## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Интерпретация художественного текста является необходимым этапом переводческой деятельности, в которой переводчик, с одной стороны, выступает как получатель сообщения на исходном языке (ИЯ), с другой стороны, он формирует у себя собственную переводческую концепцию произведения, перевыражаемого затем на языке перевода (ПЯ). Этап интерпретации тесно связан с восприятием текста оригинала, поэтому он является составной частью процедуры оценки качества переводимого текста. Квалифицированный эксперт, формулируя свое заключение о переводе, опирается не столько на пословные и пофразовые сравнения двух текстов, сколько на сравнение своих интерпретаций, своего впечатления от их прочтения. Иными словами, он сравнивает макрообразы подлинника и перевода и обращается к анализу языковых средств в обоих текстах лишь в тех случаях, когда обнаруживает несоответствия в их интерпретациях. Поскольку такая процедура не лишена значительной доли субъективизма, а объективные критерии функциональной адекватности не всегда поддаются формализации, М.Я.Цвиллинг и Г.Я.Туровер предложили объективизировать те закономерности, которые лежат в основе субъективных суждений и, тем самым, выработать способы уменьшения разброса индивидуальных оценок экспертов [26, 8].

Объективизация индивидуальных суждений должна развиваться в двух направлениях: выработка объективных параметров для оценки

сравниваемых текстов и объективизация процедуры интерпретации сравниваемых текстов. Анализируя виды интерпретации, используемые в переводческой деятельности, В.Н.Комиссаров заключает, что все они различаются, в основном, степенью обращения к экстралингвистическому опыту переводчика и построены для разных уровней привлечения контекста [9, 11]. Роль контекста в переводе Г.В.Колшанский характеризует следующим образом: "... учет контекста есть не только обязательный элемент переводческой деятельности, но и предварительное условие творчества переводчика, выступающего в роли настоящего интерпретатора текста в его лингвистическом, культурном, художественном, научном и т.д. аспектах" [8, 111]. Однако привлечение контекста при восприятии сообщения может быть неосознанным, и тогда понимание представляет собой извлечение смысла, минуя его языковое оформление в выражении, т.е. интуитивную интерпретацию сообщения. При анализе различия интуитивного понимания и понимания с помощью интерпретации Д.Фоллесдаль отмечает: "Мы должны различать эксплицитное построение гипотез (что имеет место в научном познании) и имплицитное использование гипотез (что характеризует весь наш опыт), когда процесс формулировки гипотез не тематизируется. и мы познаем полнозначные объекты непосредственно... Интерпретация подобна построению теории, ибо в обоих случаях мы выдвигаем гипотезы относительно того, что мы еще не поняли, с целью согласования этого с тем, что нам известно и понятно" [25, 143-144].

Существует ряд лингвостилистических методик, которые предлагается использовать для анализа и интерпретации художественного текста на всех уровнях языковой иерархии. К ним относятся работы Э.Г.Ризель [22], И.Шарнхорста [30], В.Я.Задорновой [7], В.Коллера [29] и других. Однако каждая из этих методик по-разному трактует необходимую последовательность использования языковых уровней при анализе текста.

В работе "Теория и практика интерпретации текста" Э.Г.Ризель предлагает начинать анализ текста с его экстралингвистических параметров: с общих сведений о мировоззрении автора, его принадлежности

к какому-либо литературному направлению, с жанра произведения, композиции и лишь затем рассматривать языковые и стилистические средства, с помощью которых реализована основная идея произведения [22, 32-33].

Очевидна необходимость выделять при анализе художественного текста в первую очередь коммуникативную цель произведения, коммуникативное намерение автора, а также экстралингвистические факторы, существенные для лингвистического декодирования коммуникативного замысла произведения. Методика подобного анализа заключается в переходе от формирования того, что В.В.Виноградов назвал "образом автора", к характеристике языковых и стилистических средств, выражающих авторскую идею произведения [2].

Несколько иную схему анализа художественного произведения дает И.Р.Гальперин [3]. Эта схема включает шесть процедур: таксономическую (определение литературной разновидности текста, его подстилей и жанров), информативную (раскрытие содержания текста в тезисной форме), семантическую (анализ стилистически маркированных отрезков текста, предложений и слов), стилистическую (анализ стилистических приемов и их соотношение с нейтральными средствами передачи сообщения), функциональную (определение функций стилистических приемов в тексте), синтезирующую (определение творческой манеры автора и системы использования языковых средств). В данном случае после совокупности процедур анализа текста две последние процедуры направлены на выяснение того, что составляет "образ автора".

