

Учредитель и издатель

Иркутский государственный
лингвистический университет

Главный редактор

Александр Михайлович Каплуненко,
доктор филологических наук, профессор

Зам. главного редактора

Светлана Алексеевна Хахалова,
доктор филологических наук, профессор
(отв. за раздел «Языковая реальность познания»)

Редакционная коллегия

Григорий Дмитриевич Воскобойник,
доктор филологических наук, профессор

Виктор Алексеевич Виноградов,
доктор филологических наук, профессор,
член-корр. РАН

Светлана Николаевна Плотнокова,
доктор филологических наук, профессор
(отв. за раздел «Лингвистика дискурса»)

Евгения Федоровна Серебренникова,
доктор филологических наук, профессор
(отв. за раздел «Язык. Культура. Коммуникация»)

Николай Петрович Антипов,
доктор филологических наук, профессор

Олег Маркович Готлиб,
кандидат филологических наук, доцент

Валерий Петрович Даниленко,
доктор филологических наук, профессор

Владимир Ильич Карасик,
доктор филологических наук, профессор

Лия Матвеевна Ковалева,
доктор филологических наук, профессор

Галина Максимовна Костюшкина,
доктор филологических наук, профессор

Юрий Алексеевич Ладыгин,
доктор филологических наук, профессор

Юрий Марцельевич Малинович,
доктор филологических наук, профессор

Вера Брониславовна Меркурьева,
доктор филологических наук, доцент

Зав. РИО

Светлана Григорьевна Тарасова

Верстка и дизайн

Елена Васильевна Орлова

Адрес редакции

664025, г. Иркутск, ул. Ленина, 8, к. 522
e-mail: rio@slu.irk.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

Антипов Н.П.

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ПРЕДПЕРЕВОДЧЕСКОГО
АНАЛИЗА 5

Michel Ballard

L'UNITÉ DE TRADUCTION, REVUE
ET CORRIGÉE 17

Michael Byram

TRANSLATION AND MEDIATION –
A LANGUAGE TEACHING PERSPECTIVE 22

Горикова В.Е.

КИНОДИАЛОГ НА СЛУЖБЕ ПОДГОТОВКИ
ПЕРЕВОДЧИКОВ 26

Куницына Е.Ю.

О КОНЦЕПТЕ 'ПЕРЕВОДЧИК'
В КОНЦЕПТОСФЕРЕ 'ПЕРЕВОД' 31

Паола Котта Рамузино

«...ЕГО ПРИ ВСЕХ ТОШКОЙ НАЗЫВАЛИ...»:
ГИПОКОРСИСТИКА В ПЕРЕВОДЕ ДЛЯ КИНО.. 38

Левицкий Р.И.

К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОВ ПЕРЕВОДА
ЮРИДИЧЕСКОГО ТЕКСТА..... 45

ЯЗЫК. КУЛЬТУРА. КОММУНИКАЦИЯ

Серебренникова Е.Ф.

АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОГО
ДИСКУРСИВНОГО АНАЛИЗА ИТАЛЬЯНСКОГО
ЯЗЫКА 52

Ботороева Ю.С.

К ПРОБЛЕМЕ СТАТУСА СОВРЕМЕННЫХ
ЭВФЕМИЗМОВ..... 55

Брюханова Ю.М.

Б. ПАСТЕРНАК И А. ШОПЕНГАУЭР: ПРОБЛЕМА
БЕССМЕРТИЯ В СВЕТЕ
«ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ» 61

Белоусова И.М.

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РКИ	65
--	----

Никулина Н.В.

АББРЕВИАЦИЯ КАК СПОСОБ ОБРАЗОВАНИЯ НОВЫХ СЛОВ В ВОСТОЧНО-АЗИАТСКИХ РАЗНОВИДНОСТЯХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА	69
--	----

Подгорбунская И.Г.

ПРИЧИНЫ ОГРАНИЧЕНИЙ НА ПАССИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ АНГЛИЙСКИХ ГЛАГОЛЬНЫХ ИДИОМ С КОМПОНЕНТОМ HAND	73
--	----

Скворцова И.В.

К ВОПРОСУ О СИНТАКСИЧЕСКОМ СПОСОБЕ ОБРАЗОВАНИЯ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО АРАБСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА В СФЕРЕ ФИНАНСОВ	78
---	----

Самарин Д.А.

Г. ШУХАРДТ И Л.В. ЩЕРБА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИЙ ЯЗЫКА)	83
---	----

Чернышев И.Е.

КРАТКИЙ ОЧЕРК СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТВ КНР	87
--	----

Шерхонова Е.С.

ЦВЕТОВАЯ КАРТИНА МИРА В КУРТУАЗНОМ РОМАНЕ	92
--	----

ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ПОЗНАНИЯ

Хахалова С.А.

