

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ И ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье представляется интересным рассмотреть стиль и язык художественного произведения как сложного смыслового знака, выражающего индивидуально-авторскую картину мира писателя, оказывающую влияние на языковое сознание читателя. Как известно, языковое сознание – это процесс формирования образов под воздействием фоновых знаний (осознаваемых или не осознаваемых), «овнешних» при помощи языковых средств – слов, свободных и устойчивых словосочетаний, предложений, текстов [Денисова 2003: 119].

Под текстом понимаем, вслед за Н.Ф. Алефиренко, целостное коммуникативное образование, компоненты которого объединены в единую иерархически организованную семантическую структуру коммуникативной интенцией его автора [Алефиренко 2005: 303], то есть текст представляет собой конечную логически завершённую совокупность единиц всех уровней речезыковой иерархии, тематически и стилистически цельнооформленную и семантически организованную [Нелюбин 2003: 218].

Пониманию целого текста, его стиля, языка способствует когнитивная. Под когнитивией подразумевается процесс получения и использования «предзнаний» (в том числе и обыденного «со-знания») – разновидности мыслительных операций, обслуживающих и сопровождающих восприятие (в частности, обработку) и продуцирование как знаний, так и языковых выражений для этих знаний [Демьянков 2005: 5]. Пониманию текста также способствует лингвистический анализ его структуры как единства внутренних и внешних связей его элементов [Миньяр-Белоручев 1996], тогда как основанием для когнитивного подхода к анализу художественного текста являются: 1) его собственно онтологические свойства: коммуникативная природа текстовой деятельности и ее структурирование; 2) идеологическая и гносеологическая природа художественной реальности; 3) специфика художественного слова, так как язык художественных произведений является максимальной манифестацией национального языка, охватывающей все его реализации в аспекте заключенного в них творческого потенциала [Бабенко 2000]. Тем не менее, З.Д. Попова констатирует, что в текстах художественной ли-

тературы можно найти примеры резкого расхождения общезыковой семантики знака и индивидуально-авторского пропозитивного смысла, вложенного в этот знак [Попова 1999: 11–12].

Текст по своей природе процессуален и динамичен. Определению уровня динамики стиля текста способствует сопоставительный анализ различных временных пластов, отображенных в художественных текстах, так как именно разнообразие временных форм глаголов в одном отрезке мысли реализует дискретность мышления литературного персонажа и передаёт динамичность его мышления. Стиль текста представляет собой совокупность приемов использования средств языка, характерную для какого-либо писателя, произведения, жанра [Нелюбин 2003: 213].

В рамках когнитивной лингвистики для обозначения индивидуально-авторской специфики трансляции информативных данных в художественном тексте используется термин «когнитивный стиль», который характеризуется как «стиль подачи и представления информации, особенностей ее расположения и структурирования в тексте/дискурсе, связанный со специфическим отбором когнитивных операций или их предпочтительным использованием в процессах построения и интерпретации текстов разных типов» [Лузина 1996: 80].

Значимым направлением современных когнитивных исследований является изучение концептосферы литературного произведения, где текст как генератор смысла вступает во взаимодействие с концептосферой и отражающими когнитивными процессами реципиента текста (читателя) концептосферы национального языка в целом. Художественные тексты как часть концептосферы состоят из художественных концептов. Художественные концепты образны, символичны, поскольку то, «что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами» [Аскольдов 1997: 267–279]. Согласно С. Аскольдову, художественные концепты заключают в себе «неопределенность возможностей». Концепты этого типа подчиняются особой прагматике «художественной ассоциативности». Эту символичность С. Аскольдов называет «ассоциативной запредельностью». Порожденные создателем, концепты растут, развиваются, отторгаются, искажаются в восприятии. Ученый подчеркивал, что «иногда цепь этих образов направлена совсем не туда, куда влек бы их обыкновенный смысл слов и их синтаксическая связь» [Аскольдов 1997: 267–279].

Художественные концепты диалогичны, поскольку связаны с множеством одновременно значимых точек зрения, поэтому изучение единиц художественного текста как компонентов номинативного поля

контекстуальных концептов является одним из значимых направлений современной когнитивистики.

