

© Савченко Е.П., 2012

## КОГНИТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ЗАРОЖДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ СРЕДСТВАМИ ЯЗЫКА В ТЕКСТЕ ОРИГИНАЛА И В ПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Я. ФЛЕМИНГА)

**Аннотация.** В статье рассматривается процесс зарождения художественного образа, большая часть которого проходит на ментальном интеллектуальном уровне и связан с процессами восприятия и обработки информации. Облачение художественного образа в языковые структуры имеет под собой не общечеловеческие, но национально-культурные основания. Именно национально-культурный компонент данного феномена представляет определенную сложность в процессе перевода. Изучение когнитивных механизмов зарождения художественных образов и их воплощения в структурах языка может способствовать снятию трудностей в процессе перевода.

**Ключевые слова:** художественный образ, когнитивная лингвистика, когнитивный аспект перевода, когнитивная модель, концепт, индивидуально-авторский стиль.

© E. Savchenko, 2012

## COGNITIVE MECHANISM OF CREATING LITERAL IMAGE AND ITS LINGUISTIC PRESENTATION IN THE ORIGINAL AND TRANSLATED TEXTS (BASED ON THE NOVELS BY I. FLEMING)

**Abstract.** The article grounds the application of cognitive approach to translation, expands the terminology of contemporary translation studies. The process of creating literal images can be seen as a cognitive phenomenon closely connected with such phenomena as transmitting and processing information. Linguistic presentation of literal image reflects cultural conventions and the image itself reflects nature. It is the national and cultural component of the given phenomenon which is the most difficult for translation. Scientific research of literal images as a sum of mental and linguistic structures helps to reveal its national component as well as to avoid certain difficulties in the process of translation.

**Key words:** literal image, cognitive linguistics, cognitive aspect of translation, cognitive model, concept, individual author's style.

Процесс зарождения *художественного образа* многие исследователи связывают со способностями нашего сознания отображать полученную информацию, оставляя ее в памяти в виде картинки, нередко искаженной и понятной только индивиду. Так, немецкий философ И. Кант связывает зарождение *образа* с воображением, которое он определяет как «продуктивную способность познания». Воображение играет решающую роль при анализе художественного образа. Согласно И. Канту, представления, рождаемые воображением, «стремятся к чему-то за пределами опыта и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интуитивных идей), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и при этом главным образом, потому, что им

как внутренним созерцаниям не может быть полностью адекватным никакое понятие» [5, с. 330-331].

*Когнитивная инфраструктура* человеческого сознания, включающая воображение, запоминание и многие другие ментальные механизмы познания реальности, играет решающую роль, сначала – в процессе создания индивидуально-авторских образов, а далее – в процессе их вторичного переосмысления, предшествующего процессу перевода.

Полагаем, что существуют определенные связи между процессом зарождения *художественного образа* со способностью человека мыслить абстрактно и метафорично. Сознание как особая форма ментальной жизни человека является субъективным переживанием объективной реальности. Способы образного выражения действительности некоторые исследователи выделяют в особый вид мышления, т. к., *во-первых*, «чувственное восприятие и представление, на которых базируется образ, включает момент логического абстрагирования и обобщения», а *во-вторых*, «в тех видах искусства, где используется слово, используется тем самым и понятие, но оно включается в образ не по законам мышления, а подчиняясь особой, конкретно-оценочной форме отражения, в которой познавательные моменты слиты с эмоционально-оценочными» [3, с. 21].

Очевидно, что материальным выражением индивидуально-авторского *образа* является *слово*, его значение и разнообразные эмоционально-ассоциативные связи. Так, одно слово, переосмысленное в контексте другого слова, утрачивает первичное значение, первичные связи, и предстаёт в новом свете, т. е. непосредственно как средство выражения *индивидуально-авторского образа*.

Обратимся к тексту произведений британского писателя Я. Флеминга, создавшего образ знаменитого секретного агента – Джеймса Бонда:

The loudspeaker asked passengers to collect their luggage and Bond picked up his case and pushed through the swing doors of *the exit into the red-hot arms of noon* [9, с. 124]. = По радио попросили пассажиров разобрать багаж. Бонд взял свой багаж и стремительно вышел через качающиеся двери *в горячие объятия подлого солнца* (пер. с англ. Л. Гришина) [13, с. 140].

