

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК НАИВЫСШАЯ ФОРМА КОГНИТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА И ПЕРЕВОД

Статтю присвячено проблемі художнього сприйняття як однієї з актуальних проблем художньої комунікації. У ній робиться спроба обґрунтувати першочергову роль стилістичного маркування мовних знаків усіх рівнів структури природного коду, що створюють кінець-кінцем естетико-стилістичний субконцепт конкретного мовленнєвого твору, що визначає у підсумку його образність і естетичну цінність і становить певні труднощі при його відображенні у перекладі. Проблема художнього сприйняття тісно пов'язана з розумінням творчості як динамічного процесу, в якому система «автор-читач» при перекладі ускладнюється присутністю третьої особи - перекладача. У зв'язку з цим одержувач має вже фактично справу зі спеціальною формою відображення художнього дискурсу, обумовленою вторинним продуктом творчого процесу, тобто перекладом. Необхідно погодитися з широко поширеним серед вчених думкою, що адекватне «прочитання» художнього тексту неможливо. Тому і неможливо створити його повний аналог при перекладі, коли оригінал не тільки «зчитується» перекладачем, а й трансформується в іншу знакову систему, яка відобразить вже інший спосіб концептуальної організації об'єктивної або віртуальної реальності. Тому сприйняття художнього тексту (твору) - це своєрідне «прочитання», «розкриття» інформативної програми, закодованої в ньому автором. Але це - не жорстка, а імовірнісна програма в тому сенсі, що вона пропонується самим різним людям з різними поглядами і життєвим досвідом. Художній твір відображає дійсність (в тому числі і віртуальну реальність) через призму авторської індивідуальності з її певними естетичними оцінками, а його одержувач (читач, перекладач) в свою чергу сприймає і оцінює цю дійсність через своє власне «я», що має свою шкалу соціально естетичних цінностей. Треба пам'ятати завжди, що всі ми є рабами свого власного «я», - як писав свого часу ще Ш. Баллі, - яке ми постійно домішуємо до явищ дійсності.

Ключові слова: художнє сприйняття, образність, стилістична інформація, естетична функція, переклад.

Alexeev A. Artistic thinking as the highest form of human cognitive activity and translation. The article deals with the problem of artistic perception as one of the urgent problems of artistic communication. It attempts to substantiate the primary role of the stylistically labeled language signs of all levels of the natural code structure, which ultimately creates the aesthetic and stylistic subconcept of a specific speech creative product, which determines its figurativeness and aesthetic value and presents a certain difficulty in its translation. The author of the article proceeds from the understanding of creativity as a dynamic process from the author's intention to the perception of his product by the recipient (reader or listener), which is complicated by the presence of the third person - the translator. The translator has a task not only to understand the artistic image of a specific text, generated by the author's ideological and aesthetic credo, correctly, but also to convey it correctly by means of another sign system. In order to fulfill the task as adequately as possible, the translator, in addition to the excellent command of the working languages and background knowledge, must determine the main stylistic-aesthetic vector of the text, i.e. its stylistic subconcept formed by the whole range of linguistic and extra-linguistic means in the original, and to convey it in the language of translation, using transformations and methods at his disposal. This fact confirms the viability of the thesis put forward by the founders of the domestic science of translation: during the translation not only the interchangeability of various translational units constantly occurs, but also the constant change and interdependence of various translational models. Communicative model certainly dominates in artistic communication; it has proved its viability over the past decades. It is within the framework of this translational model where stylistic and aesthetic specificity of the original can be conveyed most correctly and adequately.

Key words: artistic perception, imagery, stylistic information, aesthetic function, translation

При лингвостилистическом анализе художественного дискурса, особенно поэтического произведения, неизбежно встает глубокая и разноплановая во всей её сущности проблема художественного восприятия, которая до настоящего времени принадлежит к самым актуальным и самым сложным научным проблемам, так как тесно связана с пониманием творчества как динамического процесса – от авторского замысла к восприятию [Мейлах 1971]. Поэтому, с одной стороны, стоит задача исследовать идейно-эстетическое содержание художественного произведения в тесной связи с его «строительным материалом», познать замысел автора, его цели, задачи, обнаружить и понять сущность заложенной в нем имплицитной информации, а с другой – бесстрастно и объективно сделать анализ вторичной её интерпретации в переводе. Здесь система «автор-читатель», имеющая свои весьма противоречивые оценки и трактовки в научной литературе, в основном, естественно, в литературоведении, осложняется присутствием третьего лица – переводчика. В связи с этим система «автор-читатель» приобретает схему «автор-переводчик-читатель», при которой получатель уже имеет дело фактически со специальной формой отражения художественного дискурса, обусловленной вторичным продуктом творческого процесса –

переводом. Однако основные теоретические посылки бинарной системы (автор-читатель) остаются, в принципе, теми же: считать или не считать, что чтение поэтического произведения, его понимание есть создание каждый раз нового поэтического образа [Харциев 1910, с. 84], коррелирует или нет читательское восприятие с авторским замыслом, следует или не следует изучать психологию автора-творца в отрыве от психологии реципиента [Выготский 1968], правилен или ошибочен путь от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и установлению её общих законов, можно ли отразить в переводе всю эстетику поэтического образа оригинала и т.д.