Рассмотрение природы художественного текста, его языка и стиля, опирается на одно из основных положений когнитивной стилистики – понимание текста как двуединого процесса порождения/восприятия. Мы разделяем мнение ряда ученых в том, что восприятие художественных концептов представляет собой вариант их нового порождения, то есть создание и восприятие концептов представляет собой двухсторонний коммуникативный процесс, в котором создатели и потребители концептов постоянно меняются местами. Известно, что существует инвариант восприятия текста, который входит в «когнитивную базу» читателя как представителя лингвокультурного сообщества. Вслед за В.В. Красных, под термином «когнитивная база» понимается определенным образом структурированная совокупность необходимо обязательных знаний, национально-детерминированных и минимизированных представлений того или иного национально-лингвокультурного сообщества, чей национально-культурный менталитет [Красных 2001: 64] оказывает влияние на формирование и существование концептов, так как тексты культуры (в широком понимании термина) являются наиболее естественной формой языковых реализаций концептов, в которой они не только существуют, но и формулируются, аккумулируются, трансформируются, поэтому значимым аспектом текста являются культурно маркированные концепты текста.

Культурная маркированность текста, по мнению ряда ученых, может рассматриваться как прототипический признак текстуальности. Понятие текстуальности в когнитивном ракурсе представляется в виде единства инвариантных признаков, характеризующих текст как результат и как процесс текстопорождения. По мнению В.Е. Чернявской, первичные признаки текстуальности реализуются вариативно с той или иной полнотой в различных языковых и социальных практиках и определяют закономерности объединения отдельных высказываний в единую текстовую систему [Чернявская 2005: 48], где этнокультурная специфика дополняется социокультурной спецификой, поэтому ценностная картина мира в языке художественного произведения представляет собой проявление семантического закона, согласно которому наиболее важные предметы и явления жизни народа получают разнообразную и подробную номинацию в кратком, но емком контексте.

В произведении «Степь» А.П. Чехова перед читателем предстает именно такой емкий художественный концепт ‘степь’, состоящий из множества концептов-элементов ‘бесконечность’, ‘солнце’, ‘небо’,

‘земля’, ‘даль’, ‘соединение Небесного и земного’, ‘соединение прошлого и настоящего’ и др.

Текст оригинала: *Между тем перед глазами ехавших расстилась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается <...>. Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу. Сначала, далеко впереди, где небо сходится с землею, около курганчиков и ветряной мельницы, которая издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками [Чехов 1989: 17].*

В статье представляется интересным рассмотреть вышеприведенный, емкий по содержанию, текст в сопоставлении с его переводными вариантами на французский и английский языки с целью установления степени адаптации стиля и языка исследуемого художественного концепта ‘степь’ в рамках одноименного текста при его переводе, подчеркнем, что рассматриваемый концепт является культурно маркированным и его название транслитерируется.

В тексте перевода на французский язык читаем: *Cependant, sous les yeux des voyageurs, se déployait déjà une plaine vaste, sans limites, traversée d'une chaîne de collines. Se pressant et passant la tête les unes devant les autres, ces collines se fondaient en une éminence qui, à droite de la route, s'étendait jusqu'à l'horizon et disparaissait dans un lointain lilas: on avait beau se mouvoir, on ne distinguait pas où elle commençait ni où elle finissait <...>. Le soleil avait déjà émergé au-dessus de la ville et tranquillement, sans s'affairer s'était mis au travail. D'abord, tout là-bas, au point de rencontre du ciel et de la terre, du côté des tumulus peu élevés et du moulin à vent qui, de loin, ressemblait à un petit homme agitant les bras [Tchekhov 1995: 17].* Перевод на английский язык: *Meanwhile a wide boundless plain encircled by a chain of low hills lay stretched before the travellers' eyes. Huddling together and peeping out from behind one another, these hills melted together into rising ground, which stretched right to the very horizon and disappeared into the lilac distance; one drives on and on and cannot discern where it begins or where it ends <...>. The sun had already peeped out from beyond the town behind them, and quietly, without fuss, set to its accustomed task. At first in the distance before them a broad, bright, yellow streak of light crept over the ground where the earth met the sky, near the little barrows and the windmills, which in the distance looked like tiny men waving their arms [Chekhov 1998: 19].*

Сопоставительный анализ оригинала и перевода показывает, структура концепта-элемента 'безграничность' – *широкая, бесконечная равнина* адаптирована в полном объеме на английский язык: *a wide boundless plain*, тогда как во французском языке в плане выражения произведены изменения, обусловленные законами языка перевода: *une plaine vaste, sans limites*.