Мы становимся свидетелями того, как авторское мышление создает необычайно сильный по воздействию на читателя образ послеполуденной жары, которая «оживает», заманивая героя в свои объятия, является в некотором роде предвестником наступающей беды.

Заметим, что автор перевода, расшифровав авторский замысел, нам кажется, не смог полноценно передать его средствами языка принимающей культуры, неоправданно введя в текст лексему *подлый*, аналог которой, *во-первых*, отсутствует в тексте языка оригинала, *во-вторых*, способствует созданию образа «*жары – приманки, обманщицы*» у русскоязычного читателя, в то время как авторский образ намного глубже и представляет природную стихию в образе знамения (Бонд вышел... *в жаркие объятия полуденного солнца* – пер. с англ. наш. – Е.С.).

Герои древних мифов и легенд могли просить заступничества богов, которые посылали им в помощь подсказки в виде природных явлений. Так и Я. Флеминг, подчеркивая героические начала созданного им образа, нередко прибегает к описанию природной стихии, которая призвана не только создать необходимый психологический фон действий героя, но и полноценно передать внутреннее состояние Джеймса Бонда:

Bond had a fleeting view of the tops of other skyscrapers and, beyond, *the stark fingers of the trees* in Central Park [11, с. 8]. = «...» и Бонд на секунду взглянул на крыши соседних небоскребов и *голые верхушки деревьев* в Централ-парке (пер. с англ. Т. Тульчинской) [15, с. 16].

Автор предлагает читателю почувствовать всю глубину созданного им образа одиночества и грусти главного героя, когда тот узнает о смерти боевого товарища. Авторская

метафора “*the stark fingers of the trees*” не сохранена переводчиком, хотя в английском языке она отражена ёмко и кратко (ср.: *stark* – голый, бесплодный, пустынный [22, с. 1160]), в русском же варианте выражение «*голые верхушки деревьев*» звучит привычной для русскоязычного читателя, но в то же время лишается эмоциональной окраски, заложенной автором. Нам видится целесообразным сохранить авторскую метафору, выбрав прямой, буквальный перевод.

В результате восприятия окружающей действительности *образ* представляется в качестве единицы взаимодействия сознания и предмета, на который направлено внимание автора, в совокупности его инвариантных свойств. Следовательно, *образ* представляет собой *результат синтеза когнитивных механизмов концептуализации и категоризации знаний*. Любое предметное восприятие системно, оно является результатом когнитивной деятельности, однако наблюдение носит избирательный характер, т. е. в художественных образах находят закрепление лишь наиболее значимые для автора как творящей языковой личности и как представителя определенной национальной языковой картины мира фрагменты действительности. Проиллюстрируем этот тезис отрывком из романа Я. Флеминга “*Live and Let Die*” («Живи и дай умереть другим!»):

“Yes?” said the cold voice that Bond loved and obeyed [11, с. 79].

1) – Да? – холодно произнес *голос, который Бонд так любил и которому повиновался* (пер. с англ. А. Хохрёва) [18, с. 96].

2) – Да? – спросил *холодный голос, который Бонд так любил и которому подчинялся* (пер. с англ. Т. Крамовой) [15, с. 88].

Подчеркнем, что в силу *пуританского догматического воспитания* Джеймс Бонд беспрекословно и всецело подчиняется непосредственному начальству в лице загадочного М, но многие годы, которые они провели плечом к плечу, защищая свою страну, нередко сталкиваясь с жестокостью, несправедливостью и смертью, не прошли даром. Бонд не только глубоко уважает командира, но и по-своему любит его, т. е. испытывает чувство, которое вообще для него не характерно, что неоднократно подчеркивает автор произведений.

Анализ переводов отрывка на русский язык показал, что переводчикам удалось сохранить авторский образ при помощи некоторых лексических трансформаций: “*the cold voice*” = «*холодный голос*» = «*холодно произнес голос*»; “*obeyed*” = «*повиновался*» = «*подчинялся*». И, если глаголу *to obey* в русском языке соответствует и *повиноваться*, и *подчиняться* [22, с. 980], то первая часть авторского образа (“*the cold voice*”) в переводе № 2 ближе к оригиналу, и в грамматическом, и в семантическом плане.

