

ОБРАЗ КАК ЕДИНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Поиск единицы текста как элементарного отрезка обработки информации характерен не только для лингвистической теории, но и для теории художественного перевода. В этой области, в отличие от лингвистической теории, существует значительно большее единство взглядов на то, что является единицей перевода. Первым исследователем, который ввел в художественный перевод понятие образа как единицы перевода, его «первозлементом» был И.А. Кашкин, полагавший, что в нем, прежде всего, проявляется видение действительности. Разрабатывающий вслед за ним основы «реалистической школы перевода» Г.Р. Гачечиладзе [4, 87] считает, что элементом текста может быть не только слово и словосочетание со своим смысловым значением, но и художественный образ, стилистический элемент, ритмический элемент и т.д., то есть — элемент художественно-образной системы подлинника.

Анализируя структуру художественного произведения с позиций структурализма, И. Левый полагает, что «в прозе конструктивная единица — полностью развитая мысль (выраженная развернутым предложением), в стихе — это, скорее частный мотив, выраженный, например, образом» [11, 239]. Сходных взглядов придерживается и В. Коллер в последнем издании своего «Введения в теорию перевода»: «... bei poetischen Texten... liegt die Poetizität in der Ausnutzung sprachspielerischer und lautmalerischer Möglichkeiten.» [21, 100-101]. Наконец, попытки совместить лингвистический анализ художественного произведения с положениями реалистической школы перевода» предприняла Г.Ф. Венгеровская в статье, посвященной единице художественного перевода, где эта единица определяется как отрезок оригинала,

выражающий либо единую мысль, либо понятие, либо образ, причем реализация этого отрезка возможна на трех уровнях: 1) на уровне структурно-семантических контекстов — различные типы предложения; 2) на уровне лексико-грамматическом — слово, идиома, словосочетание; 3) на уровне всего текста, который является смысловым и художественным целым — поэтическая модель [2, 135].

Несмотря на различное понимание того, что представляет собой образ в художественном тексте, именно это понятие является ключевым для теории художественного перевода, потому что оно положено в основу главного смылосодержательного преобразования, роль которого выполняет функциональное переводческое соответствие. Говоря об иерархии различного рода соответствий в переводе, И.А.Капкин отмечал, что важнее всего «соответствие идейно-образного смысла самих явлений, хотя бы словесное выражение их по внутренним законам разных языков... буквально не совпадало» [8, 95]. Сходное суждение высказывает и В.М.Россельс: «... соответствие должно быть функциональным, выполняющим ту же идейно-эмоциональную роль, что и образ в подлиннике» [17, 165]. Отметим, что выбор образа как основной смылосодержательной единицы текста согласуется с высказыванием В.Н.Комиссарова о наибольшей степени эквивалентности смысловых отношений, характерной для уровней ситуации и цели коммуникации, которые сравнительно мало зависят от особенностей функционирования конкретного языка [9]. На остальных уровнях содержания переводческая эквивалентность представляет собой лишь частичное совпадение содержания оригинала и перевода, поэтому требование максимальной эквивалентности образа позволяет предположить, что именно два верхних уровня эквивалентности являются наиболее приспособленными для его передачи при межкультурной коммуникации.

Дальнейший анализ понятия «образ» мы будем проводить в рамках одного из выделенных В.Н.Комиссаровым четырех направлений переводоведения, для которого понятие «перевод» понимается значительно шире, охватывая не только межкультурные, но и внутриязыковые преобразования [9, 159]. Достаточно обширный обзор определений понятия «образ» содержится у И.В.Арнольд, где оно анализируется в философском, филологическом и психологическом аспектах. Свое определение образа И.В.Арнольд форму-

лирует как некоторую модель действительности, восстанавливающую полученную из действительности информацию в новой сущности, или как основное средство художественного обобщения действительности — особую форму общественного сознания [1, 73]. Несколько иное определение дает В.А.Кухаренко: «Образ — это представление общего через единичное, абстрактного через конкретное, отвлеченного через чувственно-наглядное, осязаемое» [10, 12-13].

Понятие «образ» с трудом поддается определению в лингвистических или литературоведческих терминах, что подчеркивает и Г.В.Степанов: «Образ по своей сущности — динамическая реальность... Статус образа, вероятно, можно определить только в самом общем виде: это преобразованный в искусстве фрагмент действительности... Манеры и формы разработки образа бесконечно разнообразны. Тематические вариации, определенным способом выстроенные и эшелонированные, придают образу целостность и динамичность» [20, 204]. Именно эти два свойства — целостность и динамичность являются, на наш взгляд, основными критериями выделения образа в художественном тексте.