Специально для сравнительного анализа вариантов перевода художественного (поэтического) текста В.Я.Задорнова предлагает анализировать художественное произведение на трех уровнях (семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом): "первый шаг в исследовании — рассмотрение слов и словосочетаний на семантическом уровне, т.е. анализ единиц языка как таковых, в их прямом значении: анализ лексики, морфологии, синтаксиса — всех возможных языковых аспектов данного текста" [7, 8]. Она мотивирует это тем,

что все в литературном произведении — намерения автора, его идеи, образы и т.д. — реализуется в словах. Подобное утверждение представляется крайне неубедительным, поскольку вся имплицитная информация художественного текста не может быть выражена вербально. По мнению И.Р.Гальперина, из трех видов информации, заключенной в тексте, лишь содержательно-фактуальная выражается вербально. Остальные же — содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая — имплицитны по своей природе и вербально не выражаются [4; 28, 41, 44], будучи заключенными в широком контексте. На примере рассказа А.П.Чехова "О любви" И.Р.Гальперин показал невозможность верной интерпретации текста, в частности негативного отношения автора к главному герою, без привлечения фоновых знаний, поскольку в самом тексте оценка автора вербально ни коим образом не выражена.

Спорной нам представляется и последовательность этапов анализа художественного текста, предлагаемая В.Я.Задорновой. Для того, чтобы понять, каким образом следует проводить интерпретацию текста, нужно сначала определить само понятие "текст". И.Р.Гальперин дает следующее определение: "Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку" [4, 18]. Таким образом, художественный текст в первую очередь характеризуется своей функциональной направленностью или, другими словами, главным коммуникативным заданием всего текста, эстетическим намерением автора. Из этого положения и следует исходить, выстраивая последовательность этапов комплексного анализа художественного произведения.

Правда, не все филологи придерживаются мнения, что в методике анализа текста должна соблюдаться строгая последовательность эта-

пов Так, А.А.Богатырев предлагает в первую очередь выделять в тексте основные категориальные смыслы [1, 63]. Н.О.Гучинская считает, что анализ стихотворного текста, представляющего собой взаимодействие ритма и метафоры, между которыми располагаются как равноправные члены — литературное течение, жанровая форма, тема и композиция, можно начинать с любой точки этого замкнутого единства — в зависимости от особенностей данного конкретного текста [5, 72].

Нам представляется, что наиболее полно и последовательно этапы анализа и интерпретации художественного текста представлены в "Искусстве перевода" И.Левого [13, 59-77], где требования к процессу перевода распределены по трем стадиям: постижение подлинника, его интерпретация и, затем, перевыражение подлинника. Методика восприятия и анализа текста, предложенная В.Я.Задорновой, практически повторяет этапы постижения подлинника, данные И.Левым: "филологическое понимание" на основе лингвистического анализа, стилистический анализ языковых средств и литературоведческий анализ художественного единства текста. Стадия интерпретации содержит совсем другие этапы. К ним относятся установление объективного смысла произведения, формирование интерпретационной позиции и, как следствие, выработка переводческой концепции произведения. Таким образом, результат анализа художественного текста лишь предваряет этап интерпретации, заключающейся в том, что переводчик в отличие от простого читателя, который более или менее интуитивно отбирает для себя в тексте заинтересовавшие его места, обдуманно формулирует интерпретационную позицию, зная, что он хочет сказать читателю своим переводом [13, 73]. Иными словами, интерпретация состоит в формировании максимально полного и верного представления о художественном тексте, проведенного с целью создания переводческой концепции произведения. Получаемое представление и будет отражением художественной действительности произведения.

Как уже было сказано выше, компаративный анализ подлинника и перевода представляет собой сравнение их интерпретаций. Р.О.Якобсон замечает, что как любой получатель вербального сообщения, лин-

гвист является его интерпретатором [27, 363]. Однако лингвистические уровни анализа являются сугубо вспомогательными, поэтому, проходя вслед за переводчиком стадию постижения подлинника, но обладая другой интерпретационной позицией, компаративист может сместить оценку перевода в сторону более эквивалентного выражения языковых средств подлинника. Стремление формализовать процедуру сравнения на уровне соответствия языковых единиц, не связывая ее с интерпретациями текстов подлинника и перевода, оказывается, как правило, безрезультатным.