Замысел будущего *художественного образа* возникает лишь на уровне интуитивной неосознаваемой установки, когда необходимость творчества существует для автора лишь в форме смутного побудительного импульса к действию. Позже эта эмоционально-интуитивная активность выводится на уровень сознательного, когда у автора возникает замысел как актуальная установка на выявление цели творчества. Актуальная установка обусловлена не только психологически, но и социально, т. к. для художника уже в замысле обнаруживается не только личностная цель творчества, но и уверенность в социально-культурной значимости и необходимости создания именно этого произведения и авторских образов как его непосредственных составляющих:

It reminded Bond of the sawdust-scented sounds of *long ago summer evenings at home in England. Home? This was his home, this cocoon of danger he had chosen to live in* [10, с. 168].

1) Он вдруг вспомнил свой дом. Жизнь, спокойную жизнь, которую он променял ради опасных приключений (пер. с англ. Л. Гришиной) [13, с. 184].

2) Этот звук напомнил Бонду о давних летних вечерах дома в Англии. Дом? Вот его дом, этот кокон полный опасности, в котором он предпочитает жить (пер. с англ. Я. Зимакова) [14, с. 202].

Автор произведений о Джеймсе Бонде видел свою задачу перед обществом в том, чтобы успокоить и вернуть надежду после кровопролитной Второй мировой войны и всеобщего волнения и беспокойства на фоне нарастающего противостояния двух сверхдержав во второй половине XX в. Не случайно он прибегает к контрасту, противопоставляя тихие летние вечера в Англии и полную опасностей жизнь секретного агента. Британцы должны понять, что на страже их покоя стоят офицеры британских спецслужб, в том числе непобедимый Джеймс Бонд, выбравшие служение Родине в качестве жизненного приоритета и ни на секунду не усомнившиеся в выборе (“*This was his home, this cocoon of danger he had chosen to live in*” = «*Вот его дом, этот кокон полный опасности, в котором он предпочитает жить*»).

Несомненно, автор перевода № 2 полноценно реализует авторский образ в тексте перевода, сохранив не только интенции писателя, но и структурно-грамматическое оформление его мыслей. Обращаясь к переводу № 1, мы можем сказать, что авторский образ несколько искажается за счет потери семы «*мой дом – Англия*» и ввода лексемы *приключения* в текст перевода. Так, у читателя возникает образ легкомысленного искателя приключений, а не боевого офицера, по собственной воле выбравшего такую судьбу и охраняющего покой соотечественников.

Полагаем, что образ представляет собой *внутренний мир, попавший в фокус сознания*. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества, он может быть основан на вымысле человека, может быть фактографичным, но тем не менее искаженным, т. е. не стопроцентно соответствующим реальной действительности, т. к. он изменяется, проходя сквозь призму авторского восприятия действительности.

Стоит добавить, что автор корректирует первоначальный образ в соответствии с объективной реальностью и собственной картиной мира, «отражая мир и материализуясь в тексте, образ отделяется от художника и сам становится фактом реальной действительности» [1, с. 74]. В этом случае можно рассуждать о значимости конкретных образов как в творчестве определенного писателя, так и в его индивидуально-авторской языковой картине мира.

It was one of those days when it seemed to James Bond that *all life*, as someone put, it was *nothing but a heap of six to four against* [11, с. 3].

1) Был один из тех дней, когда Джеймсу Бонду казалось, что *жизнь состоит сплошь из понедельников* (пер. с англ. Ю. Никитиной и В. Исхакова) [20, с. 5].

2) Джеймсу Бонду было худо. Как говорят картежники, *точно у тебя все мелкие, а в чужих руках четыре туза* (пер. с англ. Т. Тульчинской) [15, с. 13].

3) Это был один из тех дней, когда *вся жизнь представляется сплошной цепью невосполнимых утрат* (пер. с англ. Г. Косова) [19, с. 4].