Несмотря на то, что каждая из указанных проблем носит четко выраженную литературоведческую или психологическую специфику, все они так или иначе имеют непосредственное отношение к лингвистическому исследованию по хорошо известным основаниям. А сам принцип понимания (восприятия), в том числе и художественного произведения, обусловлен, в первую очередь, личностными особенностями получателя, так как «содержание произведения всегда сопоставляется с жизненным опытом и связывается с ассоциациями, свойственными субъекту восприятия, зависит и от контекста социальной среды, и от определенной ситуации, в которой происходит акт восприятия» [Мейлах 1971, с. 15-16].

Художественное произведение отражает действительность (в том числе и виртуальную реальность) через призму авторской индивидуальности с её определенными эстетическими оценками, а его получатель (читатель) в свою очередь воспринимает и оценивает эту действительность через свое собственное «я», имеющее свою шкалу социально-эстетических ценностей. Надо помнить всегда, что все мы являемся рабами своего собственного «я», – как писал в свое время ещё Ш. Балли, – которое мы постоянно примешиваем к явлениям действительности [Балли 2001].

Но какой бы разнообразной ни была эта шкала у различных получателей, акт понимания, в принципе, всегда имеет место. Безусловно, его уровни могут быть различными в зависимости от социокультурных, психофизиологических, когнитивных особенностей реципиента, но в любом случае всегда можно получить ответ на вопрос, о чем идет речь в том или ином конкретном тексте (произведении). Другими словами, несмотря на неисчерпаемость художественных смыслов произведения (особенно великих мастеров слова), возможности их интерпретации не безграничны хотя бы в силу целостности и определенной замкнутости системы художественного произведения, её языкового и образного «строительного материала». Кроме того, необходимо, видимо, согласиться с широко распространенным среди ученых мнением, что адекватное «прочтение» художественного текста невозможно. Поэтому и невозможно создать его полный аналог при переводе, когда оригинал не только «считывается» переводчиком, но и трансформируется в другую знаковую систему, отражающую уже иной способ концептуальной организации объективной или виртуальной реальности. Поэтому восприятие художественного текста (произведения) – это своеобразное «прочтение», «раскрытие» информативной программы, закодированной в нем автором. Но это – «не жесткая, а вероятностная программа в том смысле, что она предлагается самым разным людям... с различными взглядами и жизненным опытом. Будучи стабильной, такая программа дает в каждом отдельном случае различный эффект. Их совокупность может быть приведена к некоей определенности лишь на большом статистическом материале» [Рунин 1971, с. 115].

Понимая всю сложность данной проблемы и необходимость комплексного подхода к ее решению, мы остановимся лишь на ее лингвистическом аспекте, не получившем еще своего достаточного освещения (в отличие от литературоведческого, психологического, социологического и философского ее аспектов, которые игнорировать полностью не приходится).

Лингвистическая интерпретация художественного дискурса с учетом социопсихологических факторов как в синхронном, так и в диахронном плане как бы коррелирует с историко-функциональным и социально-гносеологическим его изучением в литературоведении, где эти два аспекта неразрывно связаны. «Историко-функциональное исследование литературных явлений, - пишет в этой связи М. Б. Храпченко, - может оказаться в плену импрессионизма и субъективизма, если оно не будет опираться на результаты генетического их изучения» [Храпченко 1971, с. 41].

Выявление имплицитной информации художественного дискурса есть, в первую очередь, процесс её восприятия адресатом. История филологии знает немало случаев «разночтения» одного и того же произведения или одного того же автора. Как и литературовед, так и лингвист приходит нередко к различной интерпретации художественного текста в зависимости от методологических принципов и целей исследования. Но какими бы порой противоположными ни были оценки творчества Пушкина или Гоголя, Шекспира или Ж. Санд, Булгакова и Есенина и т.д., возможность различных восприятий литературных произведений не ведет к их безграничной многозначности. Как верно заметил в этой связи М.Б. Храпченко, образ Дон Кихота по характеру своего эстетического воздействия независимо от исторических условий не может поменяться местами с образом Растиньяка, а образ Гамлета с Плюшкиным. Это суждение справедливо также и для лингвистической интерпретации художественного дискурса, где, как представляется, доля субъективизма или произвольной интерпретации значительно ниже, чем при литературоведческом анализе, так как лингвист изучает прежде всего «строительный материал» художественного произведения, его первооснову – язык. Но сам язык есть продукт социума, он настолько социален в своей основе, насколько и индивидуален, как объективен, так и субъективен, что находит своё отражение во всех звеньях его структуры – от знака-слова до их системы-текста. Поэтому всегда многомерна и не однолинейна и интерпретация художественного дискурса, поэтому каждый интерпретатор, сталкивая свою и чужую (авторскую) концептуальную систему понятий, извлекает, как говорит М. М. Бахтин, уникальный смысловой эффект [Бахтин 1979]. Эти слова можно с полным основанием отнести и к переводчику: известны многочисленные случаи разночтения и «разнопонимания» переводчиками одного и того же художественного произведения (текста).

