



Бабенко Е.В.

**КАТЕГОРИИ «ОБРАЗ»
И «ОБРАЗНОСТЬ»
НА МАТЕРИАЛЕ
ФИЛОСОФСКОЙ ПРИТЧИ
РИЧАРДА БАХА
«ЧАЙКА ПО ИМЕНИ
ДЖОНАТАН ЛИВИНГСТОН»**

Мақала әр түрлі лингвистикалық мектептерден диахроникалық және синхроникалық аспектілеріндегі “бейне”, “бейнелілік” деген ұғымдары, сонымен бірге олардың Р. Бахтың “Джонатан Ливингстон атты шағала” философиялық әңгімесінің аутентикалық материалында жасауы талданады.

The article analyzes the concepts “image” and “imagery” in different linguistic schools in the diachronic and synchronic aspects, as well as the means of their creation on the basis of the authentic material of the philosophical parable “Jonathan Livingston Seagull” by R. Bach.

Имплицитные механизмы создания словесной образности – одна из самых загадочных тайн художественной речи. *Образ и образность* никогда не оказывались в зоне научного забвения, но, тем не менее, с точки зрения теории дискурса остаются до конца не изученными, что и определило *актуальность* нашего исследования. Образ и образность как междисциплинарные категории являются предметом исследования целого ряда дисциплин: лингвистики, когнитивной лингвистики, психолингвистики, семантики, стилистики, философии, искусствоведения.

Вопросами изучения теории текста занималась целая плеяда ученых. Среди них – А.И. Гальперин, И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, В.П. Белянин, В.В. Виноградов, Е.С. Кубрякова, Н.С. Валгина, М.М. Бахтин, М.Ф. Коцюбинская, Н.А. Лукьянова, А.А. Потебня, В.Н. Телия, И.Я. Франко, Р. Уэллек, О. Уоррен и многие другие.

Искусству свойственен свой, особый способ отражения действительности – *художественный образ*, в основе которого лежит обобщение: “художественный образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение” [1.60]. При этом важно понимать, что образ становится художественным не потому, что списан с природы и похож на реальное явление, а потому, что с помощью авторской фантазии преобразует действительность, пересоздает мир в соответствии с взглядами и духовными соображениями человека. Другими словами, писатель стремится отобразить такие явления и так изобразить их, чтобы выразить свое представление о жизни, свое понимание ее закономерностей и тенденций. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества. Художественный образ – создание творческого мышления, воображения и эстетической культуры. В образе гармонически сливаются объективное, существующее в действительности независимо от автора, и субъективное – все то, что идет от авторской индивидуальности. Художественный образ самодостаточен, он есть форма выражения содержания в искусстве; он всегда экспрессивен, т.е. выражает личностное *отношение автора* к изображаемому предмету.

Понятие *художественного образа* обязано своим рождением художественной литературе, где язык становится одновременно и средством,



и предметом искусства. Сам язык здесь представляет собой произведение искусства, т.е. это “нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью” [2.246]. *Художественная речь* имеет собственную ценность именно потому, что “она есть не просто форма, но и определенное содержание, ставшее формой образа” [3.46]. Однако сам “образ” – понятие более широкое, нежели «художественный образ». *Словесный образ* может использоваться и в других видах литературы, тогда его значение можно определить как форму наглядного представления действительности. *Литературный образ* неисчерпаем, как и действительность (акт индивидуальной оценки, эстетическое наслаждение, соотношение частной жизни с жизнью человечества, способ познания автора). После чтения У. Шекспира или исследования его творчества жизнь английского драматурга умножается на бесконечность. Категория “образ” и система художественных образов отличаются между собой идейной значимостью. Изображения человеческой личности классифицируются как образы-персонажи, предметы (образы-вещи), явления природы (образы-пейзажи). Писатель должен передать правду социальную, использовать вымысел, воссоздать индивидуальный характер, обобщать обстоятельства.

Теоретики литературы США Р. Уэллек и О. Уоррен считают, что образ состоит из трех элементов: «образ = метафора + символ + миф». Семантические поля частично совпадают, и сфера их действия, несомненно, одна и та же. Р. Уэллек и О. Уоррен обобщили учение о художественном образе: «По-видимому, для теории литературы основными мотивами будут образ (или картина), общественное, сверхъестественное (неестественное, иррациональное), повествование (рассказ), архетип (или всеобщее), символическое изображение вечных идеалов через события, обусловленные конкретным временем, программное (или эсхатологическое), и, наконец, мистическое» [4].