Джеймс Бонд, как и его создатель Я. Флеминг, заядлый игрок, а в тексте произведений британского писателя мы находим метафоричное представление *жизни как игры*, в которой решающее значение играет умение сохранять спокойствие и хладнокровие независимо от размера ставки на кону. Приведенный выше фрагмент является яркой тому иллюстрацией (ср.: “*all life... was nothing but a heap of six to four against*” = «*точно у тебя все мелкие, а в чужих руках четыре туза*»). Автор перевода № 2, оценив значение этого образа в языковой картине мира писателя, полноценно передал его в тексте перевода. В то время как автор перевода № 1, прибегнув к замене авторского образа на метафору, близкую русскоязычному читателю и отражающую русскоязычную национальную картину мира («*состоит сплошь из понедельников*»), не сохранил авторские интенции и исказил образ *Джеймса Бонда – игрока*. Так происходит подмена языковых картин мира, что не позволит читателю переводного произведения понять авторский замысел в целом.



Автор перевода № 3 не только не смог уловить значение авторского образа, но и излишне драматизировал состояние главного героя, жизнь которого состоит из выигрышей и поражений, но никак не «представляется сплошной цепью невосполнимых утрат», как известно, за карточным столом можно отыграть, что не передается в тексте перевода (ср: «невосполнимая утрата»).

Формирование каждого конкретного образа происходит поэтапно на основе эмпирико-когнитивно-языкового опыта субъекта восприятия, т. е. языковой личности автора произведения.

Как известно, эмпирический опыт представляет собой общие впечатления в виде образов, чувственных данных, ощущений; когнитивный опыт характеризуется переработкой информации, ее кодированием, понятийным обобщением; языковой метафорический опыт заключается в использовании языка как информационно-знаковой системы, при этом подключается и эмоциональная сфера субъекта восприятия с собственной шкалой оценок, системой мерил и предпочтений [7, с. 28-33].

Так, Я. Флеминг сравнивает своего героя с машиной, роботом, лишённым человеческих эмоций и слабостей, всецело преданного своей стране, что во многом характеризует мировосприятие самого автора, долгое время прослужившего в британских спецслужбах. Так, можно утверждать, что для Я. Флеминга идеальный солдат представляет собой подобие робота, свободного от человеческих пристрастий и естественного желания окружить себя родными и близкими людьми.

Например:

*“Surrender yourself with human beings, my dear James. They are easier to fight for than principles.” He laughed. But don't let me down and become human yourself. We would lose such a wonderful machine* [10, с. 122].

1) Нужно, чтобы вокруг нас были люди. Делать что-то ради них легче, чем ради принципов. *Но сами не станьте человеком. Мы потеряем восхитительную машину* (пер. с англ. С. Козицкого) [16, с. 140].

2) Окружите себя живыми людьми, мой дорогой Джеймс. За них легче сражаться, чем за принципы. – Он засмеялся. *Но не подводите меня и оставайтесь человеком сами. Мы не хотели бы потерять такого прекрасного робота* (пер. с англ. И. Блошенко и К. Сашина) [17, с. 218].

В переводческом плане этот пример интересен в силу существенных различий двух вариантов перевода на русский язык (ср.: *“But don't let me down and become human yourself”* = «*Но сами не станьте человеком*» = «*Но не подводите меня и оставайтесь человеком сами*»). У русскоязычного читателя при знакомстве с переводом № 2 может возникнуть определенный когнитивный диссонанс, т. к., с одной стороны, Джеймс Бонд сравнивается с машиной (ср.: *“such a wonderful machine”* = «*такого прекрасного робота*»), и представляет ценность для секретных служб именно благодаря этим качествам, с другой стороны, исходя из текста перевода, начальство призывает Бонда оставаться человеческим, что, как нам кажется, абсолютно разрушило авторский образ Джеймс Бонд – *робот, машина*. Автор перевода № 1 полноценно реализовал авторский образ средствами языка перевода, отметив такие качества Бонда, как: *работоспособность, автоматизм мышления и выдержка*.

Анализируя механизмы зарождения индивидуально-авторских образов, которые имеют когнитивное, ментальное основание, можно предположить, что и сравнительно-сопоставительный анализ языковой репрезентации авторских образов в тексте оригинала и переводе, следует проводить не только на лексико-грамматическом уровне, но на уровне более глубинном, когнитивном с обязательным учетом национально-культурных факторов, влияющих на деятельность переводчика как языковой личности.