Художественный дискурс как произведение искусства всегда включает в себе эстетическую и эмоциональную информативность, процесс декодирования которой во многом физиологически детерминирован. А. С. Саламон говорит в связи с этим, что художественная сила и значимость произведения искусства прежде всего связаны с «доходчивым кодированием «движения чувств», то есть с эмоциональной информативностью произведения..., процесс декодирования и соответствующий эмоциональный резонанс осуществляется посредством физиологических механизмов, а анализ этих явлений есть объективный анализ процессов, обуславливающий субъективность восприятия» [Саламон 1971, с. 113]. Поэтому когда отдельные лингвисты считают эмоциональность (и, соответственно, эмотивность) лингвистической категорией и стараются её эксплицировать при помощи различных языковых единиц (фонем, морфем и т.д.), то они «забывают» чисто физиологический механизм её происхождения и объективации. Эмоциональность не может входить в объем значения языкового знака по своей природе, также как и прагматическое значение, которое в начале увлечения прагматикой некоторые лингвисты ассоциировали со стилистической информацией. Также полагали, что термин «стилистическая информация» является терминологическим синонимом коннотации (коннотативного значения), дополнительной стилистической информации, прагматического значения, стилевой информации (во французском языке, кстати, «стилевой» и «стилистический» переводятся одинаково словом «stylistique», что не одно и то же).

Однако в настоящее время в свете достижений лингвистической прагматики и теории коммуникации в целом выделять в структуре стилистического значения также его прагматический компонент вряд ли целесообразно, хотя в 70–80-х гг. прошлого столетия такое мнение высказывалось отдельными учеными (Л. С. Бархударов, Г. В. Колшанский и некоторые другие). Понимание стилистического значения или коннотации как дополнительного содержания слова, как сопутствующих семантико-стилистических оттенков, которые накладываются на его основное значение и которые служат для выражения разного рода экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов остается классическим в отечественном языкознании и основой при стилистических исследованиях. Например, в учебниках по стилистике преобладает изложенное выше понимание коннотации. Так, И. В. Арнольд в ней также усматривает факультативную информацию, которая в слове состоит из четырех компонентов: эмоционального, оценочного, экспрессивного и стилистического. Ю. С. Степанов же дополнительную к основной мысли информацию также называет стилистической информацией (стилистической окраской, стилистическим оттенком), но включает в нее только эмоциональный и социальный компоненты (то есть следует Ш. Балли). Наряду с термином «стилистическая информация» этот ученый говорит также о «стилевой информации», соотнося ее со стилем: но «не все элементы, необходимые для познания стиля и стилевой информации, присутствуют в речевой информации, на которую мы не затрачиваем усилий при каждом конкретном сообщении. Она представляет собой не что иное, как информацию, накопленную в языке, как бы аккумулярованную многими поколениями, составляющую часть духовного состояния нации и усваемую нами с языком».

Четкая позиция ученого по данному вопросу имеет важное значение, особенно в настоящее время, когда наблюдается повышенный интерес к исследованию художественной речи на основе новых методологических позиций, выработанных в результате синтеза новейших подходов к познанию коммуникативных свойств естественного кода. Развивая идеи классиков отечественного и зарубежного языкознания, внесших фундаментальный вклад в исследование художественной коммуникации (В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, В. Ф. Шишмарев, В. Б. Шкловский, Р. Барт, Р. Якобсон, К. Горалек, Я. Мукаржовский и др.), исследователи пытаются дать свое понимание традиционных языковых феноменов в свете новейших достижений лингвистической мысли и возникающих новых теорий – аргументации, когнитивной метафоры, риторики, когнитивистики, дискурса и др. Такой подход ко многим «извечным» проблемам науки о языке вполне закономерен, так как приоткрываются еще недостаточно познанные свойства предмета и объекта (языка) в целом. Но, стремясь по-новому осмыслить то или иное языковое явление, дать ему новую интерпретацию или даже подвергнуть сомнению его онтологические свойства, такие исследования иногда «расшатывают» создаваемый десятилетиями фундамент той или иной отрасли лингвистической науки, внося еще больший разнобой в толкование ее базовых концептов и категорий. В таком положении оказалось, среди прочих, и понятие стилистического значения языкового знака, на которое переводчик должен в первую очередь обратить внимание, потому что от правильного его понимания зависит восприятие эстетической тональности всего произведения получателем.

