раковины стены	松脆的墙壁合拢的贝壳	Хрупкие стены сомкнутой раковины
хрусталь	Невыразимая печаль	И выплеснула свой хрусталь	泼溅自己的水晶	Разбрызгивать свой хрусталь
хрусталь	Медлительнее снежный улей	Прозрачнее окна хрусталь	水晶窗户更为透明	Хрустальное окно еще прозрачнее
хрусталь	Казино	Когда, как роза, в хрустале вино	水晶杯盛满犹如玫瑰的美酒	Хрустальный стакан, словно розой, наполнен вином

Таблица 4. Слот ТЕЛО

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
бездыханный	Казино	И бездыханная, как полотно, Душа висит над бездною проклятой	死寂的灵魂如同一块亚麻布, 悬挂在可咒的深渊之上	Мертвая душа словно полотно, Подвешенный над проклятой бездной
вдыхать	Золотой	Я вдыхал в смятение и тоске	我呼吸潮湿的秋日空气	Я вдыхаю влажный осенний воздух
вдыхать	Петербургские строфы	Бензин вдыхает и судьбу клянет	呼吸汽油, 诅咒命运	Дышит бензином, проклинает судьбу
взор	Лютеранин	Был взор слезой приличной затуманен	眼神被体面的泪水遮盖	Взгляд заслонен приличными слезами
глаз	Старик	А глаз, подбитый в недрах ночи	而深夜被击伤的一只眼睛	А в глубокой ночи ранен один глаз
глаз	Старик	В глазах лукавый или детский Зеленый огонек	眼底闪烁狡黠或稚气的 一缕绿色火焰	В глубине глаз мерцает хитрая или наивная Одна струйка зеленого пламени
глаз	Невыразимая печаль	Открыла два огромных глаза	睁开两只巨大的眼睛	Открыла два огромных глаза
голова	Дев полуночных отвага	И гораздо глубже бреда Воспаленной головы	而在狂热脑袋的呓语下, 更深地潜藏着	А под бредом исступленной головы Еще глубже скрывается
грудь	Я ненавижу свет	Неба пустую грудь	天穹空的胸腔	Небесного свода пустая грудь
грудь	Silentium	Спокойно дышат моря груди	大海的胸脯平静地呼吸	Грудь моря спокойно дышит
грудь	Образ твой, мучительный и зыбкий	Божье имя, как большая птица, Вылетело из моей груди	主的名字, 仿佛一只大鸟 飞出了我的胸口	Имя бога, словно большая птица, Вылетело из моей груди
дыхание	Дыхание	На стекла вечности уже легло Мое дыхание, мое тепло	我的呼吸, 我的体温平躺 在永恒的玻璃上	Мое дыхание, мое телесное тепло лежат На вечном стекле
дышать	Смутно-дышащими листьями	Смутно-дышащими листьями	呼吸急促的树叶	Листья с учащенным дыханием
дышать	Silentium	Спокойно дышат моря груди	大海的胸脯平静地呼吸	Грудь моря спокойно дышит
дышать	Дыхание	За радость тихую дышать и жить	为着呼吸和生存宁静的快乐	Ради дыхания и существования тихой радости
дышать	Змей	К чему дышать? На жестких камнях пляшет	нет	
мышца	Notre Dame	Играет мышцами крестовый легкий свод	竭尽全力戏耍轻便的十字穹顶	Изо всех сил играет с легким крестовым куполом
напоить	Невыразимая печаль	Вся комната напоена Истомой – сладкое лекарство	整个房间充满了 倦怠——甜蜜的药品	Вся комната наполнилась Усталостью – сладким лекарством
нерв	Notre Dame	Как некогда Адам, распластывая нервы	仿佛当年的亚当, 经脉傲张	Словно когда-то Адам, каналы гордо вздуваются

