

М.Ю. Сидорова, МГУ имени М.В. Ломоносова

К РАЗВИТИЮ ЧЕТЫРЕХСТУПЕНЧАТОЙ МОДЕЛИ АНАЛИЗА ТЕКСТА

В последние десятилетия в русистике предложены по крайней мере два метода лингвистического анализа текста, обладающие той степенью обобщения и продуктивностью, которые обеспечивают их применимость к любому произведению художественной литературы – сюжетному, лирическому, гибриднему; прозаическому или поэтическому, независимо от объема и языка. Это **четырёхступенчатая модель анализа текста** Г.А. Золотовой и **система авторских стратегий** О.Г. Ревзиной.

Коммуникативно-грамматическая модель анализа текста, по Г.А. Золотовой, предполагает восходящее или нисходящее движение исследователя по четырем ступеням, объединяющим конкретные языковые единицы и категории, использованные в тексте, с гипотетически реконструируемым замыслом (целью, стратегией автора). В работах Г.А. Золотовой¹ эта система выглядит так: А. Языковые средства; В. Речевые регистры; С. Текстовая тактика; D. Текстовая стратегия.

«Ступень А представляет анализ языковых ресурсов текста: типового значения входящих в текст моделей предложения, характера субъектного и предикатного компонента и распространителей и осложнителей исходной конструкции.

Ступень Б представляет анализ регистровых возможностей единицы, ее функциональной парадигмы – способности выступать в разных регистрах, определяемой типовым значением предложения...

Ступень С представляет анализ текста как целостной единицы. Это «избирательная реализация языковых средств в конкретном тексте с

¹ Г.А. З о л о т о в а: *Труды В.В. Виноградова и проблемы текста*. В: *Вестник МГУ, Филология*. 1995, № 4.

Г.А. З о л о т о в а: *Композиция и грамматика*. В: *Язык как творчество: Сб. науч. тр. к 70-летию В. П. Григорьева*. Москва 1996, s. 284—296.

конкретными коммуникативными или коммуникативно-эстетическими намерениями автора»².

Ступень Д: анализ направлен на выявление авторской позиции текста, многослойного образа автора и его языковой репрезентации. Анализ стратегии текста приближает к выявлению идеи текста»³.

Можно и по-иному провести границу между первой и второй ступенью, разделив языковые средства допредикативного уровня и предикативные единицы, так что модели предложений, относимые в исходной системе Г.А. Золотовой к ступени А, рассматриваются вместе с регистровыми блоками на ступени В:

- А. Языковые средства допредикативного уровня;
- В. Предикативные единицы и регистровые блоки;
- С. Тактика автора;
- Д. Стратегия автора (гипотетически).

Этот подход обладает достаточной степенью абстрактности для применения ко всем художественным текстам и уже доказал свою продуктивность в трудах Г.А. Золотовой, ее учеников и последователей. Закономерно возникает вопрос: можно ли каким-либо образом конкретизировать эти метод для определенного типа текстов? Иными словами, можно ли указать на параметры текста, которые делают оправданным изучение его (в рамках четырехступенчатой модели) под «суженным» углом зрения, на свойства текста, способные подсказать, а то и «навязать» исследователю отправной пункт?

Нам представляется, что достаточно легко определимы те свойства художественного текста, которые «призывают» к его «модусному чтению» [Сидорова 2001] - лингвистической интерпретации, ставящей во главу угла категорию модуса и побуждающей исследователя двигаться по четырем ступеням коммуникативного-анализа текста, фигурально выражаясь, с опорой на «модусный поручень».

² Г.А. З о л о т о в а, Н.К. О н и п е н к о, М.Ю. С и д о р о в а:
Коммуникативная грамматика русского языка. Москва 1998, s. 455.

³ Н.М. Д е в я т о в а: *Синтаксис текста. Учебно-методический комплекс дисциплины*. Москва 2011, s. 5 - 6.

В предложении модус вторичен, о чем свидетельствует уже классическое определение модуса как отношения мыслящего субъекта к диктумному содержанию⁴. Экспликация модуса говорящим и сознательное декодирование его адресатом для отдельного предложения не обязательны. Носитель русского языка не нуждается в вербализации модусной рамки «Я вижу, что...» для предложения *Белеет парус одинокий в тумане моря голубом*, если только он не собирается переводить это предложение на европейские языки. В тексте же, особенно в художественном, характеризующемся повышенной степенью диктумно-модусного единства, модус может обретать самостоятельность и самоценность, его развертывание может становиться руководящим принципом создания текста автором и интерпретации читателем или исследователем. Прозаические сюжетные художественные тексты дают нам массу примеров, когда «модусный план не является лишь «обрамлением» событийной линии и описательного фона, выбор того или иного модуса способен образовывать события или наоборот проблематизировать их, ускорять или замедлять движение повествовательного времени, то есть не просто устанавливать отношение к диктуму, но и организовывать сам диктум. Хотя в большинстве случаев, воспринимая текст, мы «прочитываем» одновременно и модус, и диктум, в разных композиционных блоках художественного произведения может преобладать диктумное или модусное прочтение, осознанное или неосознанное, продиктованное автором и определяемое предметом изображения или предлагаемое читателем»⁵. В цитируемой работе нами противопоставлялись с этой точки зрения сцена ранения князя Андрея в романе «Война и мир», где по воле автора читатель фокусируется на модусном плане – смене восприятий Болконского, и описание появления Петра I перед полками в поэме «Полтава»: «С того момента, когда Болконский подхватывает флаг, языковые средства изображения происходящего на поле боя подчиняются не цели формирования сюжетной цепи, а цели передачи состояния сознания субъекта. В хрестоматийном эпизоде появления Петра

⁴ Ш. Балли: *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Москва 1955, s. 44 - 45.