Схожий же уровень адаптации наблюдается и в структуре концепта-элемента 'даль' – *лиловая даль* – *un lointain lilas* – *the lilac distance*, тогда как в структуре концепта-элемента 'солнце' – *Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу* переводчиками осуществлены более значимые преобразования: *Le soleil avait déjà émergé, tranquillement, sans s'affairer s'était mis au travail* – *The sun had already peeped out from beyond the town behind them, and quietly, without fuss, set to its accustomed task*.

Структура концептов-элементов 'небо' – *небо*: *le ciel, the sky* и 'земля' – *земля*: *la terre, the earth* идентичны в оригинале и переводе. Концепт-элемент 'соединение Небесного и земного' – *небо сходится с землею* адаптирован частично на французский язык: *le point de rencontre du ciel et de la terre*, а в английском варианте номинант *земля* употреблен на первом месте по отношению к номинанту *небо*, что искажает смысловую нагрузку оригинала: *the earth met the sky*. Концепт-элемент 'соединение прошлого и настоящего': *курганчики* является культурно маркированным, который переведен на французский язык как *des tumulus peu élevés* и в книге дается поясняющая сноска: *petites buttes artificielles <...> tombes de peuples*, английский вариант *the little barrows* в плане содержания адекватен, тогда как в плане выражения добавлена лексема: *little*.

В тексте также выявлено присутствие человека: *ветряная мельница, которая издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками*, что передано адекватно как на французский язык: *moulin à vent qui, de loin, ressemblait à un petit homme agitant les bras*, так и на английский: *the windmills, which in the distance looked like tiny men waving their arms*, тогда как восприятие степи человеком *никак не разберешь, где она начинается и где кончается* передано симметрично в плане содержания, но асимметрично в плане выражения на исследуемые переводные языки – *on avait beau se mouvoir on ne distinguait pas où elle commençait ni où elle finissait* – *one drives on and on and cannot discern where it begins or where it ends*.

Таким образом, содержание вышерассмотренного художественного концепта адаптировано в полном объеме, стиль искажен только в

одном случае, форма выражения претерпела изменения, обусловленные законами языка перевода. Концепт может быть представлен в художественном тексте без специального словесного обозначения и может реализовываться через ряд ситуативных (контекстуальных) характеристик, раскрывающих его суть [Новосельцева 2003: 26–27], тогда как слово, в отличие от концепта, реализуется в художественном тексте только посредством конкретного материального знака. Художественное слово по характеру и объему передаваемой информации существенным образом отличается от своего словарного «прототипа».

Важными отличиями художественного концепта от слова, реализующегося в художественном тексте, но не концептуализированного в нем, являются контекстуально приращенные семантические признаки, так как концептуализация, по мнению Н.С. Болотновой, расширяет значение слова, которое является «выразителем» концептов, тогда как план мыслительных операций организует коммуникативно-когнитивную рамку текста, где можно рассмотреть ассоциативно-смысловые поля текста как один из способов репрезентации авторских концептов [Болотнова 1998] и построения его модели.

В процессе создания модели номинативных полей концептов художественных текстов необходим учет того факта, что в мыслях говорящих имеются и такие смыслы (когнитивные пропозиции), которые не имеют языкового выражения («невыразимое», «несказанное») [Попова 1999: 11], поэтому необходим анализ материала с целью установления, какое концептуальное или когнитивное образование подведено под «крышу» знака, какой квант информации выделен телом знака из общего потока сведений о мире [Кубрякова 1993: 23], так как язык как знаковая система существует в двух формах: во-первых, как совокупность знаков, во-вторых, как вид деятельности, суть которой состоит в применении языковых знаков для достижения определенных целей коммуникации. Значение знака вне контекста его употребления характеризует его как часть системы языка [Кубрякова 1993: 18–29; Benoit 1981: 128]. В семантику знака входят дополнительные (коннотативные) значения: эмоциональные, стилистические, образные. В контексте значение языкового знака актуализируется и становится смыслом знака.

Пониманию семантики структуры текста способствует рассмотрение его когнитивных феноменов, таких как модели знаний, модели установок, фоновое знание автора и адресата, моделирование мыслительных действий личности, что в совокупности порождает восприятие текста как функционального и структурного единства. В когнитивной лин-

гвистике такой подход позволяет проследить путь формирования речевого произведения от замысла говорящего до конечного результата – языковой формы, выбранной автором для его реализации [Скрипникова 1999: 72]. Так, в следующем тексте автор изначально сообщает эмоциональный настрой читателю: ... *роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид Трава поникла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые, со своими покойными, как тень, тонами, равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо, которое в степи, где нет лесов и высоких гор, кажется страшно глубоким и прозрачным, представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски* [Чехов 1989: 18].