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
палец	Невыразимая печаль	Тончайших пальцев белизна	纤指的白皙	Тонких пальцев белизна
плоть	Змей	Осенний сумрак – ржавое железо Скрипит, поет и разъедает плоть	нет	
проснуться	Невыразимая печаль	Цветочная проснулась ваза	斑斓的花瓶醒过来	Пестрая цветочная ваза проснулась
ребро	Notre Dame	Я изучал твои чудовищные ребра	你庞大的肋骨	Твои громадные ребра
румянец	Лютеранин	Румянец под вуалью	红晕藏在面纱下	Румянец скрывается под вуалью
сердце	Silentium	И сердце сердца устыдись	你应该为心感到愧疚	Ты должен за сердце чувствовать вину
сердце	Silentium	И сердце сердца устыдись	你应该为心感到愧疚	Ты должен за сердце чувствовать вину
сердце	Скудный луч, холодной мерою	Я печаль, как птицу серую, В сердце медленно несу	悲伤如同一只灰色的小鸟, 我将它缓缓揣进我的心。	Печаль – словно маленькая серая птица, Я осторожно прячу ее в свое сердце
сердце	Смутно-дышащими листьями	Тихо спорят в сердце ласковом, Умирающем, моем	在我垂危的温柔内心, 姗姗而来的薄暮	В моем нежном, умирающем сердце
сердце	Раковина	Как нежилого сердца дом	恰似一间无人居住的心屋	Словно дом сердца, в котором никто не живет
синеглазый	Медлительнее снежный улей	Здесь – трепетание стрекоз Быстроживущих, синеглазых...	在此——短命的蓝眼蜻蜓 扑扇着一对翅膀。	Здесь – короткоживущая синеглазая стрекоза Трепещет парой крыльев
слеза	Лютеранин	Был взор слезой приличной затуманен	眼神被体面的泪水遮盖	Взгляд заслонен приличными слезами
слеза	Лютеранин	Без слов, без слез, скупая на приветы	没有眼泪, 伪君子吝于致敬	Без слез, лицемер скупится проявить уважение
слух	Лютеранин	Чужая речь не достигала слуха	他人的话语等同耳边风	Чужие слова словно ветер у уха
спать	Сегодня дурной день	Кузнечиков хор спит	螽斯的合唱已经停息	Хор кузнечиков уже затих
тело	Дыхание	Дано мне тело	我被赋予这肉体	Мне дарована эта плоть
тело	Змей	Качается и тело опояшет	нет	
уста	Silentium	Да обретут мои уста Первоначальную немоту	但愿我的双唇能获取 混沌初开时的缄默	Пусть бы мои губы смогли получить Молчание изначального хаоса