⁵ М.Ю. Сидорова: *Грамматика художественного текста*. Москва 2001, s. 263.

перед полками в поэме «Полтава» (*Из шатра, Толпой любимцев окруженный, Выходит Петр. Его глаза Сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен. Он весь, как божия гроза. Идет. Ему коня подводят* и т.д.) событийный ряд полностью «заслоняет» модусную рамку, здесь нет функционирующего сознания, сам Петр, который изображается с внешней точки зрения, не является даже носителем акционального сознания, выступает фактически как объект наблюдения⁶.

То, что десять лет назад виделось нам именно как «модусное чтение» - дополнительная к «диктумному чтению» интерпретационная деятельность читателя художественного произведения, свидетельствующая о высокой квалификации этого читателя, необязательная, хотя и «закладываемая» в произведение автором, - сейчас может быть переосмыслено как обязательная для исследовательского анализа определенного типа художественных текстов «программа».

Мы постоянно подчеркиваем, что «модусный подход» применим для анализа определенного типа речевых произведений. Что же должно быть в художественном тексте, чтобы исследователь, приступая к его изучению, направил свои усилия прежде всего на модусный план – так, чтобы это соответствовало реальному функционированию данного текста в литературной коммуникации между автором и читателем (потенциальным или реальным)? Сделать модусный план фундаментом четырехступенчатого коммуникативно-грамматического анализа могут побудить три вида пересекающихся факторов:

- 1) жанровый;
- 2) тематический;
- 3) персонажный.

Для демонстрации обратимся к текстам, **жанровая специфика** которых определяется именно своеобразием субъектной позиции, - литературе фэнтези. Определение жанра фэнтези в авторитетной Merriam-Webster Encyclopedia of Literature включает указание на это свойство: «imaginative fiction dependent for

⁶ Там же, s. 261.

effect on strangeness of setting (such as other worlds or times) and of characters (such as supernatural or unnatural beings)⁷.

Strangeness – слово, само по себе подразумевающее точку зрения наблюдателя. Нельзя быть *странным* или *необычным* «ни с чьей» точки зрения. Молодая исследовательница Е.В. Лошенькова убедительно продемонстрировала прикрепленность прилагательного *странный* к субъектной позиции на примере его функционирования в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», соединив известный факт изображения Достоевским *повседневных, предсказуемых* событий как *удивительных, непостижимых* и анализ того, в чьей речи используется для характеристики этих событий прилагательное *странный*⁸. Выделяются три субъектных позиции: позиция князя Мышкина как главного героя романа и его «ближайшего окружения» – Настасьи Филипповны и Рогожина, намеренно помещаемых автором «в «странный» для них мир, которого они не понимают, не принимают и не живут по его законам»; позиция повествователя; позиция остальных персонажей. «В итоге можно выделить два общих смысла, в которых употребляется прилагательное *странный* в романе:

- 1) ‘мир является странным = неприемлемым для главных героев’;
- 2) ‘сами главные герои предстают как странные = непонятные в восприятии окружающих людей’. При этом повествователь в своей оценке явлений как странных солидарен в основном с главными героями романа. Комбинацией разных точек зрения, выраженных исследуемым прилагательным, можно многое объяснить в структуре диалогов романа, в частности через обнаружение текстопорождающих факторов, а также в системе ценностных ориентаций социума»⁹.

«Точка зрения» (позиция субъекта) ложится в основу толкования *фантастического*, разграничения *фантастического* и *необычного* и противопоставления их *чудесному* у Ц. Тодорова. *Чудесное*, по Тодорову, отличается от *фантастического* и *необычного* тем, что характеризуется не

⁷ Merriam-Webster Encyclopedia of Literature. 1995, s. 403.

⁸ Е.В. Лошенькова: Семантика и особенности функционирования прилагательного **странный** в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». В: Материалы конференции “Ломоносов-2011” s. 795-796. <http://lomonosov-msu.ru>

⁹ Там же.

отношением к повествуемым событиям (модус), а самой их природой (диктум): «...Фантастическое возникает лишь в момент сомнения - сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые ими явления к "реальности" в том виде, как она существует в общем мнении... Если он решает, что законы реальности не нарушены и позволяют объяснить описанные явления, тогда мы относим произведение к иному жанру - жанру необычного. Если же, наоборот, он решает, что следует допустить существование иных законов природы, с помощью которых можно объяснить явление, то мы вступаем в сферу чудесного»¹⁰. Идеальное фантастическое искусство, говорит Тодоров вслед за Луи Ваксом, «умеет удерживаться в неопределенности»¹¹.

Жанровый канон фэнтези больше, чем у других видов фантастической литературы, связан с фигурой неискушенного наблюдателя - профана, который, будучи «на новенького» в фикциональном мире, исследует его и служит глазами читателя и автора или только читателя (если автор всеведущ). Демонстрация «дивного, нового мира» через поначалу незначительный и постепенно расширяющийся опыт такого посредника – один из основных принципов построения фэнтези. Читателю таким образом как бы указывают ненавязчиво, чему следует удивляться, что следует принять за фантастическое, выходящее за грани рационального объяснения и т.п. Этот принцип построения текста с опорой на точку зрения новичка непосредственно связан с выбором языковых средств автором произведения и их интерпретацией внимательным читателем и исследователем.