Исследования показывают, что стиль оригинала передан адекватно на французский язык: ... *la rosée s'évapore, l'air se figea et la steppe déçue reprit son aspect maussade de juillet. Les herbes se flétrissaient, la vie se mourait. Les collines hâlées, d'un brun vert, lilas au loin, avec leurs tons paisibles comme des ombres, la plaine avec ses lointain brumeux et le ciel renversé dessus, semblant, dans la steppe où il n'y a ni forêts ni hautes montagnes, d'une profondeur et d'une transparence effrayantes, paraissaient à présent infinies et pétrifiées de longueur* [Tchekhov 1995: 18].

Перевод на английский язык выполнен следующим образом: ... *the dew evaporated, the air grew stagnant, and the disillusioned steppe began to wear its jaded July aspect. The grass drooped, everything living was hushed. The sun-baked hills, brownish-green and lilac in the distance, with their quiet shadowy tones, the plain with the misty distance and, arched above them, the sky, which seems terribly deep and transparent in the steppes, where there are no woods or high hills, seemed now endless, petrified with dreariness* [Chekhov 1998: 20].

Исследование показало, что художественный концепт, который оказывается инструментом [Зусман 2003], позволяющим рассмотреть в единстве национальный мир народа и художественный мир произведения, его стиль и язык, формирует языковое сознание читателя на основе внутренней потенции, заложенной автором. В процессе сопоставительного анализа было выявлено, что при переводе рассматриваемого нами художественного концепта 'степь', в рамках одноименного произведения А.П. Чехова, переводчикам удалось передать стиль оригинала на французский и английский языки, несмотря на осуществленные трансформации, обусловленные лингвистическими и экстралингвистическими факторами.

Литература

1. Алефиренко, Н.Ф. Спорные проблемы семантики: Монография / Н.Ф. Алефиренко. М.: Гнозис, 2005.
2. Аскольдов, С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / С.А. Аскольдов. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
3. Бабенко, Л.Г. Концепт и концептосфера в аспекте моделирования / Л.Г. Бабенко // Междунар. конгресс по когнитивной лингвистике. Тамбов: Изд-во ТГУ им Г.Р. Державина, 2006. С. 39–42.
4. Болотнова, Н.С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте / Н.С. Болотнова // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей. СПб., 1998. С. 242–247.
5. Демьянков, В.З. Когниция и понимание текста / В.З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 3. С. 5–10.
6. Денисова, Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. М.: Азбуковник, 2003.
7. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В.Г. Зусман // Вопросы литературы. 2003. № 2.
8. Красных, В.В. Основы психолингвистики и основы коммуникации / В.В. Красных. М.: ИТДГК Гнозис, 2001.
9. Кубрякова, Е.С. Возвращаясь к определению знака: Памяти Р. Якобсона / Е.С. Кубрякова // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 18–29.
10. Миньяр-Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода / Р.К. Миньяр-Белоручев. М.: Московский лицей, 1996.
11. Новосельцева, В.А. О соотношении понятий «содержание художественного концепта» и «лексическое значение художественного слова» / В.А. Новосельцева // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы междунар. симпозиума. Волгоград: Перемена, 2003. С. 26–28.
12. Попова, З.Д. Когнитивные пропозиции и семантика языка / З.Д. Попова // Язык и национальное сознание. Вып. 2. Воронеж: ЦЧКИ, 1999. С. 11–12.
13. Скрипникова, Н.Н. Текст как коммуникативно-когнитивное единство // Язык и национальное сознание / Н.Н. Скрипникова. Вып. 2. Воронеж: ЦЧКИ, 1999. С. 71–72.
14. Чернявская, В.Е. Текстуальность как когнитивный феномен / В.Е. Чернявская // Конференция «Филология и культура». Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. С. 47–48.
15. Benoist, L. Signes, Symbols et Mythes / L. Benoist. P.: PUF, 1981.

Словари

16. Лузина, Л.Г. Когнитивные принципы / Л.Г. Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 78–79.
17. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003.

Список источников примеров

18. Чехов, А.П. Степь / А.П. Чехов // <http://www.classic-book.ru>
19. Chekhov, A. The steppe / A. Chekhov / tr. from Russian by R. Pevear and L. Volokhonsky <http://www.raedprint.com/work-339/Anton-Chekhov>
20. Tchekhov, A. La steppe / A. Tchekhov / Tr. du russe par Vl. Volkoff. Paris: Librairie Générale Française, 1995.