Проблема стилистического значения с самого становления стилистики в качестве самостоятельной отрасли лингвистики была дискуссионной. И речь идет не только о его «этикетке» – называть ли его стилистическим значением, оттенком значения, вторичной или дополнительной информацией знака, обертоном, коннотацией, прагматическим значением и так далее – но и о самой его сути, его онтологии: считать ли его составной частью знака или нет, оно материально или идеально, это логический или ассоциативный феномен или же вообще это не свойство языкового знака, а атрибут семиотики.

Как мы видим, понимание дополнительной информации весьма обширно: в нее включаются и собственно языковой аспект (экспрессивность, оценочность), и психолого-физиологический (эмоциональность), и фоновые знания, и различные диалектно-

региональные особенности, ошибки, аномалии, как это мы находим у испанских, итальянских и французских лингвистов, и как прагматическое значение, и как символику подсознания и т. д.

Также и проблема коннотации продолжает находиться в центре внимания лингвистов, переводчиков, философов, психологов и представителей других наук, имеющих непосредственное или косвенное отношение к языку. Поэтому при переводе чрезвычайно важно не опускать стилистические обертоны, способные порою нести основную информацию для реципента. Именно поэтому трудно найти сколько-нибудь серьезную работу, где бы теоретики перевода не обращались к понятию стилистической информации, к способам сохранения эстетической значимости оригинала в переводе.

Признавая объективную целостность значимой стороны языкового знака, эмпирическое членение его содержания на собственно информацию и сопровождающие эту информацию различные эмоциональные, экспрессивные, оценочные обертоны диктуется практикой стилистических исследований и является основой стилистики как науки. Здесь как раз и возникает сомнение в целесообразности включения эмоционального компонента и его рассмотрение в одной плоскости с другими отмеченными видами дополнительной информации. С одной стороны, это действительно так: эмоциональность относится больше к психической сфере человека, она генетически связана с психологией речи и спецификой мышления индивида и социума в целом. Она, безусловно, не входит в объем значения знака на правах его самостоятельной составляющей в отличие от экспрессивности и оценки.

Эмоциональность, как и стилевая составляющая, является продуктом речевой деятельности. Здесь нельзя не согласиться с Г. В. Колшанским, который пишет: «Никакая эмоциональная оценка (имеется в виду, безусловно, не оценка, а эмоциональность – А. А.), не прошедшая через фильтр сознания, не может быть непосредственно выражена в системе языка. Эмоциональный момент в его чистом виде может быть отнесен к области физиологии или психики или, если говорить о звуковом выражении, к комплексам, не входящим непосредственно в систему языка...» [Колшанский 1975] С другой стороны, на практике же чаще всего говорят об эмоционально-оценочном, эмоционально-экспрессивном оттенке значения, подчеркивая тем самым трудность выделения эмоционального обертона в его чистом виде. И при всем этом остаются достаточно большие разногласия по поводу понимания стилистической информации и ее структуры.

В свете разделяемой нами в целом классической концепции на структуру стилистической информации мы говорим и о той гамме стилистических созначений (значений, оттенков, обертонов), которые возникают в процессе коммуникации (устной или письменной, художественной и нехудожественной и т. д.): иронических, ласкательных, уменьшительных, увеличительных, грубых, вульгарных, поэтических, книжных, разговорных и т. п. Одни из них носят объективный характер, свойственный их носителям в системе языка, другие – субъективный, которые сопровождают языковые единицы в речи, являясь продуктом коммуникации. Четких границ между этими двумя типами обертонов нет, потому что в речи они могут быть, как это было замечено выше, абсолютно противоположными. На их «игре» строятся самые тонкие нюансы мысли, которые должны быть доступны переводчику для адекватного отражения оригинала в переводе.

Таким образом, под дополнительной информацией языкового знака понимается широчайший спектр явлений психолингвистического и этнокультурологического плана. Поэтому необходимо пытаться делимитировать все эти явления, поскольку границы таких наук, как семиотика, прагматика, стилистика, когнитивистика уже достаточно четко очерчены на современном этапе развития нашего лингвистического знания.