Обратимся в качестве примера к самому знаменитому произведению жанра – трилогии Дж. Толкина «Властелин колец». Оно интересно для анализа еще и потому, что насчитывает несколько вариантов русского перевода, авторы которых с разной степенью глубины проникли в замысел Толкина, включая установку на конструирование фикционального мира с помощью неискушенного наблюдателя, и с разной степенью тщательности реализовали его в своих текстах.

¹⁰ Ц. Т о д о р о в: *Введение в фантастическую литературу*. Москва 1997, s. 12.

¹¹ Там же, s. 13.

Для рассмотрения мы возьмем тексты пейзажные в качестве наилучших «представителей» внешнего мира, рисуемого автором через точку зрения профанного наблюдателя. В роли такого наблюдателя у Толкина выступают существа вымышленные, но до начала повествования «законсервированные» в своем узком мирке – хоббиты. В отличие от эльфов, орков, троллей и других вымышленных существ в мире «Властелина колец», хоббиты не имеют аналогов в европейской фантастической Вселенной и созданы самим Толкином. За ними не тянется «шлейф» из заведомо известных читателю по прецедентным текстам свойств, поэтому они воспринимаются как «пришельцы» в пространстве, построенном в целом по канонам европейской средневековой фантастики. Пересечение реалистами-хоббитами границы между их замкнутым мирком, лишенным магии, эльфов и драконов, и большим миром Средиземья, сопровождается рядом интересных смысловых эффектов, возникающих при использовании самых простых, неспециализированных для этой задачи языковых средств.

Известно, что в **пейзажных фрагментах** сюжетного повествовательного текста, сопровождающих **перемещение персонажей**, могут использоваться не только **стандартные средства репродуктивно-описательного регистра**, то есть языковые средства, которые требуются для передачи одновременности наблюдаемых (сенсорно воспринимаемых органами чувств) предметов и явлений в конкретном локусе фикционального мира. Если пейзаж организуется вокруг движущегося субъекта, тем более персонажа, способного по замыслу автора быть носителем не только пространственной, но и ментальной точки зрения, то в такой репродуктивно-описательный блок включаются и **средства повествования**, то есть обеспечения движения времени, последовательности событий (глаголы движения, глаголы местонахождения в пространстве, авторизаторы и фазисные глаголы, в том числе совершенного вида: *Дорога пошла в гору, На горизонте встали снежные вершины гор; Перед нами открылась широкая равнина; Дорога свернула и опушка леса закрыла от нас деревеньку; Болото началось неожиданно и т.п.*), и **средства информативного регистра**, соединяющие план наблюдения и план

интерпретации (пространственную и ментальную точку зрения, сенсорный и несенсорные модусы):

*Они перешли ручей вброд и бегом пересекли широкую поляну, за которой опять начинался лес – высокие дубы, перемежающиеся ясенями. Бугры и рытвины кончились, **подлесок больше идти не мешал**, но деревья росли слишком тесно, и **впереди ничего нельзя было разглядеть** (ВК).*

Глагол *мешать* функционирует в этом тексте как неакциональный каузативный, обозначающий негативное воздействие внешних факторов, а не целенаправленную деятельность человека. Ср.: *Идти становилось все труднее и труднее: мешали встречный ветер и рыхлый снег, в котором глубоко тонули лыжи* (Арсеньев, «В горах Сихотэ-Алиня»); *На Невском — обычно, может быть, немного меньше обычного людей; было очень мокро, и ветер мешал идти* (Пунин, «Дневник») в противопоставлении с контекстами, где *мешать* обозначает целенаправленное действие личного субъекта: *Власть что-то задумала, а он не согласен и мешает. Или способен помешать. Ну вот его загодя и убирают...* (Домбровский, «Факультет ненужных вещей»); *Отсмеявшись, она решительно опускала голову, чтобы читать, но парень опять что-то говорил, и она опять смеялась, и зубы её блестели, как пена вокруг скалы и как рубашка парня. Он ей всё время приятно мешал читать* (Искандер, «Рассказ о море»).

Способность одной и той же глагольной лексемы обозначать активное действие человека и положение предмета в пространстве или наблюдаемое состояние предмета (*Путники поднимались в гору – Дорога поднималась в гору, Мы не шевелились – Ветви деревьев не шевелились*) либо иметь лексико-семантические варианты с акциональным и авторизационно-каузативным значениями (*Он заслонил рукой глаза от солнца – Деревья заслонили обзор, Мальчик надел маску и пугал маленькую сестру – Крутой спуск пугал меня*) – это системное свойство языка, которое может реализоваться в любом пейзажном тексте и не нести при этом никакой дополнительной смысловой нагрузки. Рассмотрим, однако, пейзажный фрагмент из главы «Старый лес» (иначе – «Древлепуца») первого тома трилогии Толкина, в котором указанные языковые средства такую нагрузку приобретают:

Но вскоре сделалось жарче, и путники стали задыхаться. Деревья столпились еще теснее, чем раньше, тропа сузилась, обзор опять исчез. Острее, чем прежде, хоббиты ощутили, как давит на них злая воля Леса.