Таблица 5. Слот ФОРМА ОБЪЕКТА

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
берег	Раковина	Я выброшен на берег твой	我被抛上你的 海岸	Меня выбросило на твой берег
волна	Раковина	Ты равнодушно волны пенишь	你冷漠地使 波浪 溅起飞沫	Ты равнодушно заставляешь волны взметать брызги
гора	Пешеход	Действительно лавина есть в горах	顷刻， 山峦 里发生一场雪崩	В одно мгновение в горах происходит лавина
гранит	Дев полуночных отвага	Медный всадник и гранит	那么，铜骑士和 花岗石	Медный всадник и гранит
грот	Отчего душа – так певуча	И открыл лазоревый грот	打开一个天蓝色的 岩洞	Открыть одну небесно-голубую каменную пещеру
дюна	Казино	Но я люблю на дюнах казино	可我喜欢 沙丘 上的赌场	Но я люблю казино на песчаной дюне
жемчужина	Раковина	Как раковина без жемчужин	像一只 掏空珍珠 的贝壳	Словно раковина, из которой вынули жемчуг
звезда	Дев полуночных отвага	Звезды, трезвая беседа	是 星星 ，理性的交谈	Звезды, разумная беседа
звезда	Я ненавижу свет	Я ненавижу свет Однообразных звезд	单一不变的 星星 ， 我憎恨单一的光	Простые, неизменные звезды, Я ненавижу простой свет
звезда	Нет, не луна	Что слабых звезд я осязаю млечность	我抚触星星 乳白 的微光	Я касаюсь молочно-белого слабого света звезд
звезда	Дев полуночных отвага	И безумных звезд разбег	疯狂的 星星 四散奔波	Безумные звезды мечутся во все стороны
звезда	Золотой	Звезды золотые в темном кошельке	而金色的 星星 在黑色的皮夹里	Золотые звезды в черном кошельке
каменный	Пешеход	И вечность бьет на каменных часах	永恒不断叩击那一只 石钟	Вечность непрерывно ударяет по каменному часам
камень	Я ненавижу свет	Кружевом камень будь	石头 ,请变成一道花边	Камень, пожалуйста, превратись в кружево
камень	Змей	К чему дышать? На жестких камнях пляшет Большой удав, свиваясь и клубясь	нет	
лавина	Пешеход	Действительно лавина есть в горах	顷刻， 山峦 里发生一场 雪崩	В одно мгновение в горах происходит лавина
луна	Смутно-дышащими листьями	Встала медная луна	而黄铜 月亮 升起	Медная луна восходит
луна	Нет, не луна	Нет, не луна, а светлый циферблат	不，不是 月亮 ，而是晶亮的刻度盘	Нет, не луна, а кристально сияющий циферблат

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
море	Silentium	Спокойно дышат моря груди	大海的胸脯平静地呼吸	Грудь моря спокойно дышит
небо	Я ненавижу свет	Неба пустую грудь	天穹空的胸腔	Небесного свода пустая грудь
небо	Смутно-дышащими листьями	В темном небе круг чертит	在黑暗天空划出弧线	В темном небе прочерчивает дугу
небо	Пешеход	Я ласточкой доволен в небесах	我满足于做空中的燕子	Я доволен ласточкой в небе
небо	Айя-София	Ведь купол твой, по слову очевидца, Как на цепи, подвешен к небесам	须知,据目击者声称,你的圆顶 仿佛 用铁链系挂于天庭	Следует помнить, по словам очевидцев, твой купол Словно железными цепями подвешен к небесному дворцу
облако	Отчего душа - так певуча	Он подымет облако пыли	它掀起尘霾积聚的一团云	Оно поднимает сгусток облака, собрав- шегося из пыли и смога
пена	Silentium	И пены бледная сирень	一波波白丁香似的飞沫	Волна за волной похожее на белую си- рень брызги
пена	Silentium	Останься пеной, Афродита	阿弗洛狄蒂, 请在波浪中停留	Афродита, пожалуйста, в волнах остань- ся
пена	Silentium	Наполнишь шепотами пены	你让它充满泡沫的呢喃	Ты заставляешь это наполниться шепо- том пены
природа	Казино	Подчас природа серое пятно	有时,自然是一个灰色的斑点	Иногда природа является серым пятном
пучина	Раковина	Ночь; из пучины мировой	夜; 从宇宙的深渊	Ночь; из вселенской бездны
радуга	Старик	А глаз, подбитый в недрах ночи, Как радуга цветет.	而深夜被击伤的一只眼睛 却绽放如 同彩虹	А в глубокой ночи ранен один глаз Расцветает словно радуга
раковина	Раковина	Как раковина без жемчужин	像一只掏空珍珠的贝壳	Словно раковина, из которой вынули жемчуг
раковина	Раковина	Ненужной раковины ложь	无用贝壳许诺的谎言	Ненужной раковины обещанная ложь
раковина	Раковина	И хрупкой раковины стены	松脆的墙壁合拢的贝壳	Хрупкие стены сомкнутой раковины
скала	Сегодня дурной день	И сумрачных скал сень	灰暗悬崖的荫覆	Тень мрачного утеса
солнце	Петербургские строфы	Адмиралтейство, солнце, тишина	海军部,太阳,静寂	Морское ведомство, солнце, тишина
сугроб	Петербургские строфы	На площади Сената – вал сугроба,	谢纳特广场白雪皑皑	На площади Сената сплошная белизна снега
туча	Казино	Играет ветер тучею косматой	风戏耍毛茸茸的乌云	Ветер играет с лохматыми тучами