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ДИСКРЕТНОЙ ФРАКТАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПО МЕТАФОРЕ	96
---	----

Антропова Е.Н.

МОЗАИЧНОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ МЕНТАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В СЕТЕВЫХ МЕДИА (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРНЕТ-РЕКЛАМЫ)	101
--	-----

Бадмаева Е.С.

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ОПИСАНИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ МАСКУЛИННОСТЬ И ФЕМИНИННОСТЬ	107
--	-----

Волощенко В.Г.

К ВОПРОСУ О КАТЕГОРИИ ПЕРЕХОДНОСТИ / НЕПЕРЕХОДНОСТИ В РУССКОМ И ЯПОНСКОМ ЯЗЫКАХ	113
---	-----

Косырева М.С.

ОПЫТ МОДЕЛИРОВАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ДЕРИВАЦИОННО-ФРЕЙМОВОЙ ПАРАДИГМЫ	116
---	-----

Палкевич О.Я.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КОМИЧЕСКОГО, ТРАГИЧЕСКОГО И АБСУРДА В ТЕОРИЯХ	122
--	-----

Потылицина Н.С.

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КОНЦЕПТА «ДВИЖЕНИЕ» В СТАРОФРАНЦУЗСКОМ ЭПИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	127
--	-----

Стрельникова Н.В.

ALL IN В НОВЕЙШЕМ ЯПОНСКОМ ЯЗЫКЕ	130
--	-----

ЛИНГВИСТИКА ДИСКУРСА

Плотникова С.Н.

ТЕХНОЛОГИЗАЦИЯ ДИСКУРСА: ПРОЦЕСС И РЕЗУЛЬТАТ	138
---	-----

Бянкина Т.Г.

ТИПЫ КАРТИН МИРА В ДЕТЕКТИВНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ: ВИДИМАЯ И НЕВИДИМАЯ КАРТИНЫ МИРА	147
---	-----

Дьячук М.В.

КАТЕГОРИЯ ДРУГОГО КАК ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННОЙ ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ГЕРОЯ В ДРАМАТУРГИИ Е. ГРИШКОВЦА	154
--	-----

Лисихина М.А.

ПРАГМАТИКА ПРЯМОЙ И КОСВЕННОЙ ДИСКРЕДИТАЦИИ	159
--	-----

Максимова Ю.С.

КОМПРОМИСС КАК СТРАТЕГИЯ УСПЕШНОЙ КОММУНИКАЦИИ	166
---	-----

Мансурова А.И.

МАНИПУЛЯЦИЯ МАССОВЫМ СОЗНАНИЕМ ПОСРЕДСТВОМ СМИ	171
---	-----

Рогачева Е.В.

ФУНКЦИИ ИНВЕКТИВЫ В СОВРЕМЕННЫХ КОМЕДИЙНЫХ ТЕЛЕШОУ	175
---	-----

Сумарокова Е.В.

СОБЫТИЕ НАРРАТИВОВ В ПОЛИДИСКУРСИВНОМ ПОЛЕ ПРОЗЫ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ	181
НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ	186
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	191
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ	192

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА

*Translators are men groping towards
each other in a common mist.
G. Steiner. After Babel, p. 65*

Переводчики – люди, которые ищут
путь навстречу
друг другу в окутывающем их тумане.
Дж. Штайнер. После Вавилона

В 2008 году, в год 60-летнего юбилея Иркутского государственного лингвистического университета, отмечает свое 10-летие одна из ведущих кафедр университета – **кафедра перевода, переводоведения и межкультурной коммуникации**. Кафедра готовит переводчиков трех иностранных языков – английского, немецкого и французского, осуществляет повышение квалификации практикующих переводчиков и преподавателей перевода в сфере профессиональной коммуникации. Высокое качество подготовки специалистов, активная переводческая деятельность преподавателей кафедры снизили ей заслуженное уважение и авторитет в городе и регионе. Но есть еще одно очень важное и ответственное направление работы, без которого вообще трудно себе представить университетскую кафедру, а тем более кафедру перевода, где совершенствование практики невозможно без серьезного изучения теоретических проблем и поиска их решения. Это научно-исследовательская деятельность, которой кафедра перевода интенсивно и весьма успешно занимается на протяжении всех этих десяти лет. Монографии, статьи, другие публикации и выступления сотрудников кафедры на престижных международных конференциях являются заметным вкладом в развитие современной науки о переводе, а также способствуют расширению международных научных контактов кафедры. В подтверждение сказанному вниманию уважаемых читателей предлагается раздел, посвященный актуальным проблемам перевода и переводоведения в освещении преподавателей кафедры перевода, переводоведения и межкультурной коммуникации и их зарубежных коллег.