Первые два предложения этого фрагмента по сути своей ничем не отличаются от приведенных выше. В реалистическом произведении, да и вне пределов художественной литературы, например в СМИ, выделенные языковые средства так же вполне могут встретиться в описании пейзажа:

Дорога сузилась и за поворотом превратилась в тупик (С. Юрский); Дорога сузилась, вздыбилась и свилась кольцами, как взбешенная змея, вставшая на хвост (Д. Рубина); Утром мойка, фотосъемка на дамбе Рыбинского водохранилища — и дальше на север, в Пошехонье. Дорога сузилась, машин мало, обгоны редки (журнал «За рулем»);

Сочные деревья столпились на макушке холма, откуда открывается вид на другие рощи, на города, уютно спрятавшиеся в долины, на тучные луга и дальние холмы с замками и деревьями (А.Н. Бенуа, описание картины «Распятие» Превитали); Встреча с озером всегда полна неожиданностей: откуда не возьмись, словно притаившись в глубине леса, оно появляется из зарослей высоких пихт и елей. Когда я в первый раз увидел его, мне показалось, что это не озеро, а блестящее зеркало, в котором отражаются вершины Дурмитора. А Меджед, Савин Кук и Боботов Кук отчетливо видны в глубине озера. А деревья хвойного леса столпились вокруг, и создается впечатление, будто стройные деревья просто толкаются, чтобы как можно ближе наклониться над спокойной прозрачностью воды (<http://inmonte.com> - туристический сайт по Черногории). (Отметим, что во всех обнаруженных нами за пределами «Властелина Колец» контекстах деревья столпились используется в ситуации статического наблюдения, а не перемещения наблюдателя.)

Однако у Толкина, как свидетельствует последнее предложение приведенного фрагмента, ситуация весьма специфичная именно в модусном плане. Хоббиты вступили в локус, где, как им кажется, действует целенаправленная «злая воля Леса», и интерпретация предикативных единиц *тропа сузилась, деревья столпились, обзор исчез* должна быть соответствующей. Важно, что активные

проявления злой воли Леса, препятствующего движению путешественников, представлены во втором предложении примера без выхода из пространственной точки зрения (сенсорного модуса) в ментальную. Эксплицитная интерпретация сужающейся тропы и словно обступающих путников деревьев как манифестаций одушевленности природы, способной испытывать эмоции и реализовать их в действиях, дана в следующем предложении и приписана хоббитам – новичкам в этом мире. Это самое начало первого тома: хоббиты только что переступили границу между миром без волшебства и миром волшебства, в котором то, что в их прошлой жизни подавалось как детская сказка, в которую не стоит верить, оказывается реальностью. Поэтому судьи они ненадежные.

Как поступить читателю в отсутствии прямого авторского указания? Поверить персонажам? Но мы знаем, что они не разбираются в «сверхъестественном», более того, они находятся под воздействием того самого страха, у которого глаза велики. Это состояние модусной неопределенности (то ли персонажи видят то, что есть, то ли придумывают то, чего нет) длится и нагнетается путем использования конструкций с полисемичными глаголами, способными обозначать действия живых существ, и предметными субъектами. Кажется, что персонажи идут через «живой» лес бесконечно – описание их движения занимает значительный фрагмент текста, где больше ничего в сущности не происходит.

Толкин оставляет читателя гадать, вправду ли персонажи испытывают на себе злою волю леса или это им только кажется. Зачем? Осмелимся предположить, что в данном случае модус для Толкина важнее диктума: гораздо более значимо создать у читателя «правильное» отношение к выстраиваемому фикциональному миру, чем ускорить сюжет. А правильно в данном случае как раз *не понимать* причины и сущность происходящего. И предложения с предметными субъектами и предикатами типа *сузиться*, *столпиться*, которые в примерах реалистических пейзажей, приведенных нами выше, подобной функции не исполняют, здесь непосредственно работают на авторскую стратегию. С одной стороны, они заставляют читателя пребывать в фантастическом амбивалентном «вроде бы», о котором говорит Тодоров, с

другой – повышают достоверность фантастического мира: «На этих страницах лес и обитающие в нем существа становятся в каком-то смысле героями повествования. Они врываются в него и начинают в нем хозяйничать. Они задерживают рассказ и кажутся лишними, избыточными... и в то же время делают ту же работу, что и географические карты, а также имена, показывая, что действие разыгрывается не просто в воображаемом мире: сверхъестественное в этом мире тесно смыкается с природным; за границами того, что становится известным и читателю, остается еще много непознанного, не связанного напрямую с сюжетом. Это дает особое ощущение реальности толкиновской Вселенной»¹².

Подтверждается идея Г.А. Золотовой: как постижение замысла автора невозможно без анализа конкретных языковых средств, образующих ткань художественного произведения, так и роль этих конкретных языковых средств остается непонятой, если мы не будем пытаться возвести их к хотя бы гипотетически формулируемому замыслу автора. Ступени от А до D пройти обязательно, хотя можно это делать в разном порядке.

Характерно, что авторы хороших русских переводов «Властелина колец» не только успешно находят изофункциональные средства для изображения проявлений возможной одушевленности леса, с которыми сталкиваются хоббиты (лес угрожающе молчит и требует тишины, лес удушает и теснит путников деревьями, словно способными к самостоятельному передвижению, невидимые глаза следят за ними из чащи, тропинка ведет путешественников, но и обманывает, исчезая и появляясь по своей прихоти), но и склонны создавать бóльшую концентрацию этих средств, чем в оригинальном тексте. Приведем примеры из двух переводов. Следует подчеркнуть, что переводчики работают с языком оригинала, в котором отсутствует категория вида, поэтому степень динамичности пейзажа, повышаемая путем использования форм совершенного вида, целиком в их руках. (В переводе Каменкович и Каррика обратим внимание также на повышенную концентрацию глаголов с *–ся*, обозначающих «действия» тропинки и деревьев).

¹² Т.А. Ш и п п и: *Дорога в Средьземелье (Путеводитель по миру Толкина)*. Санкт-Петербург 2003, s. 83.