Таблица 6. Слот ВНЕШНИЙ ВИД

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
без жемчужин	Раковина	Как раковина без жемчужин	像一只掏空珍珠的贝壳	Словно раковина, из которой вынули жемчуг
вал	Петербургские строфы	На площади Сената – вал сугроба	谢纳特广场白雪皑皑	На площади Сената сплошная белизна снега
волна	Раковина	Ты равнодушно волны пенишь	你冷漠地使波浪溅起飞沫	Ты равнодушно заставляешь волны взметать брызги
гора	Пешеход	Действительно лавина есть в горах	顷刻, 山峦里发生一场雪崩	В одно мгновение в горах происходит лавина
грот	Отчего душа – так певуча	И открыл лазоревый грот	打开一个天蓝色的岩洞	Открыть одну небесно-голубую каменную пещеру
дюна	Казино	Но я люблю на дюнах казино	可我喜欢沙丘上的赌场	Но я люблю казино на песчаной дюне
единый	Дыхание	Дано мне тело – что мне делать с ним, Таким единым и таким моим	我被赋予这肉体, 如此完善, 如此唯我 独具, 我拿它怎么办	Я наделен этим телом таким совершенным, Таким уникальным, что мне делать
зыбкий	Образ твой, мучительный и зыбкий	Образ твой, мучительный и зыбкий	你痛苦而变幻的形象	Твой мучительный и изменчивый образ
зыбь	Раковина	Огромный колокол зыбей	把水浪洪钟般的巨响	Мощный грохот волн, подобный звону огромного колокола
извилистый	Змей	Распутывать извилистый клубок	нет	
излучина	Змей	Я не хочу души своей излучин	нет	
клок	Царское Село	А на деревьях – клочья ваты	нет	
клубок	Змей	Распутывать извилистый клубок	нет	
костер	Петербургские строфы	Дымок костра и холодок штыка	篝火的轻烟和刺刀的寒光	Легкий дым костра и холодный блеск штыка
круг	Смутно-дышащими листьями	В темном небе круг чертит	在黑暗天空划出弧线	В темном небе прочерчивает дугу
кружево	Я ненавижу свет	Кружевом камень будь	石头, 请变成一道花边	Камень, пожалуйста, превратись в кружево
кружиться	Петербургские строфы	Кружилась долго мутная метель	混沌的暴风雪久久萦绕	Хаотическая метель долго кружилась
лавина	Пешеход	Действительно лавина есть в горах	顷刻, 山峦里发生一场雪崩	В одно мгновение в горах происходит лавина
море	Silentium	Спокойно дышат моря груди	大海的胸脯平静地呼吸	Грудь моря спокойно дышит

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
невыразимый	Невыразимая печаль	Невыразимая печаль	无法表述的悲哀	Печаль, которую невозможно выразить
образ	Образ твой, мучительный и зыбкий,	Образ твой, мучительный и зыбкий	你痛苦而变幻的形象	Твой мучительный и изменчивый образ
паутина	Я ненавижу свет	И паутиной стань	变成一张蜘蛛网	Превратиться в паутину
плита	Сегодня дурной день	Мрачней гробовых плит	比墓地的石碑更郁闷	Мрачнее, чем кладбищенский каменный памятник
ребро	Notre Dame	Твои чудовищные ребра	你庞大的肋骨	Твои громадные ребра
свиваться	Змей	Большой удав, свиваясь и клубясь	нет	
скала	Сегодня дурной день	И сумрачных скал сень	灰暗悬崖的荫覆	Тень мрачного утеса
стрельчатый	Я ненавижу свет	Башни стрельчатой рост	尖拱塔楼的高度	Высота стрельчатой башни
сугроб	Петербургские строфы	На площади Сената – вал сугроба	谢纳特广场白雪皑皑	На площади Сената сплошная белизна снега
сферический	Айя-София	И мудрое сферическое зданье	智慧的球形建筑	Мудрое здание в форме шара
таран	Notre Dame	И свода дерзкого бездействует таран	而野蛮穹顶的冲锤则无所事事	А варварского купола таран ничего не делает
узор	Дыхание	Узора милого не зачеркнуть	但不要抹掉可爱的花纹	Но не стирай милый узор
узорчатый	Старик	Узорчатый платок	带花纹的围巾	Шарф с узором