Безусловно, представляется целесообразным дифференцировать стилистическое значение знака, эмоциональность, порождаемую его функционированием в речи, стилевую соотнесенность (или стилевую значимость) и коннотацию. Поскольку языковой знак

представлен различными в линейном и содержательном отношении типами (от морфемы до текста), то ему присущи в разной степени отмечаемые выше качества. Так, об эмоциональности знака можно говорить только в синтагматике и только в конкретных речевых актах – это психофизическая реакция коммуникантов на информацию, заключенную в конкретном знаке при его реализации в речи, где самый нейтральный со всех точек зрения знак может вызвать большую эмоциональную напряженность или реакцию. Естественно, эмоциональность не может быть компонентом значения знака в отличие от экспрессивности, которая латентно присутствует в знаке в меньшей или большей степени и которая актуализируется и конкретизируется в речи. Оценочность, или оценка знака, безусловно, должна включаться в объем его значения.

Экспрессивность и оценочность суть лингвистические феномены, эмоциональность – психофизиологический феномен, а коннотация охватывает все социокультурные манифестации, свойственные знаку как в системе (то есть они ингерентны), так и способные рождаться в речи (то есть они адгерентны, функциональны). Эмоциональность теснейшим образом связана с экспрессивностью, она всегда экспрессивна, а экспрессивные средства языка могут и не быть эмоциональными. Стилиевая значимость того или иного языкового знака, любой языковой категории находится в корреляции со стилями языка и предопределяется ими. Этот тип информации сугубо функциональный, внешний по отношению к знаку. Она создается не только экспрессивно-оценочной маркированностью языковых элементов и их структур, но и их нейтральным характером. Хотя, заметим, и выделяют нейтральность (норма языка у Ю. С. Степанова), по отношению к которой все другие средства языка рассматриваются как стилистически отмеченные, следует, видимо, признать вслед за А. И. Смирницким, что сама нейтральность является уже стилистически значимым показателем: произведения отдельных прозаиков и поэтов «просты», «нейтральны» с точки зрения их языка, но они остаются шедеврами художественного творчества.

Собственно стилистическая информация знака, его стилиевое назначение вместе с коннотацией, которую он несет в данный период в конкретном языке, формируют то, что можно назвать дополнительной информацией. Она является важной составной частью нашей языковой картины мира, ее можно сравнить с вуалью, сброшенной на концептуальную систему языка; она – неотъемлемый элемент его когнитивной структуры. На ранних стадиях развития человеческого общества эмоциональное и экспрессивное были доминирующей чертой языка, но по мере дальнейшего своего развития эти качества переместились в сферу диалектов и арго, а на современном этапе еще и в весьма специфическую сферу функционирования языка с ее ярко выраженной эстетической функцией – художественную коммуникацию. Именно эту эстетическую функцию языка, создаваемую различными видами стилистической информации, А. Сеше назвал в свое время загадочной (*énigmatique*). И именно эта эстетическая во многом загадочная функция представляет серьезную проблему для переводчика, понимание которой влияет на эстетическое восприятие перевода получателем. Доказательством этого служат многочисленные примеры, приводимые теоретиками и практиками перевода в своих работах [Алексеев 2012; 2017; Гарбовский 2007; Тер-Минасова 2004].

Бесспорно, что при восприятии художественного дискурса (текста) задействован весь сложный комплекс социокультурных и психофизиологических свойств (способностей, характеристик) реципиента, которые, преломляясь специфическим образом у каждого из нас, создают соответствующую образную картину данного художественного произведения. Ученые, занимающиеся проблемами художественного восприятия в его психологическом аспекте, в частности, отмечают, что целостный процесс восприятия произведения искусства (любого, в том числе и художественной литературы), выступает в сознании то в слитном, то в расчлененном виде, вплоть до отдельных деталей. Этот процесс динамичен и детерминирован ожиданиями

реципиента на нравственные и эстетические вопросы, на эмоциональное воздействие, на ожидание нового в познании жизни; это – открытие для себя индивидуальности писателя и прежде всего его отношения к миру [Якобсон 1971, с. 76].

С другой стороны, создавая литературное произведение, писатель как бы обращается к «своему» адресату, пытаясь эксплицитно или имплицитно донести до него свой замысел. И эта связь «писатель-читатель» многогранна, она может быть исследована в различных плоскостях, в том числе и социопсихолингвистической. И, конечно же, здесь актуальной становится проблема корреляции художественного замысла писателя и читательского восприятия с «посреднической» функцией переводчика.

Таким образом, интерпретация художественного дискурса предполагает собой выработку методологического подхода, учитывающего многовекторность связей с его получателем. В его основу может быть положен когнитивный подход с учетом основных принципов теории речевой деятельности и теории информации, выработанные отечественными и зарубежными учеными. Когнитивный подход к анализу художественного дискурса предполагает изучение всех его свойств – от структурно-семантических и функционально-прагматических до стилистических различными приемами и методами с учетом социопсихологического фактора. Такой подход к изучению любого текста, в том числе и художественного, отвечает основным целям и задачам когнитивной лингвистики на современном этапе её становления и развития – изучению способов получения, обработки, хранения и использования вербализованных знаний об окружающем нас мире вообще и виртуального мира, в частности.