Вопросы, обсуждаемые авторами, касаются различных аспектов теории и практики перевода. Новый подход к единице перевода как важнейшему инструменту анализа перевода и оценки деятельности переводчика предлагает известный французский переводовед Мишель Балляр (M. Ballard, Université d'Artois, France). Английский специалист по переводу и межкультурной коммуникации Майкл Байрам (M. Byram, University of Durham, England) рассматривает вопросы соотношения перевода и посредничества, а также роль переводчика как «межкультурного оратора» и вводит понятие межкультурного гражданства. Наблюдениями литературоведа по поводу особенностей восприятия русской художественной прозы в английской культуре сквозь призму перевода делится в своей статье профессор Н.П. Антипов (ИГЛУ). Две статьи посвящены переводу в кино. Профессор Паола Котта Рамузино из Миланского университета (Италия) исследует проблемы, связанные с передачей при переводе в кино гипокористических форм (уменьшительно-ласкательных имен), используемых в качестве номинаций и обращений. Возможности использования дидактического потенциала перевода кинодиалога для развития профессиональной переводческой компетенции раскрывает в своей статье профессор В.Е. Горшкова (ИГЛУ). Важную дидактическую функцию в коммуникации выполняет концепт «переводчик», реконструкцию которого на основе переводческого дискурса предпринимает в своей статье докторант Е.Ю. Куницына (ИГЛУ).

Итак, семь авторов – семь «кругов» вопросов, и это, разумеется, только капля в океане, точнее – в тумане, о котором говорит Дж. Штайнер в своей знаменитой книге, тумане, окутывающем переводчиков, тумане неизведанности, непознанности, пробираясь навстречу друг другу в котором наши уважаемые авторы и пытаются пролить яркий свет на природу проблем перевода, переводоведения и межкультурной коммуникации и осветить тем самым путь тем, кто идет за ними в поисках понимания Другого.

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА ПРЕДПЕРЕВОДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

The article deals with conformity of pre-translation analysis to translation itself. Necessity to distinguish between such notions as text and piece of art, word and image, whole and integrity is conveyed. A way of finding out key words with the help of key images is presented, which refers to the fact that image appears in the garment of words. The fact makes it sure that a translator should conform to the original piece s/he has to translate to the maximum. The author attempted to single out the ways of creating analytical and artistic intertext – pre-translation of the original. Symbolic relations of image assisting to create intertext of pre-translation are illustrated by examples.

«Написать “Чайльд-Гарольда” мог только Байрон; перевести “Чайльд-Гарольда” – могут многие», – вынес приговор Евгений Замятин. Действительно, автор «Чайльд-Гарольда» единственен. Но хотелось бы задать вопрос Замятину: почему художественный перевод «Илиады» на русский язык совершил чуть ли не один переводчик Н.Гнедич. И почему переводов «Евгения Онегина» на английский язык раз-два и обчёлся. Да потому что переводчик искусства уникален, неповторим по сравнению с переводчиком текста, а не литературы как искусства. И, наконец, почему так редки учителя и теоретики по предпереводческому анализу художественного произведения? Думается, что причина здесь не в знании переводчиком языка подлинника, но в незнании природы литературы как искусства. Всякое художество в отличие от ремесла – это тот Сфинкс, загадку которого дано отгадать немногим. В древнегреческом мифе загадку Сфинкса удалось отгадать только единственному Эдипу. Но это обернулось трагедией для Сфинкса. Его просто не стало...

Иностранные языки блистательно знают многие, но художественную литературу переводят некоторые. А если переводят, то не всегда конгениально подлиннику. Трагедии Шекспира и сонеты тщились перевести легион переводчиков. Но до сих пор нет перевода по уровню равного.

Думается, что тайна художественного перевода хранится в тайне творчества художественного произведения.

Сразу нужно сказать, что предмет художественного перевода не текст, а само художественное произведение. Но большинство переводчиков зачарованы магией понятия: текст. Они находят опору в лице знаменитого Р. Барта. С его обожест-

влением некоего безличного текста. И неудачей индивидуальности всякого текста, в особенности такого уникального создания, как художественное произведение. Художественное произведение создано по образу и подобию ни слова, ни социума, но по образу и подобию человека. Это не есть нечто сделанное, но это органическое, рожденное. И обладающее вечной тайной рождения человека. Художественное произведение уже уникально потому, что оно рукотворное создание смертного, но по своей неповторимой природе бессмертно. Всё смертно, кроме художественного слова. Может быть, потому оно заповедно для человеческого разума.

Художественное произведение в противовес так называемым текстам требует для его восприятия особого свойства человеческой природы. Оно воспринимается тем же средством, каким создаётся. Поэт рождает произведение. И для восприятия требуется тоже поэт. Только поэту удаётся приблизиться к ядру, сердцевине литературы. И эта ядро – искусство. Литература как искусство – это и есть самое неуловимое, не дающееся читателю. Но переводчик, обладая главным свойством литературы, владея эстетикой сотворения художественного произведения, должен на языке искусства создать своё собственное произведение, конгениальное подлиннику. Потому переводчик не текст читает и не текст переводит, но художественный образ. Тем и отличается текст от художественного произведения, что художественное произведение создаётся по законам не слова, но художественного образа.