Таблица 7. Слот ФОРМА ДВИЖЕНИЯ

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
волнение	Лютеранин	Тех прихожан суровое волнение	发现教民冷酷的骚动	Обнаружить холодное беспокойство верующих
гнуться	Пешеход	Над пропастью, на гнущихся мостках	走在跨越深渊的朽桥上	Идет по гнилому мосту, перекинутому через бездну
гореть	Лютеранин	И в полдень матовый горим, как свечи	黯淡的正午, 我们燃烧如蚂蚁	Тусклый полдень, мы горим, как муравьи
дрожать	Золотой	И, дрожа от желтого тумана	可是,由于黄雾而战栗	Но из-за желтого тумана дрожу
зыбкий	Образ твой, мучительный и зыбкий	Образ твой, мучительный и зыбкий	你痛苦而变幻的形象	Твой мучительный и изменчивый образ
зыбь	Раковина	Огромный колокол зыбей	把水浪洪钟般的巨响	Мощный грохот волн, подобный звону огромного колокола
измять	Казино	И тонкий луч на скатерти измятой	纤细的光照射皱巴巴的桌布	Тонкий свет освещает мятую скатерть
качаться	Змей	Качается и тело опояшет	нет	
качаться	Сегодня дурной день	О, маятник душ строг – Качается глух, прям	哦, 灵魂的摆锤多么精确 摇摆着、沉稳、坚定	О, души маятник так точен, Качается спокойно и твердо
клубиться	Образ твой, мучительный и зыбкий	Впереди густой туман клубится	前面, 一团浓雾翻卷	Впереди сгусток тумана кружится
клубиться	Змей	Больной удав, свиваясь и клубясь	нет	
кружиться	Петербургские строфы	Кружилась долго мутная метель	混沌的暴风雪久久萦绕	Хаотическая метель долго кружилась
лавина	Пешеход	Действительно лавина есть в горах	顷刻, 山峦里发生一场雪崩	В одно мгновение в горах происходит лавина
маятник	Сегодня дурной день	О, маятник душ строг – Качается глух, прям	哦, 灵魂的摆锤多么精确 摇摆着、沉稳、坚定	О, души маятник так точен, Качается спокойно и твердо
мелькать	Сегодня дурной день	Мелькающих стрел звон	飞动箭矢的叮当振响	Летающих стрел звенящие звуки
мелькать	Пешеход	Мелькающий на выцветших листьях	在枯枝败叶中时隐时现	Среди сухих веток и увядших листьев то исчезает, то появляется
мелькнуть	Лютеранин	Осенних роз мелькнула бутоньерка	秋天的玫瑰在襟前闪烁	Осенняя роза мерцает у груди
пенишь	Раковина	Ты равнодушно волны пенишь	你冷漠地使波浪溅起飞沫	Ты равнодушно заставляешь волны взметать брызги
путь	Я ненавижу свет	Или свой путь и срок Я, исчерпав, вернусь	或者, 我仍将回来, 经历了跋涉与考验	Или, быть может, я все же вернусь, Пройдя через странствие и испытания