Художественный дискурс, являясь специфическим искусством, характеризуется, как и любой другой вид искусства, образным видением и образным восприятием. Информация, закодированная отправителем в образах, отображающая концептуальную картину мира писателя или поэта, декодируется получателем (читателем или слушателем), имеющим своё видение мира и, следовательно, свою концептуальную картину мира, свою специфическую систему образов в рамках этноконцептуальной системы, представителем которой он является. Поэтому проблема концептуального моделирования остается одной из актуальнейших проблем современного языкознания, привлекающая внимание многих ученых в связи с новым осмыслением дихотомии «язык-мышление» в русле когнитологии. И совершенно естественно она касается и моделирования художественного познания, художественного отражения картины мира и её образного отражения в переводе. В этом направлении уже ведутся исследования, которые находят свое частичное отражение в отдельных монографиях и диссертационных работах, используя богатый опыт наших предшественников.

Здесь достаточно вспомнить горячие дискуссии о слове и образе на страницах журнала «Вопросы литературы» (1958, № 6), статьи и монографии В. Ф. Шишмарева, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Г. О. Винокура, Л. А. Булаховского, Р. А. Будагова, В. Шкловского, П. Гиро, Амадо и Дамасо Алонсо, К. Фосслера, Л. Шпитцера, Р. Якобсона и многих других выдающихся отечественных и зарубежных ученых, уделявшим большое внимание исследованию гносеологии образности, эстетической функции языка в целом. В них подчеркивается неправомерность отождествления или наложения образного значения языковых средств на идейное содержание произведения, утверждалась синтетическая целостность образа в рамках художественного текста, его историко-социальная детерминированность и т.д.

Еще в начале 70-х гг. прошлого столетия акад. В. В. Виноградов писал: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из неё, но воздвигает над ней подчиненный закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» [Виноградов 1962]. И этот новый мир речевых смыслов и соотношений рождает образность произведения на основе тех или иных образов – своего рода «наглядных» представлений о действительности, преломленных через призму личностного отображения этой действительности автором. «Наличие многих свойств и качеств у разных предметов и явлений, воспринимаемых человеком, даёт ему ассоциативно связывать эти предметы и понятия, и при этом сложившийся

образ сразу находит опору в семантике слов», - писал А. И. Федоров [Федоров, с. 11]. То есть, ассоциативный характер образных средств языка, в основе которых лежат, в основном, ассоциации по смежности и подобию (метафора и метонимия – две основополагающие языковые универсалии) – основа формирования художественного образа как особой специфической эстетической категории.

Исследование художественного образа, этапов его становления и развития как категории художественного сознания и лингвокогнитивной структуры поэтического (художественного) текста привлекает уже давно внимание ученых. В области перевода одними из заметных этюдов были работы украинских ученых, которые изучали образ и образные средства подлинника и перевода в их соотношении с лингволитературными традициями [Чередниченко, Бех 1980] и историей развития литературного языка. Так, выделяя архаичный, традиционалистский (канонический), неканонический и современный этапы формирования категории художественного образа, тесно связанные с развитием культуры и мышления этноса, Л. И. Белехова прослеживает эволюцию поэтического образа в связи со становлением жанров и литературных направлений, справедливо полагая, что эволюция словесного поэтического образа непосредственно связана с развитием и становлением метафоры и метонимии как лингвокогнитивных механизмов создания и функционирования художественного текста [Белехова 2001, с. 22]. Художественный образ становится формообразующей категорией всего поэтического произведения и тесно связанным с образом автора и темой произведения. Его воплощением является поэтическое (художественное, образное) слово, вся система образных средств языка, сама форма специфически организованного речевого произведения. Художественный текст, как считает Ю. М. Лотман [Лотман 1994, с. 206], индивидуален как с точки зрения его создания, так и с точки зрения его восприятия, т.е. художественный дискурс глубоко антропоцентричен, несмотря на то, что вся его система внутри текстовых отношений, вся система его языковых средств соотносятся адекватно с вне текстовой реальностью, литературной нормой и историей.

Таким образом, понятие художественного образа исторично. Его содержание меняется от эпохи к эпохе, и у каждого мастера слова он глубоко специфичен. Его своеобразие отражается в выборе и аранжировке языковых средств всех уровней языка, создающих в итоге специфичность формы единого целого, что все вместе и определяет то, что принято называть художественностью (поэтичностью) речевого произведения (текста). Восприятие художественности, повторимся, сугубо индивидуально в том плане, как индивидуален язык, и, видимо, не более. Поэтому долгие ортодоксальные споры об имманентности или субъективности художественности (изобразительности) находят своё логическое объяснение в дуализме языкового знака, в неразрывном единстве языка и мышления, диалектическом единстве и противоречии субъективного и объективного, общего и частного.