В типологической системе художественных образов выделяется теория украинских ученых И. Ковалика – М. Коцюбинской о мегаобразе, макрообразе и микрообразе. *Мегаобраз* (от греч. *megas* – ‘огромный’) имеет непосредственное отношение к литературному произведению, текст которого воспринимается как мегаобраз. Он отличается самостоятельной эстетической ценностью, и теоретики литературы наделяют его высшей родовой и неделимой величиной. *Макрообраз* (от греч. *macro* – ‘широкий, длинный’) организует систему художественного отражения жизни в ее узких видовых или больших родовых сегментах (отрезках, частях, картинах). Структура макрообраза организована связанными между собой однородными микрообразами. *Микрообраз* (от греч. *micro* – ‘малый’) выделяется наименьшим текстуальным размером: это единица измерения образного мышления, в которой художественно воспроизведен небольшой отрезок объективной (внешней или внутренней) реальности. Микрообраз может оформляться одним фразовым словом (*Ночь. Дождь. Утро*) или предложением, абзацем, надфразовой целостностью. Эпическое произведение (мегаобраз) состоит из нескольких макрообразов [5.21].

В ряду «идея – образ – язык» образ является формой по отношению к идее и содержанием по отношению к слову (языку). В целом образ – содержательная форма [6. 62]. Категория “планы образа” также до конца не изучена. Тем не менее, лингвисты выделяют следующие ее аспекты: прагматический, экспрессивный, событийный, эмотивный, оценочный, символический, план подтекста, метафорический. В природе словесных образов можно выделить классификацию, которая представляет собой градацию, ступенчатость, последовательность в восхождении от конкретного смысла к отвлеченному и обобщенному.

Различают три ступени восхождения:

- образ-индикатор (использование буквального, прямого значения слова);
- образ-троп (переносное значение);
- образ-символ (обобщенное значение на базе частных переносных).

На первой ступени образ рождается часто в результате “оживления внутренней формы слова” (выражение А.А. Потемби). Это образ-индикатор, проявитель смысла. На второй ступени возникает переосмысление. Это система тропов, в основе которой лежит метафоризация. И, наконец, образы-символы, являющие собой образы, выходящие за пределы контекста, закрепленные обычно традицией употребления.

Современные лингвисты предлагают следующее определение исследуемому понятию: “Художественный образ – это основная единица художественной формы, система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой особое, собственно художественное содержание, т.е. художественно освоенную характерность реальной действительности, которая предстает в произведении



искусства как нечто конкретное и создается с помощью словесно-речевых и художественно-композиционных приемов” [7.62].

Образ и образность относятся к сфере понятий очень широких и многоплановых по своему содержанию. Важнейшей особенностью языка художественной литературы, конструирующей содержательно-концептуальную информацию, а также модальность текста, выдвигающую на первый план интенции автора, является образность. Под *образностью* в современной лингвистике понимается «семантическое свойство языкового знака, его способность выразить определенное внеязыковое содержание, передать внеязыковую информацию посредством целостного наглядного представления (образа) с целью характеристики обозначаемого им лица, предмета, явления и выражения эмоциональной оценки...» [8.71].