В семиотике проблема определения образа сводится к выделению его категориального смысла, — того смысла, который определяется данной специфической формой выражения, и тем, как эта форма организует перифразический смысл образа, иными словами, то, что может быть пересказано другими средствами. Категориальный смысл, по сути, характеризует целостность образа, свойственную восприятию данной формы, перифразический — его динамику, изменчивость на протяжении всего текста. Целостность образа является наиболее фундаментальным его свойством и связана, прежде всего, с процессами восприятия различных отрезков текста. Однако разным по величине единицам текста, связанным языковой иерархией, должны соответствовать и различные по иерархической подчиненности образы. Это соответствие обусловлено категориальной дихотомией «значение — смысл», которая лежит в основе понимания текста, и обусловлено механизмом внутренней речи как промежуточным этапом между языком — средством коммуникации и интеллектом — средством понимания, осмысления. В работе «Мышление и речь» Л.С.Выготский [3, 31] разделил понятие «значение» (как объективное отражение совокупности обобщенных связей и соотношений

действительности) и «смысл» (как актуализированный выбор из этой совокупности тех, которые соответствуют потребности субъекта). Характеризуя этот важнейший механизм, А.Р.Лурия отмечает: «... во внутренней речи, свернутой по своей структуре и предикативной по своей функции, *смыслы преобладают над значениями*, и переход от мысли и внутренней речи к развернутому речевому сообщению в значительной мере связан с процессом перехода от субъективных мотивов и смыслов к значениям, объективным и доступным для передачи в качестве информации» [12, 27].

В настоящее время в психологии выделяют два вида деятельности, соотносимые с механизмом внутренней речи как взаимным преобразованием смысла и высказывания: а) внутренняя речь в общепринятом понимании как представление внешней речи, некоторый ее свернутый «заместитель»; б) внутренняя речь как этап антиципации, т.е. как фаза, предвещающая формирование внешней речи. Разделяя эти виды внутренней речи по их месту в речевой деятельности, А.Р.Лурия подчеркивает их общее качество — это формы речи, не предназначенные для общения («некоммуникативные»); их назначение состоит в фиксации в нервной системе значимых элементов, используемых в речевых и мыслительных процессах [12, 27].

Таким образом, можно утверждать, что первичное смыслосодержательное понятие образа возникает на этапе внутренней речи и имеет психолингвистическую основу. Для лингвистической теории перевода в этом отношении особенно важна разработанная Н.И.Жинкиным концепция структуры внутренней речи, связанная с универсальным предметным кодом (УПК). Говоря об отсутствии во внутренней речи стандартных грамматических правил, Н.И.Жинкин так определяет элементы УПК: в сознании появляются априори возникшие пространственные схемы, наглядные представления, отголоски интонации, отдельные слова и т.п. Это субъективный язык, который не осознается говорящим. Замечание Н.И.Жинкина о субъективности элементов УПК является чрезвычайно важным, поскольку уже на этом уровне закладываются различия в интерпретации единиц текста как отправителем, так и получателем сообщения. Характеризуя УПК как основу речемыслительной деятельности, Н.И.Жинкин утверждает, что национальные языки имеют общую генетическую структуру и различаются между собой только некоторыми способами интеграции того же предметного кода, который имеет

общую структуру для обработки не только вербальной информации, но и информации о действительности, поступающей через разные органы чувств [7, 54-55].

В этом смысле образ является результатом способа интеграции, который характеризуется целостностью восприятия. Именно поэтому образ — это не предмет распознавания, а способ восприятия. Основатель когнитивной психологии У.Найссер замечает, что образы в процессе восприятия — это не картинки в голове (для этого существует образная память), а планы сбора информации из потенциально доступного окружения, и появиться они могут лишь тогда, когда сам процесс прерван или отсрочен [14, 144].

Образ, сформированный во внутренней речи в процессе восприятия, является первичным, возникающим в кратковременной памяти. Его целостность обусловлена целостностью предметов действительности как объективным свойством последних. Однако самостоятельная роль первичных образов в процессе понимания всего текста весьма ограничена, поскольку ограничено время их существования в кратковременной памяти. Для того, чтобы участвовать в процессе понимания, они должны перейти в долговременную память в качестве «вторичного образа», который актуализирован в сознании, и тогда, когда сам объект восприятия отсутствует. Сравнивая обе конструкции образа, А.И.Новиков отмечает, что представления (вторичные образы), так же как и первичные, характеризуются целостностью, но их существенное отличие состоит в том, что они утрачивают детальность, схематизируясь и типизируясь [16, 60]. Иначе говоря, здесь тоже осуществляется интеграция, но осуществляется она с учетом уже существующих в памяти представлений, т.е. за счет межобразного взаимодействия, основанного на упорядочивании сходных представлений (вторичных образов). Такое взаимодействие как бы расширяет категорию образа, для которого теперь свойственны не только актуализированные индивидуальные признаки конкретного предмета, но и его схематизация в виде «прототипа». Кроме того, при взаимодействии как со сходными представлениями в плане генерализации образа, так и со смежными представлениями, возникающими в линейной структуре текста, образуются новые структуры, целостное представление о которых также соответствует понятию «образ», но уже более высокого порядка, например, образ ситуации.