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
раздвинуть	Сегодня дурной день	Явлений раздвинь грань	请扩展现实的界域	Пожалуйста, расширь пределы реальности
распластывать	Notre Dame	Как некогда Адам, распластывая нервы	仿佛当年的亚当，经脉傲张	Словно когда-то Адам, каналы гордо вздуваются
расти	Пешеход	Я слушаю – как снежный ком растет	我倾听雪球如何越滚越膨胀	Я прислушиваюсь, как снежный ком чем дальше катится, тем больше раздувается
свиваться	Змей	Больной удав, свиваясь и клубясь	нет	
сеять	Скудный луч, холодной мерою	Сеет свет в сыром лесу	将明亮洒进潮湿的树林	Разбрызгивать свет во влажном лесу
стрела	Сегодня дурной день	Мелькающих стрел звон	飞动箭矢的叮当振响	Летающих стрел звенящие звуки
стрела	Я ненавижу свет	Мысли живой стрела	鲜活的思想之箭	Живой мысли стрела
струиться	Медлительнее снежный улей	И, если в ледяных алмазах Струится вечности мороз,	哦,倘若寒冷之永恒 在冰冻的钻石中间流淌	О, если бы вечность холода Струилась среди ледяных алмазов
трепетание	Медлительнее снежный улей	Здесь – трепетание стрекоз Быстроживущих, синеглазых	在此——短命的蓝眼蜻蜓 扑扇着一对翅膀	Здесь – короткоживущая синеглазая стрекоза Трепещет парой крыльев
трепетать	Змей	Я как змеей танцующей измучен И перед ней, тоскуя, трепещу	нет	
трепещущий	Смутно-дышащими листьями	И трепещущая ласточка	而颤飞的燕子	И дрожащая летающая ласточка
указать	Айя-София	Им указав на запад и восток	面向西方和东方	Ориентированные на запад и восток
чертить	Смутно-дышащими листьями	В темном небе круг чертит	在黑暗天空划出弧线	В темном небе прочерчивает дугу

Таблица 8. Слот ВМЕСТИЛИЩЕ

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
ваза	Невыразимая печаль	Цветочная проснулась ваза	斑斓的花瓶醒过来	Пестрая цветочная ваза проснулась
выплеснуть	Невыразимая печаль	И выплеснула свой хрусталь	泼溅自己的水晶	Разлился собственный хрусталь
клетка	Образ твой, мучительный и зыбкий	И пустая клетка позади	一只空鸟笼,在后头	Пустая птичья клетка сзади
клеть	Сегодня дурной день	Земную разрушь клеть	请拆毁地下的储藏室	Пожалуйста, разрушь подземную кладовую
колокол	Раковина	Огромный колокол зыбей	把水浪洪钟般的巨响	Мощный грохот волн, подобный звону огромного колокола
колокол	Скудный луч, холодной мерою	Кто-то снял колокола	摘除那一只只鸣钟	Удалили тот звенящий колокол
колокол	Лютеранин	И сдержанно колокола звонили	于是, 钟声矜持地响起来	И тогда колокольный звон сдержанно зазвучал
колокол	Пешеход	И вся моя душа – в колоколах	我整个灵魂——为钟声所笼罩	Вся моя душа – охвачена колокольным звоном
кошелек	Золотой	Звезды золотые в темном кошельке	而金色的星星在黑色的皮夹里	Золотые звезды в черном кошельке
кубок	Змей	И кубок мой тяжел и неглубок	нет	
наполнить	Раковина	Наполнишь шепотами пены	你让它充满泡沫的呢喃	Ты заставляешь это наполниться шепотом пены
нежилой	Раковина	Как нежилого сердца дом	恰似一间无人居住的心屋	Словно дом сердца, в котором никто не живет
пустой	Скудный луч, холодной мерою	Как пустая башня белая	仿佛一座空寂的白塔	Словно пустая белая башня
пустой	Образ твой, мучительный и зыбкий	Пустая клетка позади	一只空鸟笼,在后头	Пустая птичья клетка сзади
раковина	Раковина	Как раковина без жемчужин	像一只掏空珍珠的贝壳	Словно раковина, из которой вынули жемчуг
раковина	Раковина	Ненужной раковины ложь	无用贝壳许诺的谎言	Ненужной раковины обещанная ложь
раковина	Раковина	И хрупкой раковины стены	松脆的墙壁合拢的贝壳	Хрупкие стены сомкнутой раковины
сосуд	Silentium	В черно-лазореваем сосуда	靛蓝色的容器涌动着	В темно-синем сосуда бурлит