<p>М. Каменкович, В. Каррик¹³</p> <p>1.1 Оставив ворота позади, хоббиты поехали вверх по склону расширившейся лощины. На противоположном склоне начиналась еле видная тропинка; шагах в ста от Заслона она подбегала к стене деревьев и обрывалась.</p>	<p>И. Мансуров¹⁴</p> <p>1.2 Хоббиты выбрались из тоннеля и действительно обнаружили хорошую тропу, ведущую к опушке. Но под кронами первых же деревьев она словно сквозь землю провалилась.</p>
<p>2.1 Войдя под полог леса и оглянувшись, хоббиты увидели за стволами, сразу как-то тесно сдвинувшимися, темную линию Заслона. Впереди не было видно ничего, кроме деревьев, бесконечно разных, непохожих друг на друга: одни стояли прямо, другие согнувшись в дугу, третьи прихотливо изгибались, четвертые клонились одно к другому.</p>	<p>2.2 Позади, ярдах в ста, темнела стена Заплота, а впереди - сплошная чаща, там теснились деревья всех видов и размеров: толстые и тонкие, прямые и кривые, гладкие и суковатые, покрытые лишайниками и какими-то скользкими бородавками. Они обступили незваных гостей со всех сторон.</p>
<p>3.1 Дорога, казалось, поднимается в гору, и чем дальше, тем выше и темнее становились деревья, тем теснее сдвигались мшистые стволы.</p>	<p>3.2 С первых же шагов начался подъем, а деревья росли чем дальше, тем все гуще и гуще.</p>
<p>4.1 Не было слышно ни звука — разве что упадет иногда капля воды с неподвижных листьев, и снова тишина. Ветви не перешептывались и не шевелились,</p>	<p>4.2 Стояла удивительная тишина, не шевелился ни единый лист, только изредка громко капало с ветвей.</p>
<p>5.1 но постепенно у хоббитов возникло малоприятное чувство, будто за ними следят — причем следят с</p>	<p>5.2 Очень скоро путникам стало казаться, что настороженные, неодобрительные, пожалуй, даже</p>

¹³ Дж.Р.Р. Толкин: *Властелин Колец*. Пер. с англ., предисл., коммент. М. Каменкович, В. Каррика, С. Степанова. Санкт-Петербург 1995.

¹⁴ Дж.Р.Р. Толкин: *Властелин Колец*. Пер. с англ. И.И. Мансурова. Москва 2003.

<p>неодобрением и даже враждебно. <u>Чувство это становилось все острее, и вскоре хоббиты поймали себя на том, что беспрестанно поглядывают наверх и косятся через плечо, словно ожидая внезапного нападения.</u></p>	<p>враждебные, взгляды устремлены на них со всех сторон. <u>Ощущение становилось все сильнее, и хоббиты невольно начали озираться по сторонам.</u></p>
<p>6.1 Никаких признаков тропы не было по–прежнему, скорее наоборот,— <u>казалось, деревья сдвигаются все теснее, стараясь загородить путь чужакам.</u></p>	
<p>7.1 Остальные застыли как вкопанные. Но крик оборвался, будто заглушенный тяжелой плотной занавесью. Ни эха, ни отклика. Вокруг сгустилась такая тишина, что шорох листьев под копытами пони да изредка легкий стук подковы о скрытый под слоем прошлогодней прели корень <u>отдавались в ушах</u> тяжело и гулко.</p>	<p>7.2 Все вздрогнули и прислушались. Но крик бессильно замер, не породив ни эха, ни отклика. А лес, <u>казалось, встал</u> вокруг еще плотнее. Подъем, теперь малозаметный, все еще продолжался, зато ничто не мешало двигаться, и <u>путники начали подумывать</u>, не сжалился ли над ними лес, не надоело ли ему пугать их. Однако вскоре воздух опять потяжелел. <u>Становилось душно</u>. Темная лесная воля заставила ссутулиться, а звук копыт в тишине больно <u>отдавался в ушах</u>.</p>
<p>8.1 Последнее слово — «леса» — растворилось в тишине. Воздух <u>казался тяжелым, говорить было трудно</u>. Позади, в полушаге от них, с треском обрушился большой сук. Деревья сомкнулись теснее.</p>	<p>8.2 Последнее слово совсем уж жалко кануло в тишину. Вязкий воздух глотал звуки, <u>простой разговор требовал усилий</u>. Прямо позади них обломился и с шумом рухнул на дорогу здоровенный сук. Деревья, <u>казалось, подобрались</u> поближе.</p>

<p>9.1 Подъем почти прекратился, темная стена деревьев расступилась, и тропа пошла прямо. Впереди, невдалеке, но и не слишком близко, круглилась верхушка зеленого холма, выступавшая из окружающего ее леса, словно огромная лысая макушка из венчика волос. Тропа как будто вела именно туда... Тропа нырнула вниз — и сразу снова пошла вверх, пока не привела их к подножию крутого холма. Здесь она вышла за круг деревьев и растворилась в дерне. Деревья окружали лысый холм со всех сторон — точь-в-точь нечесаная шевелюра вокруг бритой макушки.</p>	<p>9.2 Подъем прекратился, деревья снова раздвинулись, а впереди зазеленела вершина холма, похожая на лысую голову. Тропа вела туда. Хоббиты поторопили пони, <u>им не терпелось выбраться</u> из-под сводов леса. У подножия холма тропа опять потерялась в траве. Здесь сходство с лысиной, обрамленной остатками кудрей, стало еще заметнее.</p>
<p>10.1 Воздух был пронизан солнцем, но даль скрывалась в дымке, и хоббиты не <u>смогли разглядеть ничего определенного</u>. Вблизи туман почти исчез, задержавшись только в низинах, да на юге дымилась белая глубокая прорезь, пластающая лес на две половины.</p>	<p>10.2 Все тонуло в солнечном сиянии, но даль была скрыта осенней дымкой. Внизу, в лесных чащах, туман таился кое-где, а к югу скапливался плотной завесой над глубоким оврагом.</p>