Впрочем, художественное произведение можно прочесть как текст. В принципе, все лингвисты так и смотрят на художественную литературу. Правда, тогда появляется правомерный вопрос: а зачем они обращаются к литературе. Для них всё равно, какой перед ними текст: публицистический, экономический, философский, политический и т.д. Хотя по требованиям науки материал – не иллюстрация для готовых умозаключений. В новом материале живёт новая проблема, её должен открыть, исследовать учёный. Качество материала – качество проблемы. Особенно, если перед исследователем такой материал, как художественная литература.

В художественном произведении отчетливо видны два пласта – словесный и образный.

В самом близком приближении к произведению видят буквальное и переносное, иносказательное. Но это всегда видят всего лишь на уровне слова. А художественное произведение – не СЛОВО, но О Б Р А З .

К сожалению, образ часто рассматривают как языковое средство: тропы, олицетворения, неоло-

гизмы и т.д. Образ для литературы – это не средство, а способ создания уникального, неповторимого мира, который живёт, развивается и **воспринимается** по своим, специфическим, законам. Этот мир не реальный, но воображаемый, явленный на любом языке мира. Но уникальность художественного мира заключается в том, что он открыт для понимания каждому человеку, живущему в любое время, в любой точке человеческого универсума. Его может воспринять «всякий сущий язык», но при одном условии – если человек, хотя бы на интуитивном уровне, владеет непривычной логикой художественного образа. И учит этому языку сама литература как искусство. В процессе чтения романа, повести человек может постигнуть необычный язык образа. Это своеобразное эсперанто произведения открывается для каждого читателя.

Произведение создано воображением, живёт согласно воображению и воспринимается воображением. Об этом хорошо знали Аристотель, Гегель, Шеллинг, Кант, но об этом забывает современная теория литературы и сегодняшний читатель. По умолчанию все считают, что литература воспринимается либо рассудком, либо разумом. Хотя природа литературы сопротивляется этому. Да и всякий читатель, обращаясь к художественному слову, начинает вдруг что-то видеть, слышать, осязать, обонять, чувствовать, переживать.

Это всё происходит по указанию художественного образа. Но, заканчивая читать, многие читатели стараются всё оценить. Просчитать, доказать и ответить на нехитрый вопрос: «О чём же это произведение?». Ни вопрос, ни ответ, как правило, не имеют никакого отношения к самому произведению.

Всеобщий язык образа и национальный язык – это становится для читателя художественного произведения камнем преткновения даже в том случае, если произведение написано на языке, которым владеет читатель. Это реальное противоречие. Потому что образ является для читателя в обличье знакомого ему языка. Но образ не совпадает с языком. Язык – материал художественного образа. И образ «правит бал», управляет языком, перестраивает его, видоизменяет и т.д. Но язык *видим*, образ *скрыт* и является читателю с помощью языка. Потому читатель и воспринимает художественное произведение как текст, а не как произведение искусства.

Для того чтобы в слове увидеть образ, надо при чтении как-то овладеть этим самым образом. Иначе говоря, воспринять произведение, а не текст.

Особенно это нужно переводчику. Языком он владеет, а вот художественный образ любит скры-

ваться. Древние греки так и говорили: прекрасное любит скрываться.

Теория литературы здесь не всегда помощь. Обременённая памятью о формализме, разгроме формалистов она с неохотой вглядывается в такую привычную всем формулу, как содержание и форма художественного произведения. Но попробуйте в словесном произведении разграничить форму и содержание. Не получится. Правда, в поэзии форму вроде бы сразу можно увидеть. Рифму ведь не назовёшь содержанием. А что касается прозы и драмы – здесь всё усложняется. Правда, сейчас бытует в общем-то необходимая формула: «содержательность формы». В теории всё понятно. Но как эту содержательность и форму разглядеть. Ведь в произведении форма и содержание едины. Думается, что такое понятие, дающее художественное единство формы и содержания, есть. Это художественный образ. Действительно – это единство формы и содержания. Разграничить и разделить этих сиамских близнецов невозможно. И не надо. Анализируйте художественный образ и вы будете анализировать неразделимость содержания и формы. Надо вообще отказаться от этого дуализма художественного произведения на форму и содержание. Самое главное – воспринимать и анализировать в единстве формы и содержания. Художественный образ и даёт такую возможность. Это видно даже на первоначальном этапе: слово и образ даны в органическом единстве.

Потому ещё в семидесятые годы прозвучала спасительная мысль: в художественном произведении всё образ. И это воистину так.