Во всех психолингвистических исследованиях подчеркивается сложность и многоплановость процессов восприятия и понимания текста. В филологии, в частности языкознании, под *текстом* понимается последовательность вербальных (словесных) знаков. Поскольку текст несет некий смысл, то он изначально коммуникативен, поэтому текст представляется как единица коммуникативная. Само слово “*текст*” (от лат. *textus*) означает ‘ткань’, ‘сплетение’, ‘соединение’. Поэтому важно установить и то, что соединяется, и то, как и зачем соединяется. В любом случае текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность. Такая последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, поскольку она обладает качеством смысловой завершенности как цельное литературное произведение, т.е. законченное информационное и структурное целое. Причем целое – это нечто другое, нежели сумма частей, целое всегда имеет функциональную структуру, а части целого выполняют свои роли в этой структуре. Текстовые категории (содержательные, структурные, строевые, функциональные, коммуникативные), будучи сущностно разными, не слагаются друг с другом, а налагаются друг на друга, рождая некое единое образование, качественно отличное от суммы составляющих. Связность и цельность как свойства текста могут быть рассмотрены автономно лишь для удобства анализа, несколько абстрагированно, поскольку оба эти качества в рамках реального текста существуют в единстве и предполагают друг друга: единое содержание, смысл текста выражается именно языковыми средствами (эксплицитно или имплицитно) [9.73]. И потому языковая связность одновременно является показателем смысловой цельности. Семантика слова задается речевым контекстом, в котором оно находится. Текст как объединение высказываний на основе сложной программы отражает образ мира автора, включенного в деятельность общения. Воспринимая текст, читатель включает его в свою систему представлений о мире. Возникающая проекция текста может значительно расходиться с замыслом автора. Степень совпадения проекции текста с авторским смыслом зависит от степени подобия автора и читателя как личностей. При анализе же текста с позиций психолингвистики в центре внимания оказывается языковая личность, процессы порождения и восприятия текста рассматриваются как результат речемыслительной деятельности индивида, как “способ отражения действительности в сознании ... с помощью элементов системы языка” [10.13]. Любой текст должен рассматриваться в рамках конкретной коммуникативной ситуации; при этом форма и содержание текстов определяются психологическими особенностями индивидов – участников коммуникации.

Одной из центральных проблем психолингвистики является вопрос об особенностях производства и восприятия как отдельных высказываний, так и целых текстов. Вариативность восприятия одного и того же текста объясняется, на наш взгляд, несколькими психологическими причинами. В первую очередь, сюда следует отнести проявления мотивационной, когнитивной и эмоциональной сфер личности: те потребности, мотивы и цели, которые побудили человека обратиться к данному тексту; эмоциональный настрой в момент восприятия текста; степень концентрации внимания на воспринимаемой информации и т.д.

Как известно, у человека пять органов чувств: обоняние, зрение, слух, вкус и кожная чувствительность. Все, что мы знаем об окружающем нас мире и о самих себе, так или иначе, прошло через наши органы чувств. Все наши знания, таким образом, являются продуктом того, что мы либо видели, либо слышали, либо держали в руках, осязали. Английский философ Джон Локк (1632-1704) в книге “Опыт о человеческом разумении” писал: “В разуме нет ничего, что не прошло бы предварительно через ощущения”. Психологическая действенность образа основана на том, что образ воспроизводит в сознании прошлые ощущения и восприятия, конкретизирует информацию, получаемую от



художественного произведения, привлекая воспоминания о чувственно-зрительных, слуховых, тактильных, температурных и других ощущениях, полученных из опыта и связанных с психическими переживаниями [11.23]. Все это делает читательское восприятие литературного произведения живым и конкретным, а получение художественной информации становится при этом активным процессом.

Таким образом, для создания образности в произведении автору необходимо всеми возможными способами воздействовать на органы чувств человека. Психологи и эстеты предложили многоступенчатую классификацию образов: зрительные (воспроизведение прошлого опыта); вкусовые, ароматические, статические, динамические, цветовые, звуковые, синэстетические (способность образа переключаться из звуковой сферы чувств в цветовую, вкусовую, ароматическую). Имеются произведения, в которых одоризм и синэстетизм приобретают особую художественную ценность. Так, в “Песне Песней” (Библия) изображаются ароматические разновидности и их влияние на влюбленных: благовония расцветающих смоковниц и винограда; обостряют чувственность “нард и шафран, амр и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими наилучшими ароматами”.

Французский поэт XIX века Шарль Бодлер создал в сборнике “Цветы зла” картину мира, которая состоит из загадочных иероглифов и символов, указывающих на связь, устанавливаемую между запахами, красками и звуками [12.25]:

Подобно голосам на дальнем расстоянии...
 Перекликаются звук, запах, форма, цвет...
 Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад,
 Как плоть ребенка, свеж, как зов свирели, нежен.
 Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
 Их не охватит мысль, их зыбкий мир безбрежен, –
 Так мускус и бензой, так нард и фимиам
 Восторг ума и чувств дают изведать нам.

Также глубоко и всесторонне изучена проблема роли чувств, зрительных, вкусовых и ароматических эффектов в создании художественного образа украинским поэтом и ученым И.Я. Франко [13].