Как мы видим, тексты различаются количеством и местами концентрации предикатов, оживляющих лес, однако в обоих переводах функция этих предикатов принципиально иная по сравнению с аналогичными в приведенном выше описании озера в Черногории или цитаты из Д. Рубиной, где читателю не предлагается предположить, что дорога могла бы превратиться в змею. Эта функция обусловлена замыслом Толкина, которому требуется держать читателя в состоянии модусной неопределенности, проблематизируя события: читатель должен «выйти из леса» так и не зная, действительно ли в нем действовала сознательная «злая воля» или все это происходило только в воображении испуганных хоббитов.

Сопоставление переводов наглядно демонстрирует, что, одинаково понимая замысел автора и используя примерно одни и те же языковые средства для его реализации, переводчики по-разному распределяют эти языковые средства по тексту. В разных местах появляется экспликация субъектной сферы хоббитов: показатель недостоверного восприятия *казалось*, модусные предикаты зрительного, слухового восприятия, ментальные, эмоциональные (см. подчеркивание). В ряде случаев оба варианта перевода даже усиливают мотив «живого» леса по сравнению с оригиналом. Ср. примеры 2.1 и 2.2 с текстом Толкина: *Looking ahead they could see only tree-trunks of innumerable sizes and shapes: straight or bent, twisted, leaning, squat or slender, smooth or gnarled and branched; and all the stems were green or grey with moss and slimy, shaggy growths.* У Толкина характеристика деревьев дана пассивными причастиями (кроме *leaning*) и прилагательными, у Каменкович и Каррика – личными формами глагола. И *сразу как-то тесно сдвинувшихся* деревьев у Толкина нет. У Каменкович и Каррика же «привнесенный» предикат – активное причастие от возвратного глагола – оснащается дополнительными средствами, нагнетающими напряжение: показателем внезапности (*сразу*) и неопределенным наречием *как-то*. У Мансурова на месте толкиновских пассивных причастий и прилагательных – тоже прилагательные, но их статичность и «неодушевленность» переводчика явно не устроила, он добавляет целых два глагольных предложения, описывающих «реакцию» деревьев на *незванных гостей*.

В 3.1 «лишнюю» глагольную предикативную единицу вводят Каменкович и Каррик (...*теснее сдвигались* *мшистые стволы*), дополняя ею трансляцию оригинального: *The ground was rising steadily, and as they went forward it seemed that the trees became taller, darker, and thicker.* То же самое в 6.1, где в оригинале: *There was not as yet any sign of a path, and the trees seemed constantly to bar their way,* а у переводчиков не просто два предиката – *сдвигаться* и *загородить* – вместо одного, но еще и модальный глагол *стараясь*, манифестирующий наличие у деревьев внутренней сферы. Можно спорить о художественной и смысловой оправданности столь навязчивого повторения предиката *сдвигаться*, но нас сейчас интересует соотношение

понятых переводчиками стратегии и тактики автора и выбираемых для их реализации языковых средств. Прямая связь налицо.

В некоторых местах текста более «одушевленным» оказывается лес у Толкина, как например, в фрагменте 7. Каменкович и Каррик вообще не переводят фразу из оригинала *...though the wood seemed to become more crowded and more watchful than before*, Мансуров смещает акцент на субъектную сферу хоббитов: *А лес, казалось, **встал** вокруг еще плотнее*, не пытаясь подыскать эквивалент к антропоморфизирующим прилагательным *crowded* и *watchful*.

Весьма интересны фрагменты, в которых переводчики выбирают разную модель каузации (7 и 10). У Каменкович и Каррика на месте толкиновского *...but the cry fell as if muffled by a heavy curtain. There was no echo or answer...* - *Но крик **оборвался**, будто заглушенный тяжелой плотной занавесью*, у Мансурова - *Но крик бессильно замер, не породив ни эха, ни отклика*. В фрагменте 10, соответственно, *Воздух был пронизан солнцем, но даль скрывалась в дымке* и *Все **тонуло** в солнечном сиянии, но даль была **скрыта** осенней дымкой* – «зеркальное» распределение активных и пассивных конструкций на месте предложения с адъективными, а не глагольными предикатами в оригинале: *The air was gleaming and sunlit, but hazy...*

По мере продвижения персонажей вглубь Средиземья варианты объяснения стихийных явлений кажущейся одушевленностью природы или магическим вмешательством будут возникать не раз. Иногда автор позволит себе или умудренному персонажу подсказать персонажам-новичкам и читателю однозначное решение, иногда он оставляет вопрос открытым. Такая модусная амбивалентность соответствует и другому важнейшему компоненту толкиновской стратегии – на этот раз не объединяющему «Властелин колец» с другими произведениями жанра фэнтези, а составляющему специфику трилогии. Толкин стремится показать фантастический мир в эпоху угасания волшебства, заставить читателя вместе с героями пережить конец мира эльфов и магов и переход к миру людей. Эта лейтмотивная тема не раз звучит по ходу повествования в речах самых умудренных персонажей и вклинивается в сюжет (эльфы уходят за море, их дар предвидения ослабевает и т.п.). В финале шестой

части, подводя итог основной событийной линии романа, Гэндальф говорит Арагорну: «Третья Эпоха кончилась, началась новая. ...Спасти удалось многое, но многому суждено и прейти. Три Кольца лишились былой власти... Настала эпоха владычества Людей, и Старшему Племеню придется умалиться или покинуть эти края совсем». Магия слабеет, и то, что раньше имело сверхъестественное объяснение, приобретает рациональную мотивировку. Как всякий большой писатель, Толкин не только сообщает об этом, он это **показывает**, инкорпорирует в структуру своего фикционального мира.