Определить образ, исходя из его природы, нелегко. Но в классической эстетике есть без определения его описания. По-нашему мнению, ближе всего к природе художественного образа подошёл И. Кант. Он образ не назвал, но описал как явление. То, что Кант называет образ эстетической идеей в соответствии со своей философской задачей, дела не меняет. Он просто этим отличает образ от слова. Забегая вперёд, можно сказать: слово или любой материал строится по закону целого, а образ подчиняется принципу целостного.

«Эстетическая идея есть присоединённое к данному понятию представление воображения, связанного в своём свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определённое понятие и которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизречённого, ощущение чего оживляет познавательные способности...» [Кант, 1996: 333].

Здесь всё важно. Назван главный компонент образа – воображение, разделение понятия и об-

раза, неизречённость образа, способность порождать многочисленные непредвидимые, но ожидаемые смыслы. Несводимость образа к единичному, определённому суждению: целесообразность без цели. И что очень важно: здесь названа и причина, и неопределимый результат тех ощущений, которые порождает образ. Хотелось бы крупно подать важнейшую мысль-идею Канта о художественном образе – обращение ни к рассудку, ни к разуму, но к ощущениям читателя. Эти ощущения превращаются в образ-читателя, помогающего соответственно воспринять произведение как большой художественный образ. И ещё: художественный образ, не сводимый к познанию чего-либо, тем не менее обращён не только к чувственным сферам читателя, но является ферментом, активизирующим, пробуждающим познавательные, «играющие» возможности человека. Художественный образ открывает все скрытые эмоциональные универсальные возможности человека, воздействующие на всё его существо и на то, что больше самого человека. Образ, говоря словами Канта, как представление воображения даёт возможность «мыслить больше, чем может быть выражено в понятии», определяемом словом, и даёт эстетическую идею, «...чтобы оживить душу, так как она открывает её виды на необозримое поле родственных представлений» [Кант, 1966: 332].

Образ способствует «возбуждению и душевному волнению» [Кант, 1966: 346], телесным ощущениям, не ущемляющим духовных чувств уважения «к моральным идеям, которые есть не удовольствие, а уважения к себе (к человечеству в нас)...» [Кант, 1966: 346].

Иначе говоря, художественный образ обращён к целостному человеку, скрыто восстанавливая равновесие разновеликих сил, составляющих человеческое существо.

Эти идеи Канта уместно напомнить нашему времени, повсеместно подменяющим художественное восприятие искусства и литературы восприятием сциентистским.

И ещё один важный момент, так необходимый для предпереводческого восприятия художественного произведения, который до сих пор в теории литературы не определён.

Я имею в виду понятие целостного. Без понимания целостного, без практического использования этого понятия переводчик всегда будет переводить слово, а не образ, текст, а не художественное произведение.

К. Юнг, рассуждая о сознательном и бессознательном, наводит на мысль, что для проявления любой инстинктивной деятельности необходимо приглушение интеллекта, чтобы дать возможность явиться бессознательному. Применительно

к художественному произведению и художественному образу (художественное произведение – большой образ) можно говорить, что писатель подавляет рациональное эмоциональным. Он как бы приглушает разум, чтобы дать волю бессознательному. Это есть воздействие на бессознательное, которое и порождает художественные образы, формирует некое эстетически неопределённое произведение, которое подчиняет себе словесный текст и проступает сквозь этот текст. Потому в основе произведения лежит образная, неформулируемая действительность. Формулировкам поддается словесный текст, видимое, внешнее, а внутреннее, эстетически организованное, эмоциональное акаузально. Словесный текст – причинно-следственная, рациональная связь. Но в художественном произведении она приглушена, чтобы дать волю эмоциям и чувствам и сотворить эстетически неопределённое художественное произведение. Цель литературы как искусства – не порождение интеллектуальных систем, но прорыв в бессознательную, эмоциональную атмосферу, что является символическим, а значит, эмоциональным указанием отдельному человеку и человечеству на некие архетипические, образные знаки, открывающие важнейшие скрытые сферы в человеческой жизни. Это не формулы, не максимы, не аллегории, но эмоциональные образования, вторгающиеся в бессознательное человека, усмирённое эстетическим и поэтическим.

К. Юнг в своей деятельности натолкнулся на такое странное явление, как синхронистичность [Юнг, 1997]. Он обнаружил в жизни явления, необъяснимые универсальной причинно-следственной связью. Для того чтобы что-то уразуметь, для этого нужно факты поместить в причинно-следственную систему. Это привычный способ человеческого мышления. И можно сказать, это лежит в основе всякой умственной деятельности. Но Юнг наблюдал факты, разрывающие последовательность фактов, связанные причиной и следствием. Он обнаружил не последовательность, но одновременность. Происходит нечто удивительное: исчезновение времени. Настоящее, прошлое и будущее сливаются воедино. Юнг приводил ряд событий, которые как будто должны были происходить одно за другим и представлять из себя причину и следствие, но этого не было в реальности. Причина и следствие совпадали.