Художественный образ, художественность речевого произведения, информативность текста – понятия емкие, неоднозначные, взаимно пересекающиеся и взаимно обусловленные. Каждое из них, претендующее на свою предметную соотнесенность с литературоведением или теорией информации, имеет непосредственное отношение к лингвистике. И это не только в силу онтологических свойств языка как орудия мышления, но также и потому, что язык – это средство общения, коммуникации, передачи информации, которая неоднородна, в которой уже давно принято выделять «чистую», логическую информативность и сопровождающие её в речи эмоционально-экспрессивные и оценочные обертоны. И если споры вокруг понятия «информативность» длятся несколько десятилетий, то дискуссии вокруг понятия «художественность» не прекращаются уже два с половиной тысячелетия.

«Расщепление» информативной нагрузки языкового знака, в том числе и текста, на «чисто» информативную (смысловую, логико-семантическую) и на стилистическую (эмоционально-экспрессивную и оценочную) уже, как представляется, не оспаривается лингвистами. В то же время в сфере искусства, в сфере художественного творчества такой

подход вызывает определенную дискуссионность, которая мотивируется тем, что содержание художественного произведения появляется на свет не благодаря присоединению одного к другому, - как подчеркивает Б.М. Рунин, - а потому, что оно рождается как художественное содержание, как результат взаимодействия самих образов, из движения образной мысли [Рунин 1971, с. 123]. Но здесь, на наш взгляд, автор не замечает разницу между художественным образом и художественностью, образностью вообще, ассоциирующейся с образным употреблением языковых средств в процессе их функционирования и порождения речевого произведения (в том числе и художественного, поэтического текста).

Безусловно, в художественном дискурсе информация не может не быть нехудожественной, необразной, так как « слово в художественном произведении, - писал В. В. Виноградов, - образно не только к общенародному языку и сопровождающемуся в нем опыту познавательной деятельности народа, но и к тому миру действительности, которая творчески создается или воссоздается в художественном произведении. Оно является элементом для его построения и соотнесено с другими элементами его конструкции или композиции. Поэтому оно двупланово по своей смысловой направленности и, следовательно, в этом смысле образно. Его смысловая структура расширяется и обогащается теми художественно-изобразительными «приращениями» смысла, которые развиваются в системе целого эстетического объекта» [Виноградов 1963, 125]. И лингвисты уже давно пришли к осознанию целесообразности разграничения номинативного значения слова и его «надстройки» - всевозможных экспрессивно-оценочных элементов. Яркое тому доказательство – возникновение и бурное развитие лингвостилистики как отдельной отрасли науки о языке, одной из важнейших задач которой остается провозглашенный в свой время тезис Ш. Балли о необходимости и важности изучения экспрессивных свойств языка и их систем. Кроме того, добавим, важно исследовать и «теневые» смыслы художественного слова, нередко кажущегося простым и заурядным с точки зрения его семантики и структуры, но на деле включающего в себе глубочайшие оттенки мысли, читаемые «между строк» и определяющие в итоге эстетико-философскую и идейно-художественную глубину всего произведения. Декодировать эти смыслы и правильно передать их на язык перевода, который воспринимался бы, чувствовался бы «чужим» читателем также, как если бы он имел дело с оригиналом (на чем настаивают сегодня виднейшие теоретики перевода) – одна из ключевых и трудных задач переводчика.

В настоящее время достаточно полно и глубоко инвентаризован и изучен весь арсенал изобразительных средств многих развитых языков, продолжают интенсивные попытки вскрыть и объяснить когнитивный механизм их происхождения и функционирования, что привело к разработке проблем когнитивной стилистики и к обоснованию её отдельного лингвистического статуса. И как само собой разумеющееся, художественная коммуникация получает новый импульс в своем развитии и большее внимание со стороны многочисленных её исследователей, в том числе и в переводоведении. Здесь достаточно упомянуть последние защищенные кандидатские и докторские диссертации, монографии, учебные пособия, конференции, посвященные теоретическим и практическим проблемам перевода с европейских языков на украинский и русский языки, в которых авторы предлагают свои подходы и решения многочисленных общих и частных аспектов художественной коммуникации. И такой интерес совершенно естественен: именно в художественной коммуникации кроются многие ключи для познания тайн когнитивной деятельности человека, его творческого начала и путей его реализации [ср., например, Шама 2005].

Література

Алексеев А. Я. Сопоставительная стилистика : уч. пособие. Днепропетровск : Национальный горный университет, 2012. 477 с.

Алексеев А. Я и др. Введение в теорию и практику перевода : уч. пособие. Днипро : НГУ, 2017. 191 с.