Для Каменкович и Каррика эта идея очень важна. Соответственно, в их переводе картина реки, вздыбившейся, чтобы защитить Хранителя кольца от черных всадников, предстает Фродо, теряющему сознание после ранения заколдованным клинком, более чем неоднозначной: ***Смутно, сквозь застывшую глаза пелену, Фродо увидел, что река под кручей внезапно вздыбилась, словно на выручку ему ринулась целая кавалерия с белыми конскими хвостами на шлемах. Ему почудилось, что по гребням волн перебегают белый огонь, а воображение – если видение и впрямь было только плодом его собственного воображения – дорисовало среди валов белых рыцарей на белых конях с развевающимися гривами.*** Переводчики, верные своей – и, скорее всего, и авторской – концепции, не жалея, расставляют знаки недоверности и смутности восприятия, разбавляя их указанием на сомнительность самого сомнения: Фродо *чудится* смутное видение, *воображение дорисовывает* его, но он не уверен в том, что это просто фантазия.

У Толкина языковые средства, с помощью которых передается недоверность восприятия и совмещаются реальный и магический план, несколько иные, но не менее выразительные и «амбивалентные»: *At that moment there came a roaring and a rushing: a noise of loud waters rolling many stones. Dimly Frodo saw the river below him rise, and down along its course there came a plumed cavalry of waves. White flames seemed to Frodo to flicker on their crests and he half fancied that he saw amid the water white riders upon white horses with frothing manes.* Перевод И. Мансурова также достаточно точен с точки зрения целенаправленного отбора языковых средств, реализующих

тактику автора: *Ближайший Черный Всадник преодолел уже две трети реки, когда до слуха Фродо долетел яростный рев и тяжкий рокот. Фродо смутно видел, как река выше по течению неожиданно вспухла. Во взметнувшихся пенных гребнях ему почудились белые развевающиеся гривы, султаны плюмажей и конья брызг конницы огромных волн, катящих громадные камни. Казалось, воды реки преобразились и исчезли, уступив место белому воинству, рвущемуся из верховьев.*

В следующей главе эпизод у Брода получает «объяснение», которое начинается как однозначное, казалось бы, окончательно решающее дилемму в пользу сверхъестественного, но заканчивается совсем по-другому. Перевод Каменкович и Каррика: – *А кто приказал реке взбунтоваться?* — *все еще не понимал Фродо. — Элронд, — отозвался Гэндальф. — Река находится в его власти, и, если приспевает нужда закрыть Брод, вода разъяряется. Как только предводитель Призраков направил коня в реку, вода хлынула неукротимым потоком и шибила их обоих. Открою тебе тайну — для пущего устрашения я добавил кое-что и от себя: ты, наверное, заметил, что гребни волн выглядели как огромные белые кони со сверкающими всадниками в белом? А ты видел, что поток катил с собой множество валунов, которые то и дело шибились? Я на мгновение даже испугался — как бы водяное войско и вас не смыло! Слишком страшен был гнев, который выпустили мы на свободу, и сдержать его было трудно. Велика сила потоков, берущих начало в ледниках Туманных Гор!*

Гэндальф предлагает такое обилие объяснений, что в результате произошедшее у Брода приобретает еще большую таинственность. С одной стороны, Элронд имеет власть на рекой и может приказать ей взбунтоваться, с другой – вода обладает эмоциональной самостоятельностью (*разъяряется, испытывает гнев*), на фоне которой предикаты *хлынула* и *шибила* читаются как названия активных действий водяного потока, а не стихийных событий, с третьей стороны – Гэндальф, как и ожидается от мага, *добавил кое-что от себя*. Но он не говорит Фродо, что *превратил* гребни волн в коней со сверкающими всадниками, он прибегает к модусной проблематизации события, апеллируя к восприятию самого Фродо: гребни волн всего лишь

выглядели как всадники на конях. Магический план ослабляется и следующим вопросом Гэндальфа: превращение волн в всадников ставится в один ряд с валунами, которые *катил поток* и которые, как выясняется, были не вполне подконтрольны магу. Так и остается непонятным, кто вступился за Фродо – *водяное войско*, созданное Гэндальфом, или силы природы.

В оригинале буйство реки более однозначно относится на счет магии – поток был выпущен на свободу, волны именно *превратились* во всадников (проблематизируется не это событие, а восприятие его Фродо), поток чуть не вышел из-под контроля: *"Who made the flood?" asked Frodo. "Elrond commanded it," answered Gandalf. "The river of this valley is under his power, and it will rise in anger when he has great need to bar the Ford. As soon as the captain of the Ringwraiths rode into the water the flood was released. If I may say so, I added a few touches of my own: you may not have noticed, but some of the waves took the form of great white horses with shining white riders; and there were many rolling and grinding boulders. For a moment I was afraid that we had let loose too fierce a wrath, and the flood would get out of hand and wash you all away. There is great vigour in the waters that come down from the snows of the Misty Mountains."* В переводе И. Мансурова, напротив, магическая мотивировка ослаблена: сообщение о том, что *силы реки были выпущены на свободу* идет сразу после активной номинативно-глагольной конструкции *поток восстал*, что намекает на причинно-следственные отношения между событиями; прямо констатируется, что волны лишь имели сходство с белыми конями; *стронула и покатила вниз камни* сама река. – *А кто сотворил такое с рекой? – Элронд. В этом краю ему повинуется все. Стоило Королю-Призраку ступить в воду, поток восстал, силы реки были выпущены на свободу. Ну и я еще немножко добавил. Не знаю, заметил ли ты, что волны походили на белых коней? А когда река стронула и покатила вниз камни, даже мне не по себе стало и я засомневался, сможем ли мы укротить поток и не смоеет ли вас тоже. В реках, берущих начало в вечных снегах Мглистых Гор, скрыта великая сила.*