Языковые средства, воспринимаемые через систему органов чувств, являются фундаментом для создания образности в произведении Ричарда Баха “Чайка по имени Джонатан Ливингстон”. На основе выборки и анализа средств создания образности автором произведения нами были выделены выразительные средства и стилистические приемы, воздействующие, прежде всего, на зрение и слух читателя. Приведем следующие примеры. Эпитеты: “...the new sun sparkled gold across the ripples of a gentle sea” (и новое солнце сверкало золотом по ряби нежного моря), “dazzling clear skies” (ослепительное ясное небо); “magnificent silver land (великолепная серебряная земля)”; “...the wind whipping over them” (ветер безжалостно хлестал всех). Метафора: “His wings were ragged bars of lead...” (Его изодранные крылья были налиты свинцом). “The wind was a whisper in his face” (Ветер едва шептал у него над ухом). “The wind was a solid beating wall of sound...” (Ветер превратился в плотную вибрирующую стену звуков). Градация: “...his feathers went brighter and brighter and at last turned so brilliant that no gull could look upon him...” (его перья становились все ярче и ярче и, наконец, стали такими яркими, что никто не мог смотреть на него). “A burst of fear and shock and black as he hit...” (Удушающий страх, удар, мрак). Антитеза: “Stand to Center meant only great shame or great honor” (Приглашение выйти на середину означало или величайший позор, или величайшую честь). “He really tried, screeching and fighting with the flock” (он старался изо всех сил: пронзительно кричал и дрался). Сравнение (Similie): “and flick like fire into a wild tumbling spin to the right” (и будто пожиремый пламенем, кувырком через правое крыло входил в штопор), “The two gulls ... were pure as starlight...” (две чайки ... сияли как две звезды) [14].

Язык и стиль притчи Ричарда Баха не выделяются особенной яркостью, не бросаются в глаза излишней красноречивостью. Однако сбалансированное использование выразительных средств и стилистических приемов, воздействующих на органы чувств читателя, создает целую галерею образов, которые помогают проникнуть в глубоко философский замысел писателя.

Одним из главных образов-символов в произведении является небо. Небо – это жизнь, борьба с окружающими и самим собой, стремление к совершенству, самопреодолению. Ветер – преграда, препятствие, неудачи, которых бывает очень много на пути любого ищущего человека. Чайка – это личность, стремящаяся к самопознанию, самоопределению, самосовершенствованию, стремящаяся передать свой опыт другим поколениям достойных учеников. В этом прослеживается диалектика жизни.



В произведении Р. Баха вечные проблемы бытия приобретают оттенок философского обобщения. «Чайка» помогает людям взглянуть на все проблемы повседневности как бы с высоты птичьего полета, осознать могущество своего сознания и поверить в силу собственного духа. Как видно из анализируемых примеров, образы языкового сознания интегрируют в себе умственные и чувственные знания, возникающие в результате конкретной коммуникативной ситуации. С помощью образности достигается познание и концептуализация многих сторон окружающего мира, и языковые средства языка не только отражают и эксплицируют образное восприятие действительности, но и во многом формируют его.

Литература:

1. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
2. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 110 с.
3. Кожин В.В. Слово как форма образа // Слово и образ: Сб. статей. – М., 1964. – С. 46-48.
4. http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=308#3
5. Коцюбинська М.Ф. Література як мистецтво слова. – Киев: Наукова думка, 1965. – 324 с.
6. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
7. Борисова Е.Б. О содержании понятий 'художественный образ' и 'образность' в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. – Вып. 37. – Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 35 (173). – С. 20-26.
8. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления: Проблемы семантики. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1986. – 227 с.
9. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
10. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе. – М.: Тривола, 2000. – 248 с.
11. Бабенко Е.В., Чалкова Е.Г. Фразеосемантическое поле эмоций в единстве лингвистического и психолого-педагогического аспектов. – М.: Изд-во МГОУ, 2003. – 158 с.
12. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – М.: Наука, 1993. – С. 5-40.
13. Франко И.Я. Красота и секреты творчества. – Киев, 1980.
14. Bach R. Jonathan Livingston Seagull, St. Petersburg, Azbooka-classics Publishing House, 2002. – 164 с.