Методы сравнения текстов оригинала и перевода не вызывают особых споров. Уже в 1964 году Ю.М.Лотман отмечал, что сопоставление структур оригинала и перевода и установление критериев их адекватности может стать отправным пунктом при определении своеобразия поэтической структуры вообще [15, 183]. Очевидно, что предметом художественного перевода является идейно-образная структура подлинника, представляющая собой связанные авторской идеей наиважнейшие образы произведения. Элементы этой структуры могут находиться на различных уровнях: фонетическом, ритмическом, лексическом, морфологическом и синтаксическом. Но гипотеза о наложении структур оригинала и перевода не реализуется в виде схемы соответствий элементов различных языковых уровней и не отражает сложности подобия идейно-образных структур сравниваемых произведений. На наш взгляд, причины такого несовпадения удачно сформулировала Н.А.Купина: "Единицу текста следует отличать от единицы анализа текста, в качестве единицы анализа (описания, исследования) могут выступать не только линейные, но и малые языковые составляющие текста, любые его части" [10, 8].

Рассматривая проблему сравнения интерпретаций, мы неизбежно наталкиваемся на связанную с ней проблему обоснования единиц текста, которые могут быть положены в основу сравнения, и представления отношений между ними, которое связывало бы эти единицы в единое целое. С нашей точки зрения, требованиям к совокупности таких отношений вполне удовлетворяет композиционная структура текста. В

работе "Стилистика текста" В.В.Одинцов дает ей следующее определение: "Композиция — это группировка по определенной схеме элементов содержания (общих положений, фактов), но сама эта группировка, представляющаяся более или менее сложной, способствует выразительности текста, в большой степени обусловливает его общий характер и отдельные особенности" [20, 133]. Анализ композиции — необходимый элемент стилистического анализа художественного текста. Предложенная В.В.Одинцовым типология композиции включает характеристики десяти композиционных типов, построенных с помощью фактора трансформации и вида развертывания содержания текста [20, 151]. Идея трансформации линейно-нейтрального изложения как основа классификации стилистических приемов и типов композиционного развертывания содержания текста обоснована в "Общей риторике" [19].

Таким образом, можно утверждать, что композиционная структура текста представляет собой набор композиционных единиц-элементов содержания, связанный определенной схемой, которая обладает экспрессивной функцией и, в свою очередь, обусловлена художественной функцией всего произведения. По приведенному выше определению И.Р.Гальперина текст является объединением ряда сверхфразовых единств (СФЕ), причем, как утверждает О.И.Москальская [18, 18], тема, заключенная в СФЕ, представляет смысловое ядро его содержания и выступает как мельчайшая частная тема текста. Входящие в СФЕ предложения не имеют самостоятельных тем, а лишь дополняют друг друга при раскрытии темы СФЕ. Следовательно, либо СФЕ, либо абзац, (который, по мнению Т.И.Сильман, является относительно законченным литературно-композиционным отрезком текста [23]), могут выступать в роли композиционной единицы.

На уровне СФЕ образуются целостные художественные образы как результат межобразного взаимодействия представлений, возникающих на уровне предложения и конкретизируемых контекстом СФЕ. В таком случае можно полагать, что образная структура произведения представляет собой его композиционную структуру, объединяющую худо-

жественные образы, которые, в свою очередь, формируются на основе представлений в рамках темы СФЕ.

Проведенный анализ структуры текста позволяет дать следующее определение понятию "художественный образ". Это композиционная единица художественного текста, отражающая все виды текстовой информации: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую и характеризующаяся целостностью восприятия (единство темы  $C\Phi E$ ), а также экспрессивной функцией, обусловленной художественной функцией текста. Исследуя феномен художественного образа, Г.В.Степанов отмечает: "Специфика языкового оформления целостного образа состоит, очевидно, не просто в подчиненности отдельных лингвистических единиц тексту как целому, но в сочетании с самостоятельной (самодовлеющей) содержательной ценностью этих единиц" [24, 147]. Локализовавшись однажды в рамках СФЕ, художественный образ может проходить через другие сверхфразовые единства, уточняясь и обогащаясь в них за счет тематических вариаций, придающих образу динамичность.