Так же амбивалентно строится и описание бури в горах, когда два персонажа – Боромир и Арагорн – по-разному интерпретируют одни и те же восприятия:

Тьма вокруг исступленно завывала. Ветер? Но в ушах звучал не ветер, а пронзительные вопли и взрывы дикого заунывного хохота.

– Пора останавливаться – сказал Боромир. – Пусть, кто хочет, называет это ветром, но я слышу голоса, а камни целят не куда-нибудь, а в нас.

– Я все-таки считаю, что это ветер, – сказал Арагорн. – Но и ты можешь оказаться прав.

Тактика построения текста та же, которую мы видели раньше. Модель предложения с неличным (стихийным) субъектом и полисемичным глаголом, способным называть действие лица, в предикате (*тьма завывала*) обозначает в диктумном плане состояние среды, а в модусном - слуховое восприятие персонажей. Далее – попытка связать восприятие с интерпретацией, намечающая сразу три возможности – природную стихийную, природную антропоморфную и магическую (*ветер – вопли и хохот ветра - вопли и хохот каких-то злокозненных существ*), без указания на интерпретатора. Затем точка зрения персонифицируется в споре Боромира (воина из Гондора – города людей) и Арагорна (наследника королей древности, в жилах которого течет эльфийская кровь). Как и в ранее рассмотренном разговоре Фродо и Гэндальфа, носители двух взглядов на ситуацию занимают в системе персонажей романа разные места относительно границы магического. Однако и тот и другой собеседник озвучивают обе версии происходящего, сопровождая их знаками сомнения. Концентрация модусных показателей в этих двух фразах весьма велика: *Пусть кто хочет называет, но я слышу... не куда-нибудь, а в нас... Я все-таки считаю... Но и ты можешь оказаться прав.* В данном случае снова можно говорить о стремлении переводчиков соответствовать стратегии автора, стремившегося к зыбкой неопределенности выбора объяснений и в силу требований жанра, и с целью создания «увядающего» фантастического мира, с которого сверхъестественное облетает как листья с осеннего дерева.

Вернемся к коммуникативно-грамматической модели анализа текста и посмотрим, что мы наблюдали на каждой ступени.

Ступень D (стратегия, замысел автора): создание произведения жанра фэнтези, достижение максимальной достоверности фикционального мира, создание эффекта «конца эпохи».

Ступень C (авторские тактики): недостоверное объяснение природных явлений одушевленностью природы или магическим вмешательством, использование наблюдателя-профана, ослабление мотивировок с помощью разнообразных модусных средств, столкновение точек зрения персонажей, занимающих разные позиции в магическом/немагическом пространствах Средиземья и т.п.

Ступень B (регистровые блоки и модели предложений): взаимодействие средств репродуктивно-описательного, репродуктивно-повествовательного и информативного регистра в пейзажных фрагментах, модели с предметным субъектом и полисемичным глаголом, способным осмысляться как акциональный либо как неакциональный, в предикате, каузативные конструкции с разной степенью целенаправленной активности субъекта-каузатора.

Ступень A (конкретные языковые средства допредикативного уровня): модусные показатели недостоверности восприятия, выбор именных и глагольных номинаций и др.

Языковые ресурсы уровней A и B реализуют свое предназначение в тексте и получают осмысление при его интерпретации только в соотношении с задачами уровней C и D. Предложения типа *Деревья столпились, Ветви не шевелились, Река стронула и покатила камни*, будучи построенными по системным моделям языка и предназначенными для описания природы, в русском тексте «Властелина колец» обслуживают перечисленные тактики и стратегии автора. Они отобраны (созданы) переводчиками не путем поиска прямых «one-to-one» соответствий конструкциям английского текста, а благодаря (более или менее глубокому) проникновению переводчиков в замысел автора, посредством поиска лексико-грамматических ресурсов русского языка, которые смогут выполнить требуемые функции. В то же время мы видели, что концентрация изофункциональных языковых средств может акцентировать, даже гипертрофировать авторскую идею.

Четырехступенчатая модель позволяет обнаружить и объяснить инварианты и зоны варитивности в переводах текста. При ее применении к произведениям фэнтези продуктивно двигаться от ступеней D или C вниз с опорой на модусный план в содержании произведения, стремясь обнаружить языковые средства, конструирующие общую для этого жанра субъектную позицию - «момент сомнения», обеспечивающие достоверность, проработанность и специфичность фикционального мира, заложенные автором.

Аннотация

Статья посвящена конкретизации четырехступенчатой модели анализа текста Г.А. Золотовой применительно к текстам, конституирующую роль в которых выполняет модусный план, в частности к произведениям литературы фэнтези. На примере русских переводов трилогии Дж. Толкина «Властелин колец» анализируется взаимодействие лексико-грамматических средств репродуктивного и информативного регистров для реализации тактик и стратегии автора.