Замечательное открытие К.Юнга давно проявляется себя в художественном произведении.

У Аристотеля есть традиционное определение целого. Целое имеет начало, середину и конец. Это и есть организация целого по законам причинно-следственной связи. Но сколь иногда непоследовательны наши переживания и чувства!

Читателей удивляет такое странное высказывание Шекспира в «Макбете»: «Добро есть зло, зло есть добро». С точки зрения причинно-следственной связи это высказывание не объяснишь. Но это не вполне соответствует и амбивалентности.

Лессинг, вслед за Аристотелем, согласно причинно-следственной связи распределил все искусства на пространственные и временные. Временные – литература, музыка. Пространственные – живопись, скульптура, графика.

Бахтин ввёл понятие хронотопа, которое должно объяснять такие искусства, как театр, кино, телевидение: одновременность разных искусств.

Действительно, в литературе слово следует за словом. Это так. Но это *слово* следует за *словом*. Но литературное художественное произведение состоит главным образом не из слов, а превращённых слов, т.е. образов. Но чтобы от слова перейти к образу, совсем недостаточно учитывать причинно-последовательную связь явлений. Здесь больше подойдёт другой закон: не последовательность, но одновременность. Одновременность всех событий, всех явлений, всех характеров и т.д. И, кстати, Лессинг назвал такое интересное понятие, как «плодотворный момент». Он имел в виду прежде всего живопись. Но, думается, это понятие можно отнести не только к живописи, но ко всякому искусству. Особенно выразительно это понятие «работает на литературу». Плодотворный момент – это момент, объединяющий три времени. Прошрое, настоящее и будущее. По Лессингу, живопись согласно своей природе может изобразить всего лишь один момент – плодотворный, когда зритель способен «довообразить», что происходило, допустим, с Давидом Микеланджело до настоящего времени, что будет происходить после. Это возможно, потому что художник берёт не всякое мгновение, но остановленное *прекрасное* мгновение. Иначе говоря, художник выбирает плодотворный момент. Исходя из сказанного, можно заключить «плодотворный момент» – это модель восприятия всякого искусства, в том числе и литературы. Чтобы пережить целостное чувство, для этого литературное произведение надо рассматривать не как последовательность словесных знаков, но как одновременность художественных образов. Именно такое восприятие целостно, и только так слово превращается в художественный образ. Именно так внешнее становится внутренним – так текст является как художественное произведение. Замечательно, что эмбрион, клетка художественного произведения, – троп становится моделью художественного образа, представляет из себя не последовательность, но одновремен-

ность. Писатель, художник берёт явно непоследовательные, следующие один за другим какие-то жизненные предметы и явления, но противоречивую непоследовательность в объединяющем их образном пространстве. Где можно найти последовательность в таком образе, как «Царевна-лягушка»? Это одновременность непоследовательного. Попробуйте поместить лягушку и царевну в причинно-следственную связь. Ничего не получится. Но именно эта синхронистичность порождает противоречивое, синхронистичное произведение искусства, которое как бы отменяет закон последовательного расположения образных знаков в литературе. Даже появление такого понятия, как хронотоп, бьёт по водоразделу между пространственными и временными искусствами. Само слово хронотоп создано по образу и подобию синхронистического образа. Время и пространство даны не как последовательность, но одновременность. Слово в языке представлено как последовательность буквенных знаков. И то, если оно взято как отдельное слово, а если перейти к образованию смысла из слов, тогда эта последовательность будет просто уничтожена, и нужно будет обратиться по закону художественной целостности к синхронистичности, одновременности и непоследовательности.

Отсюда следует почти неопределимая трудность чтения и анализа художественного произведения. Если иметь в виду выявление мысли, смысла художественного создания, скажем парадоксальную мысль: смысл невозможно выявить в художественном произведении. Цель искусства – открыть новые пласты во внутреннем мире человека, заставить его конгениально с автором пережить новое, побыть в новом, дотоле неизвестном мире. Здесь, наверное, можно обнаружить некие модели жизни. И даже это будет неадекватным соотношением с целью искусства.

Пережитое читателем при восприятии художественного произведения – динамическая величина, это концентрация, сгусток неопределённо-эмоционального, направленное на длительное проявление, возможно, изменение эмоционального мира человека, а в связи с этим и структуры самой личности. Это неизмеримое, но переживаемое, реально переживаемое. Эмоциональные импульсы, идущие от человека к человеку, создают эмоциональную атмосферу личности, среды, обстоятельств, социума. Но это трудно контролируемый процесс, потому он скрыт от других и самой личности. Иногда вмешаться в него – значит его разрушить. Чувство, переживание, переложённое на язык слов, иногда безвозвратно потерянная, самая ценная часть личности.