Таблица 9. Слот ПОМЕЩЕНИЕ В ОБЪЕМ

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
вернуться	Я ненавижу свет	Или свой путь и срок Я, исчерпав, вернусь	或者,我仍将回来, 经历了跋涉与考验	Или, быть может, я все же вернусь, Пройдя через странствие и испытания
вернуться	Отчего душа – так певуча	Он вернется – совсем другой	返回时,它全然是另一个	При возвращении это уже совсем другое
вернуться	Silentium	И слово в музыку вернись	哦, 词, 请返回到音乐	О, слово, вернись в музыку
вернуться	Отчего душа – так певуча	И совсем не вернется	根本不再返回	Совсем не вернется
возвращаться	Царское село	И возвращается домой –	нет	
возвращаться	Царское село	Что возвращается домой	нет	
забиться	Лютеранин	Куда печаль забилась, лицемерка	悲哀躲进马车, 没有话语	Печаль укрылась внутри кареты, без слов
купаться	Айя-София	Прекрасен храм, купающийся в мире	在尘世漂游的庙宇多么美妙	Прекрасен храм, дрейфующий в пыльном мире
поглотить	Невыразимая печаль	Так много поглотило сна	吞噬如此众多的梦	Поглощать так много снов
попасть	Золотой	Как попал сюда я, Боже мой	上帝呀,我怎么会来这里	Боже, как я пришел сюда
прийти	Отчего душа - так певуча	И действительно смерть придет	死亡确实即将到来	Смерть действительно вот-вот наступит
спуститься	Золотой	Я спустился в маленький подвал	我走进狭小的地下室	Я вхожу в тесный подвал
слито	Silentium	С первоосновой жизни слито	哦, 心, 从原初的生命滤出	О, сердце, из изначальной жизни выделенное