Для лингвистики оба аспекта расширенного понятия «образ» очень существенны, так как могут свидетельствовать о языковом уровне его реализации. Экспериментальные исследования О.И.Никифоровой [15, 57] по анализу представлений, возникающих при восприятии отдельных слов, словосочетаний и фраз, а также целого текста, показали, что при постоянном узнавании слов у большинства испытуемых формировались представления, имеющие индивидуальный смысл и связанные с различными личными впечатлениями, словоупотреблениями и т.д. То есть восприятие слова генерировало личные ассоциации, не всегда связанные с реальным значением слова. Совсем другая ситуация наблюдалась при восприятии предложений. В этом случае представление возникало не при восприятии каждого отдельного слова, но устойчиво определялось по совокупности всех слов. Подтверждением того, что представление формируется по единицам текста, соответствующим, по меньшей мере, предложению, служат наблюдения А.Н.Соколянского над процессом обучения слепопухонемых [19, 56]. Название закрепляется первоначально не за определенным предметом, а за целой ситуацией, связанной с этим предметом. Следовательно, можно говорить о существовании, по меньшей мере, двух уровней образной структуры текста: первый формируется за счет ассоциативных образов при восприятии слов и словосочетаний, т.е. возникает из микроконтекста предложения на уровне УПК; второй формируется на основе элементов первого уровня с помощью межобразных взаимодействий, соотносимых по смежности смысла (генерализация) или по смежности линейных элементов текста (ситуация), т.е. возникает на уровне предложения или контекста, образованного сверхфразовым единством (СФЕ).

Очевидно, что нельзя указать четких минимальных лингвистических границ образа, т.к. связанные процессом понимания лингвистические и экстралингвистические элементы текста постоянно взаимодействуют. Поэтому уровни понимания (осмысливания) организованы по другому принципу и соответствуют ступеням переконструирования и свертывания исходного текста, экспериментальные данные исследований механизма понимания показывают, что процесс понимания реализуется скачками в виде целостных отрезков текста, внутри которых значения отдельных элементов могут не осознаваться полностью. Полное же осмысливание роли каждого элемента осуществляется на основе предварительного понимания сообщения в целом

Оба уровня образной структуры соответствуют элементам микроструктуры текста, которая, по мнению Т.М.Дридзе, может быть представлена в виде полного набора внутритекстовых связей, в которые вступают опорные смысловые узлы текста [6, 63]. Такие узлы обозначаются как «факты», могут быть выделены из текста и образуют «логику-фактологическую цепочку как основной смысловой стержень текста. Методика формирования такой цепочки для целей стилистического анализа разработана И.П.Севбо [18, 106], но для больших и достаточно сложных отрезков текста этот способ является слишком трудоемким. Поэтому Т.К.Дридзе вводит еще один тип семантико-смысловой структуры — макроструктуру текста, которая представляется в виде иерархии разнопорядковых смысловых блоков — предикаций. Предикация первого порядка объединяет языковые средства, передающие основную идею сообщения, предикации более высоких порядков — языковые средства, передающие его содержание и призванные объяснять, оценивать, иллюстрировать факты, подкрепляющие авторский замысел, т.е. текст сводится к иерархии целей и средств их достижения. Таким образом, макроструктура подчеркивает лишь высший уровень целостности восприятия (понимания) — уровень всего текста, тогда как первоэлементы иерархии могут не обладать свойством целостности [6, 63].

В художественном тексте помимо трех перечисленных уровней образной структуры существует еще один уровень (или совокупность уровней), промежуточный между уровнем целого текста и уровнем представления. Определение элементов этого уровня — одна из самых трудных задач, поскольку, с одной стороны, в их межобразном взаимодействии реализуется авторский замысел (коммуникативное задание), с другой стороны, как элементы образной структуры они должны обладать свойством целостности, т.е. в их основу должна быть положена интеграция представлений (вторичных образов) и, наконец, необходимо указать такой сегмент текста, в котором этот элемент может быть локализован. При наличии грамматической макроструктуры текста эту задачу можно было бы решить, выделяя в тексте семантико-смысловую макроструктуру, соответствующую грамматической, вместо эмпирической процедуры членения текста, предложенной Т.М.Дридзе. Однако текст нельзя отнести к языковым категориям и дать ему чисто лингвистическое определение, как это возможно для СФЕ, синтаксической конструкции, построенной на основе предложения.