Теоретически трудно объяснять процесс восприятия и анализа эстетически неопределённого целостного художественного произведения. Ещё сложнее показать, как происходит этот анализ. Здесь не избежать некоторого выпрямления образного смысла. Талантливое произведение рассчитано на вечную жизнь, вечное восприятие, переоценки различных восприятий и т.д. Единственный выход: всякий раз делать поправки теоретических постулатов с оглядкой на художественное произведение. И самое главное не забывать, что восприятие искусства и его анализ подчиняются творческому импульсу, аналогичному созданию самого художественного произведения.

Джордж Стейнер в книге «После Вавилона» написал: «Понять – значит перевести». Это касается в первую очередь всех текстов, кроме художественного произведения. Уступая общему мнению, можно сказать так: прежде почувствовать и пережить, а потом понять.

Произведение с самого начала вызывает эмоции. Провокационные эмоции. Идёт активная провокация против повседневности, всего привычного и знакомого. Мы не можем отказаться от рационализма восприятия. Автору нужно уничтожить рационализм повседневности. А мы часто отмахиваемся от всяких этих эмоциональных штучек. Нам мысль подавай. Нам мысль разрешить надо. Читайте тогда философию. Философия – это любомудрие. А литература – любовь к переживаниям, к чувству. Мысль, идея прочитанного, пережитого появятся потом. Они будут томить вас каким-то непонятным, невыразимым чувством. Это невыразимое чувство и есть мысль, потому что соотносясь с сущностью нашей личности, это может породить мысль. А иногда это не случается. Чувство, эмоция – это энергия всех ваших противоречий, многократно усиленных, увеличенных художественным произведением. К сожалению, так сложилась жизнь нашей многострадальной теории литературы, что она не учит читать произведение как искусство, она с помощью понятий, далёких от литературы, хочет переложить художественное создание на событийный, далёкий от всяких переживаний, язык.

Язык искусства, в принципе, непереволим ни на какой повседневный, стандартный язык. Кажется, его легче переводить на иностранный язык, потому что в каждом народном и литературном языке есть образная энергия. И литература опирается на неё. Она, конечно, питается этой энергией и создаёт свои плоды. Это хорошо слышно в звучании слов. Шуршать. Листодёр. Образ здесь открывается поверх значения. Мы прежде значения воспринимаем образ. И он обращён не к сознанию (цель значения), а к бессознательному – к чувству. И не

только отдельные слова заряжены эмоциональной силой, но и весь язык как целостное явление. Если бы он не обладал этим качеством, тогда невозможно было бы объяснить человеку, что такое чувство, что такое любовь. Душа. Сердечное слово и т.д. Словом нельзя объяснить, но язык может всё объяснить. Язык как органическое целостное явление. Это язык привычной и таинственной жизни. Это и магический, и колдовской язык. Жаль, что умных лингвистов не очень-то интересует эмоциональная, образная энергия слова.

В принципе, умный язык – язык разума. Он может волновать. Но мысль порождает мысль. А чувство родит чувство, хотя и способствует появлению мысли. Но есть в природе языка и литературе такое неразгаданное явление, как мудрость. Мудрость не только умна, она ещё и эмоциональна. И как всякое явление эмоциональное, её трудно разгадывать. Но её всегда чувствуешь и отличаешь от умного слова. Мудр Шекспир. Пушкин. Чехов. Платонов. Эмоционален Достоевский. Творчество Достоевского эмоционально и страстно. Но Достоевский хочет мысль разрешить. И уверен, что мысль разъясняет чувство. Это не так. И потому мысль и чувство живут у Достоевского раздельно. И нарушают целостность художественного мира Достоевского.

Перед нами мудрый и эмоциональный Андрей Платонов. У него мудрость эмоциональна, а эмоциональность мудра. Его полностью понять почти невозможно. Но сопереживать Платонову может любой читатель. И переживание творчества Платонова помогает понять его мудрость и чувство. Язык его полностью выражает два этих объёмных слова.

В художественном мире Платонова часто встречается словосочетание «истинная правда», добро, воодушевление, талант. И особое место занимает слово «прекрасный». Платонова читать нелегко. Он мудр. А переводить его не просто трудно, но почти невозможно. Мудрая и эмоциональная проза Платонова в целом абсолютно отказывается от всех стереотипов. У Платонова ярко выраженный платоновский язык. Его узнаёшь сразу. Его нужно бы читать только на русском языке. Многие его слова абсолютно непереволим на другой какой-либо язык. Но тем притягателен для переводчиков Платонов. Перевод Андрея Платонова просто невозможен без создания особенного, адекватного подлиннику, произведения. Перевод Платонова требует от переводчика эмоционального накала и мудрости. Здесь как нигде потребуется создание художественного произведения от переводчика. Здесь действительно нужен образ произведения Андрея Платонова, не написанный, но ярко живущий в творческом воображении переводчика.