Таблица 10. Слот ПРЕДЕЛ

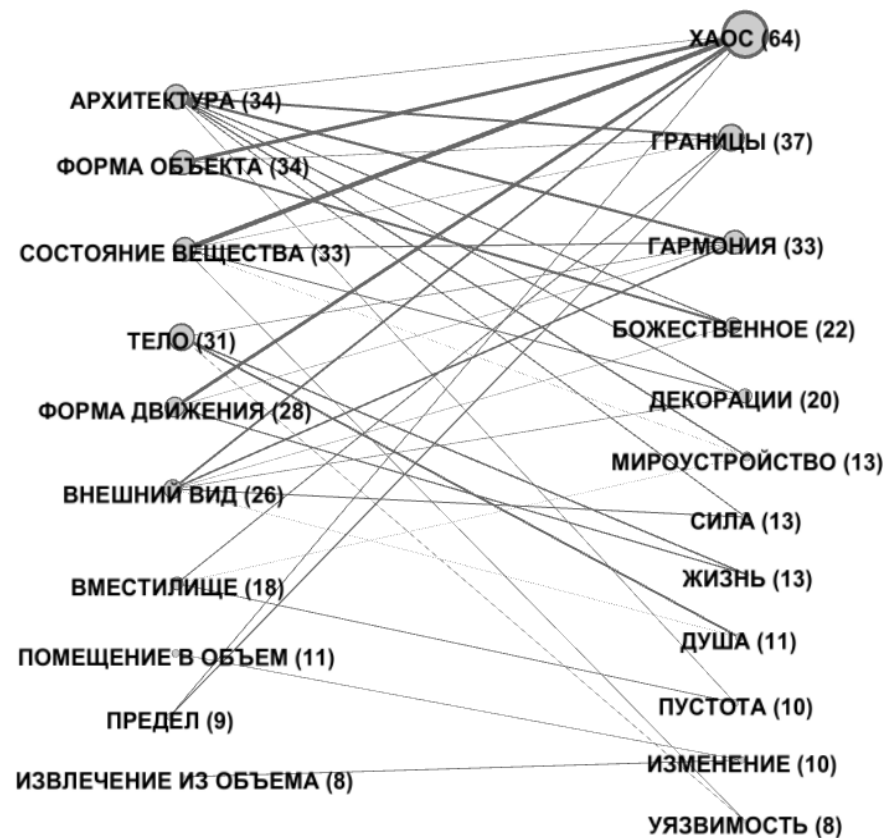
Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
бездна	Пешеход	Но музыка от бездны не спасет	但音乐也不能拯救我脱离深渊	Но музыка тоже не может спасти меня от бездны
бездна	Казино	Душа висит над бездною проклятой	悬挂在可咒的深渊之上	Подвешенный над проклятой бездной
бездонный	Скудный луч, холодной мерою	Утро, нежностью бездонное	清晨, 蕴含无限的柔情	Раннее утро, содержащее бесконечную нежность
берег	Раковина	Я выброшен на берег твой	我被抛上你的海岸	Меня выбросило на твой берег
грань	Сегодня дурной день	Явлений раздвинь грань	请扩展现实的界域	Пожалуйста, расширь пределы реальности
дно	Казино	Ложится якорь на морское дно	铁锚在海底沉落	Железный якорь опускается на дно моря
край	Отчего душа – так певуча	Ты ушел в морские края	你将吹向大海的边界	Ты дуешь к границе моря
лезвие	Змей	Пред лезвием твоей тоски, Господь	нет	
недра	Старик	А глаз, подбитый в недрах ночи	而深夜被击伤的一只眼睛	А в глубокой ночи ранен один глаз
пропасть	Пешеход	Над пропастью, на гнущихся мостках	走在跨越深渊的朽桥上	Идет по гнилому мосту, перекинутому через бездну
пропасть	Notre Dame	Души готической рассудочная пропасть	哥特式灵魂那理智的深渊	Готической души разумная бездна

Таблица 11. Слот ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ОБЪЕМА

Слово	Название стиха	Контекст на русском	Контекст на китайском	Дословный перевод
выбросить	Раковина	Я выброшен на берег твой	我被抛上你的海岸	Меня выбросило на твой берег
вылететь	Образ твой, мучительный и зыбкий	Божье имя, как большая птица, Вылетело из моей груди	主的名字,仿佛一只大鸟 飞出了我的胸口	Имя бога, словно большая птица, Вылетело из моей груди
выплеснуть	Невыразимая печаль	И выплеснула свой хрусталь	泼溅自己的水晶	Разбрызгивать свой хрусталь
выходить	Царское село	Выходит офицер, кичась	нет	
похитить	Айя-София	Когда похитить для чужих богов	劫持属于其他神祇的	Захватить принадлежащее другим богам
уйти	Я ненавижу свет	Так – но куда уйдет	就这样——但飞向何方	Так, улетит в какую сторону
уходить	Дев полуночных отвага	Уходя от тусклых пьяниц	нет строфы	
черпать	Петербургские строфы	Черпали воду ялики	小舢板汲取河水	Маленькие лодки черпают речную воду



а) русский текст



б) китайский перевод

Рисунок. Модели когнитивной метафоры с областью-источником **ФОРМА** для русского текста и китайского перевода сборника Мандельштама «Камень»