Балли Ш. Французская стилистика : пер. с франц. 2-е изд., стереотипное. М. : УРСС, 2001. 319 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 370 с.

Белехова Л. И. Историческая ретроспектива словесного поэтического образа как художественной категории. *Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки.* Вип. 11, 2001 С.82-89.

- Виноградов В. В. О теории поэтической речи. Вопросы языкознания. М. 1962. №2. С.14.
Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. 252 с.
Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. 380 с.
Гарбовский Н. К. Теория перевода : учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.
Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М. : Наука, 1975. 232 с.
Лотман Ю. М. Лекции по структурной поэтике. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа М. : Гнозис, 1994. 547 с.
Мейлах Б. С. Художественное восприятие как научная проблема. *Художественное восприятие*. М. : Наука, 1971. С. 10-29.
Рунин Б. М. Информация и художественное восприятие. *Художественное восприятие*. М. : Наука, 1971. С. 130.
Салямон А. С. Элементы физиологии и художественное восприятие. *Художественное восприятие*. М. : Наука, 1971. С. 113.
Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация : уч. пособие. М. : МГУ, 2004. 350 с.
Харцьев В. И. Основы поэтики Потебни. *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1910. Т. II. С.83-85.
Храпченко М. Б. Время и жизнь литературных произведений. *Художественное восприятие*. М. : Наука, 1971. С. 41.
Чередниченко А. И., Бех П. А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом тексте. Киев : КГУ. 1980. 67 с.
Шама И. Н. Перевод – искусство понимать... Запорожье : Просвита, 2005. 236 с.
Якобсон П. М. Психология и художественное восприятие. *Художественное восприятие*. М. : Наука, 1971. С. 76-77.

(Матеріал надійшов до редакції 24.12.18. Прийнято до друку 5.02.19)

УДК: 811.11'42

DOI: <https://doi.org/10.26661/2414-1135/2019-76-02>

БОНДАРЕНКО Я. О.

(Київський національний лінгвістичний університет)

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОГНІТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕРСОНАЖА В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Р. ГЕЛБРЕЙТА «КАР'ЄРА ЛИХОДІЯ»)

У статті розглядається вербалізація когнітивної діяльності персонажа в романі Р. Гелбрейта «Кар'єра лиходія». Аналізується когнітивна взаємодія злочинця і детектива. Визначаються основні засоби і фокуси вербалізації персонажної когнітивної діяльності в романі.

Ключові слова: когнітивна діяльність, мовна особистість, персонажний дискурс, концептуальна картина світу, категоризація, Я-концепція, інсайт.

Bondarenko Ya. O. Verbalization of the Personage's Cognitive Activity in Fictional Discourse (A Study of R. Galbraith's Novel 'Career of Evil'). The article deals with verbalization of personage cognitive activity in R. Galbraith's novel 'Career of Evil'. The analysis conducted is focused on discourse of two characters – the protagonist Cormoran Strike, a private detective, and his antagonist, a serial killer and an avenger, whose identity Strike has to reveal.

The research is based primarily on the method of conceptual analysis.

The criminal's pathological conceptual model of the world is analyzed in the paper. Within it such key concepts are singled out as REVENGE, DEATH and KILLING. Another conceptual reflection of the criminal's psychopathology is realized in the novel by means of such conceptual metaphors: POWER IS POSSESSION, KILLING IS INTIMACY, A WOMAN IS A PLAYTHING, KILLING IS AN ART, KILLING IS A GAME. The criminal's unrealistic, abnormally positive self-concept distorts his entire conceptual system and interferes with the processes of categorization and conceptualization. It also provokes magical thinking. The character's obsession with the concept of REVENGE motivates him to enter into a twisted psychological game with the detective.

The cognitive activity of the detective, on the other hand, is focused on identifying the killer. A detailed analysis of the crime allows him to build a psychological profile of the criminal and narrow down the circle of suspects. At the same time, he is put off track by the criminal who is expertly using details of Strike's personal life, in particular, a personally significant precedent text, to confuse him, which provokes cognitive dissonance in Strike. However, one little detail overlooked by the criminal, as well as a random interplay of associations eventually lead to his insight into the killer's identity and allow him to solve the case.

The research shows that the main means of verbalizing personage cognitive activity in R. Galbraith's novel 'Career of Evil' are conceptual metaphors and evaluative vocabulary, whereas the main focuses of verbalizing personage cognitive activity are metacognitive utterances, cognitive dissonance and insight.

Key words: cognitive activity, language personality, personage discourse, conceptual model of the world, categorization, self-concept, insight.

Сучасна когнітивно-дискурсивна лінгвістична парадигма обумовлює інтерес дослідників до когнітивних аспектів мови, мовлення та дискурсу [див., напр., Мацьків 2008; Язык и мысль 2015]. Продовжується аналіз процесів концептуалізації і категоризації,