Всё начинается с эмоциональности названий: *Фро, Афродита, В прекрасном и яростном мире, Такыр, Джан, Маркун, Эфирный тракт, Потомки солнца*. Можно сказать, что в названиях Андрея Платонова проявляется такое свойство его дара, как мудрость.

Вечный Шекспир, его мудрость является в этой знаменитой фразе «Добро есть зло, зло есть добро». В одновременный ряд поставлены добро и зло. Здесь нет внешнего противопоставления. А просто указание на одновременность. И в этой одновременности пронизательность и глубина. Только так кратко, лаконично можно сказать о вечности, неучтожимости этих понятий. И противопоставление не скрыто здесь. Ведь любой человек в сознании держит эту вечную пару как абсолютную несмыкаемость, абсолютную их отделимость друг от друга. Значения разделяют эти слова, а целостный образ объединяет. Время даёт слова как антагонистов, а пространство говорит о их вечной сопричастности друг другу. И в этом мудрость Шекспира. И в человеке, и в любом явлении добро и зло сопричастны и отделены. Именно о вечности добра и зла повествует нам поэтика этого шекспировского высказывания. Потому Шекспир здесь всегда прозорлив и правдив. Это воспринимается сразу без опосредованного размышления, эмоционально и навсегда остаётся в нас.

Когда мы читаем в статье Платонова о том, что Медный всадник и Евгений существуют по закону дополнительности, мы чисто ассоциативно, а значит, произвольно и, следовательно, эмоционально прозреваем единый дух, создавший эти два высказывания.

Именно для эмоционального воздействия Андрей Платонов соотносит такие слова, как прекрасный и яростный, в рассказе в «*Прекрасном и яростном мире*».

«Война и мир», «Анна Каренина», «Горячий снег», «Красное и чёрное», «Улисс» – эти названия порождают в читателе первый, опережающий эмоциональный импульс, который потом перейдёт в чувство-мысль. Кстати, Платонов придерживается этого «кентавра» чуть ли не во всём, и это порождение его мудрости.

Почти в каждом рассказе Платонова главное событие непонятно с точки зрения здравого рассудка. Платонов иногда шадит читателя и называет свой рассказ фантастическим, хотя вся фантастика в уникальных психологических подтекстах художественного мира писателя.

Здесь снова хочется привлечь определение целого в лаконичной формулировке Аристотеля. Целое – начало, середина и конец. Целостное не целое. Целое – внешнее, целостное – внутреннее. Однако это может нам помочь приступить к анали-

зу художественного целостного. Взглянем на произведение вначале как на целое. Начало и конец совпадают с формальным зачином и концовкой. Событийная кульминация (которая определяется эмоционально, интуитивно) – это середина. Но нам важна эта аристотелевская формула вот в каком смысле. Абсолютно на каждый компонент, любой компонент мы будем смотреть как на единство начала, середины и конца. Иначе говоря, каждый момент (в том числе и каждое слово) мы будем смотреть в контексте предшествующего эпизода и в контексте последующего. Через это зеркальное взаимодействие прошлого, настоящего и будущего и проявляется любой компонент. Мы незаметно изменили ракурс взгляда: от внешнего перешли к внутреннему, от целого к целостному. Иначе говоря, на каждую часть составляющей художественное произведение мы смотрим как на одновременность прошлого, настоящего и будущего.

Как правило, талантливое произведение искусства – это органическое создание. Оно растёт (именно растёт) из своего первоначала. Мы наблюдаем, как из плодотворного противоречия начинается движение, первоначальная клетка начинает ветвиться во все стороны. Это происходит в момент слияния двух противоположных сущностей. Как правило, эти образные сущности в неразвернутом состоянии представлены в названии художественного произведения.

У Андрея Платонова есть великолепный рассказ «В прекрасном и яростном мире». Писатель создаёт до чрезвычайности эмоциональную атмосферу рассказа, тем самым выбивая из ума читателя возможность любого сциентизма. Холодной, бездушной рациональности не под силу эмоциональное целостное этого рассказа. Не поможет и привычная причинно-следственная связь событий.

У Платонова особенное, потрясающее, оригинальное слово. У него скрытый, внутренний образный слой всё время даёт о себе знать, не только пробивается в слово, но и запечатлевается в самом животрепещущем слове. Можно сказать, что у него не просто сочетания слов, а противоречивые сгустки фраз, дающих ощущение быющей сквозь слова образной энергии, которая жжёт душу и сердце. В названии представлена как будто бы неразрешимая схватка прекрасного и яростного. Мир на семи ветрах двух жизнедеятельных сил: за человека и против человека. И как всегда, молния бьёт в самого талантливого, самого ранимого и уязвимого. Здесь рядом прекрасное, переходящее в возвышенное и возвышенное в прекрасное. Прекрасное и есть высокое и возвышенное. Здесь любовь к стихам пушкинских строчек, воспринятым всем сердцем, приравнивается отношением героя к паровозу, как прямом, букваль-