Выработанное определение художественного образа позволяет иначе подойти к формированию критерия адекватности перевода подлиннику с позиций функционального подобия. Вполне логично предположить, что максимального совпадения интерпретаций как основы оценки качества перевода можно добиться лишь тогда, когда и прагматическая, и семантическая субструктуры текста будут совпадать хотя бы на уровне его макроструктуры. Это значит, что необходима адекватность элементов двух верхних уровней образной структуры: макрообраза всего текста и его художественных образов с учетом их композиционного взаимодействия. Оба нижних уровня — первичных образов и представлений — допускают переводческие трансформации, но лишь в такой мере, в какой эти трансформации не затрагивают адекватности художественных образов, т.е. при сохранении контекстуальной и подтекстовой информации произведения. Следовательно, художественный образ представляет собой неразложимую экспрессивно-

смысловую единицу перевода художественного текста, и составляющие ее компоненты не имеют права на самостоятельные, не зависимые от нее переводческие трансформации, т.к. это может исказить концептуальную или подтекстовую информацию, представленную в образе.

В результате сам процесс оценки качества переводов представляется последовательностью этапов: постижения подлинника (лингвостилистический и литературоведческий анализ), интерпретация подлинника (интерпретационный анализ), постижение перевода, интерпретация перевода и сравнительный анализ интерпретаций на уровнях макрообраза текстов и их художественных образов. Интерпретационный анализ текста оперирует относительными категориями и анализирует динамику смысловой структуры текста.

Как показал А.Попович [21, 91-93], стилистические категории должны сохраняться в переводе, образуя тем самым гомеостаз стилистической структуры текста в процессе перевода. Стилистическая эквивалентность распространяется и на уровни первичных образов и представлений, хотя используемая здесь эквивалентность переводческих трансформаций имеет ограниченный характер и должна распространяться не только на лексико-грамматические конструкции внутри предложения, но и на тематические связи между целыми предложениями. Тем не менее, сохранение здесь стилистической эквивалентности возможно как результат контекстуально детерминированной синонимии, реализующей общий принцип, согласно которому одна и та же информация может передаваться в языке либо синтагматически, либо парадигматически.

Интерпретация художественных образов оригинала является базовой для сравнения тех языковых средств, которые используют автор и переводчик при формировании микроконтекста. Обнаружение образных сигналов как первая задача интерпретации текста, по мнению В.А.Кухаренко [11, 10], происходит в условиях специально организованного контекста, одним из наиболее распространенных принципов которого служит повторяемость. В этом случае повторение ключевых и тематических слов создает в тексте образную перспективу произведения [12]. Что касается стихотворной речи, то здесь ритмическая организация высказывания, а также его композиционная структура имеют некоторую дополнительную несмысловую информацию. В равной мере и рифма, по утверждению Ю.М.Лотмана [14, 61], принадлежит метрической, фонологической и семантической организации текста. От произвольного синтагматического членения прозы, фразировки ее речевого потока, темпа речи, связанного с намерением говорящего, фразировка поэзии отличается тем, что ритм ее задан с самого начала. Таким образом, и метр, и рифма придают экспрессивную окраску поэтическому тексту, усиливая его эмотивную функцию.

Нужно сказать, что эмотивная функция является в художественных текстах, по-видимому, ведущим компонентом эстетического воздействия [6; 17]. Это обстоятельство особо отметил А.Р.Лурия: "Характерно, что "глубина прочтения текста" вовсе не зависит от широты знаний или степени образования человека, она вовсе не обязательно коррелирует с логическим анализом поверхностной системы значений, а больше зависит от эмоциональной тонкости человека, чем от его формального интеллекта. Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности" [16, 246].

Вводя в качестве одной из шести основных функций языка поэтическую, Р.О.Якобсон назвал ее центральной определяющей функцией словесного искусства [28, 202]. Замечая, что главенствование поэтической функции над референциальной (денотативной) не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной, он подчеркивал существование в речи как бы второго, "подводного течения, параллельного значению", связанного со скоплением или столкновением фонем в звуковой ткани строки, строфы или всего стихотворения [28, 225]. Такой параллелизм создает дополнительное эмоциональное напряжение и его сохранение в переводе требует значительных усилий, поскольку жесткая ритмическая организация стиха предъявляет повышенные требования к выбору лексики, усиливая образность каждого слова. В лингвистическом плане это означает смену доминирующей в повествовательном предложении синтагматической связи, соединяющей различные элементы текста по контрасту, на парадигматическую связь, имеющую четко выраженный ассоциативный аспект.