Следует, видимо, признать, что художественные образы являются единственными целостными образованиями, взаимодействие между которыми создает смысловое содержание всего текста, и локализация которых в тексте имеет произвольный характер и размер, обусловленный лишь авторским замыслом. Следует отметить также, что свойство динамичности образа проявляется прежде всего на этом третьем промежуточном уровне образной структуры произведения. Тематические вариации, обуславливающие динамичность образа, должны укладываться в рамки тематической перспективы, как ее определяет Т. ван Дейк [5, 331]. При этом не только внутренняя динамика художественного образа, но и сами эти образы могут входить в сложные упорядоченные структуры отношений. Автосемантические образы представлены языковыми единствами, обладающими определенным значением в автономно-номинальном употреблении. В основе синсемантических образов лежат композиционные и эвфонические особенности организации поэтической речи. В зависимости от значимости они могут перемежаться с автосемантическими образами и входить в систему образов — доминант произведения. Предлагаемое членение образной структуры является дихотомическим и не носит иерархического упорядочивания, но явление доминантности/субдоминантности образов носит конструктивный характер и непосредственно относится к третьему уровню образной структуры.

Необходимо отметить явный параллелизм между образной структурой художественного произведения, построенной выше: образ — представление — художественный образ — макрообраз текста — и структурой музыкального произведения, предложенной А.Модем в книге «Теория информации и эстетическое восприятие» [13, 193] и состоящей из элементарной периодической структуры, формирующей *символ*; макроструктуры как последовательности символов, образующих *звуковой объект*, промежуточных структур как последовательностей звуковых объектов, объединенных в соответствии с художественными приемами и образующих *ячейки*; макроструктур — соединений звуковых объектов и ячеек, масштаб которых равен *масштабу всего музыкального сообщения*, воспринимаемого как целое.

Отмеченный параллелизм образных структур является, по-видимому, общим свойством механизма восприятия как системы обработки информации. Учитывая, что понятие элемента третьего уровня образных структур в

обоих случаях является самым неопределенным, можно предположить, что именно элементы третьего уровня являются носителями эстетической информации, цель которой, как указывает А.Моль, вызывать определенные состояния, тогда как семантическая информация имеет четкую логическую структуру, поддающуюся точной формулировке и вызывающей определенные действия [13, 200].

Таким образом, образная структура произведения выступает как своеобразный инвариант смыслового и эстетического содержания подлинника, и степень ее воспроизведения в переводе может рассматриваться как основа компаративного анализа оригинала и его переводов, позволяющая оценивать качество последних.

Литература

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. - Л.: Просвещение, 1981. - 296 с.
2. Венгеровская Г.Ф. К определению единицы художественного перевода / Вестник КГУ. Серия филологии и журналистики. - 1965. - № 7. - С.131-139.
3. Выготский Л.С. Собр.соч. в 6 т. - М.: Педагогика, 1982. - Т.2. - 361 с.
4. Гачечиладзе Г.Р. Введение в теорию художественного перевода. - Тбилиси: ТГУ, 1970. - 265 с.
5. Дейк ван Т. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. - М., 1978. - Вып.8. - С. 259-336.
6. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. - М.: Высш. Школа, 1980. - 224 с.
7. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. - М.: Наука, 1982. - 158 с.
8. Кашкин И.А. Для читателя-современника. - М.: Сов. Писатель, 1977. - 150 с.
9. Комиссаров В.Н. Фундаментальные проблемы развития лингвистики перевода. *Fremdsprachen*. - 1982. - Н.3. - S. 156-160.
10. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. - Л.: Просвещение, 1978. - 328 с.
11. Левый И. Искусство перевода. - М.: Прогресс, 1974. - 398 с.
12. Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики. - М.: МГУ, 1975. - 254 с.

13. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. - М.: Мир, 1966. - 352 с.
14. Найссер У. Познание и реальность. - М.: Прогресс, 1981. - 232 с.
15. Никифорова О.И. Роль представлений в восприятии слова, фразы и художественного описания // Изв.АПН РСФСР. - 1947. - № 7. - С. 45-58.
16. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. - М.: Наука, 1983. - 216 с.
17. Россельс В.М. Сколько весит слово. - М.: Сов. Писатель, 1984. - 216 с.
18. Севбо И.П. Графическое представление синтаксических структур и стилистическая диагностика. - Киев: Наукова думка, 1981. - 192 с.
19. Соколянский А.Н. Обучение слепоглухонемых языку // Тезисы конф. по машинному переводу. МГПИИЯ, 1958. - С. 55-58.
20. Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Изв.АН СССР, серия литер. и языка. - 1980. - С. 195-204.
21. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. - Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1997. - 343 S.