Таким образом, жесткая сегментация структуры стихотворного текста увеличивает значимость любых элементов речевого уровня, придавая им новое, не всегда осознанное значение, обусловленное их местом в структуре строки или строфы. Отмеченное свойство стиха выравнивает в какой-то мере значимость элементов всех уровней образной структуры оригинала. И при переводе стихотворения необходимо выдерживать уже не один вид параллелизма, а несколько одновременно совпадающих видов на фонетическом, ритмическом и лексическом языковых уровнях. Следовательно, в стихотворном тексте первичный образ или представление могут иметь такую же образную значимость, что и художественный образ, т.е. находиться в фокусе высказывания, резко усиливаемом совпадением параллелизмов. При анализе образной структуры стихотворного текста целесообразно рассматривать элементы обоих уровней как микрообразы, лингвостилистический анализ которых должен проводиться на трех стилеобразующих уровнях: лексическом, ритмико-интонационном и синтаксическом.

## Литература

- 1. Богатырев А.А. Семантическая категория всеобщности как интерпре- тационный конструкт в художественном тексте // Вісник Київського лінгвістичного університету. Філологія. Т.4. Київ, 2001. С. 61-74
- 2. Виноградов В.В. О теории поэтической речи. М.: Наука, 1971.
- 3. Гальперин И.Р. О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. С. 267-290.
- 4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.

- 5. Гучинская Н.О. Методические рекомендации к спецкурсу "Стилистика стихотворной речи". Л.: ЛГПИ, 1981. 87 с.
- 6. Журавлева Е.И. Эмоциональность, информативность и образность поэти-ческого текста. Н.Новгород, 1999. 160 с.
- 7. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высш. Школа, 1984. 152 с.
- 8. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М.: Наука, 1980. -150 с.
- 9. Комиссаров В.Н. Перевод и интерпретация текста // Тетради переводчика. М., 1982. Вып. 19. С.3-19.
- 10. Купина Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. Красноярск: Изд-во КраснГУ, 1983. 160 с.
- 11. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л.: Просвещение, 1978. 328 с.
- 12. Кухаренко В.А., Колегаева И.М., Шевченко Н.Г. Тхор Н.М. Ключевые и тематические слова в оригинале и переводе художественного произведения // Филологические науки. 1983. № 4. С.68-71.
- 13. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 398 с.
- 14. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
- 15. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам. Тарту, 1964. Вып.1. 195 с.
- 16. Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: Изд-во МГУ, 1979. 320 с.
- 17. Малышева Е.В. Структурно-композиционные и лингвостилистические особенности актуализации как особого типа текста. СПб., 1998. 154 с.
- 18. Москальская О.И. Грамматика текста. М.: Высш. школа, 1981. 184 с.
- 19. Общая риторика / Ж.Дюбуа, Ф.Эделин, Ж.-М.Клинкербергер, Ф. Мэнге, Ф.Пир, А.Тринон / — М.: Прогресс, 1986. — 392 с.
- 20. Одинцов В.В. Стилистика текста. М.: Наука, 1980. 264 с.

- 21.Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высш. школа, 1980. 200 с.
- 22 Ризель Э.Г. Теория и практика интерпретации текста. М.: Высш. школа, 1974. 184 с.
- 23 Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики Л.: Просвещение, 1967. 152 с.
- 24 Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Сб.науч.труд. МГПИИЯ им. М.Тореза. М., 1976. Вып.103. С. 143-149.
- 25. Фоллесдаль Д. Понимание и рациональность // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 18. С. 139-159.
- 26. Цвиллинг М.Я. Туровер Г.Я. О критериях оценки перевода // Тетради переводчика. М., 1978. Вып.15. С. 3-8
- 27. Якобсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 456 с.
- 28. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Современный структурализм: "за" и "против". М., 1975. С. 193-230 .
- 29.Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Wiesbaden., 1997. 344 S.
- 30. Scharnhorst J. Modelle des Sprachsystems // Linguistische Studien. Berlin, 1986. Bd.145. Reihe A. S. 42-47.