Вопросы перевода индивидуально-авторских образов и категория образности художественного текста не являются новыми в современной науке о языке. Начиная со второй половины XX в. отечественные и зарубежные языковеды обратились к вопросам создания авторского образа и определению категории образности художественного текста, изучали языковые и психологические основы отдельных образных единиц, таких, как: метафоры, фразеологизмы, слова с окказиональным и переносным значением [В.И. Арнольд, 1976, 2006; Е.В. Бреус, 1998; В.Н. Комиссаров, 1982; А.В. Фёдоров, 1983 и др.].

В настоящее время наибольший интерес для нас в рамках проводимого исследования представляет теория, разработанная И.Р. Гальпериным и получившая названия *теории текстовых категорий*, в соответствии с которой отдельные проявления образности в тексте, связанные ассоциативно или по смыслу, ученый объединил в текстовые категории *ассоциативной* и *образной когезии* [4, с. 80]. Исследователь утверждает, что авторское видение мира и метафоричность мышления в целом служит причиной тому, что образы, создаваемые им, основываются на неожиданных и не прослеживающихся в объективной действительности ассоциациях.

Считаем, что подобные ассоциативно-образные цепочки, в отличие от единичных образных фигур речи, и представляют собой одну из важнейших переводческих проблем. Таким образом, *основной проблемой перевода является не сохранение конкретного стилистического приёма в тексте перевода, но передача индивидуально-авторского образа в целом.*

Попытаемся проиллюстрировать выдвинутый нами тезис на материале следующего отрывка из романа Я. Флеминга «Бриллианты вечны» (“Diamonds are forever”):

*Bond killed his cigarette in the ash tray on Vallance’s desk* [9, с. 22]. = Бонд *затушил сигарету в пепельнице*, стоявшей на столе... (пер. с англ. Л. Гришина) [13, с. 37].

Приведенный пример является яркой иллюстрацией потери авторской образности и свидетельствует о том, что образ, созданный Я. Флемингом, не нашел отклика в сознании переводчика, т. е. контакт *языковая личность автора – языковая личность переводчика* не был установлен, возможно, в силу индивидуально-личностных причин, но вероятнее, из-за национально-культурной специфики: метафора “*killed his cigarette*” = «*прикончил сигарету в пепельнице*» (буквальный пер. с англ. наш – Е.С.), вряд ли близок русскоязычному читателю, в то же время читатель может оставить данный отрывок без внимания, т. к. выражение «*затушил сигарету в пепельнице*» лишено эмоционально-стилистической окраски и описывает привычное, каждодневное действие. Допустить подобную потерю – значит закрыть читателю выход к авторской реальности, т. к. данный образ является одним из фрагментов, из которых складывается цельный, единый образ *идеального героя*. Мы можем предложить свой вариант перевода: «*Бонд с силой затушил сигарету в пепельнице...*» (пер. с англ. наш – Е.С.), т.к. глагол *to kill* изначально включает сему «воздействовать на кого-то, применяя физическую силу». Возьмем на себя смелость утверждать, что данный перевод хоть и не стопроцентно, но отвечает авторскому образу физически и эмоционально сильного человека.

В настоящее время стало возможным шире взглянуть на проблему установления идентичности индивидуально-авторских образов в оригинале произведения и в переводе, и используя принципы *переводной лингвокогнитологии* – дисциплины, объединившей принципы когнитологии, психолингвистики и лингвокультурологии. Междисциплинарность этого направления в современной науке о языке позволяет провести сравнительно-сопоставительный анализ, основанный на близости / различии *когнитивных структур*, которые являются основополагающими в создании исходных авторских образов с теми, что прошли сквозь призму сознания переводчика:

*The destination was sandwiched between a grubby-looking shop selling costume jewel-*

*lery and an elegant shop-front face with black marble* [9, с. 53]. = Шофёр остановился у подъезда, зажато́го между магази́ном..., и элeгантной витри́ной... (пер. с англ. Л. Гришина) [13, с. 67].

Приведенный пример нам интересен потому, что национальная авторская идентичность, его принадлежность к британской национальной языковой картине мира прослеживается здесь наиболее ярко: “*destination was sandwiched between a grubby-looking shop*” = «у подъезда, зажато́го между магази́ном...». У переводчика как представителя русскоязычной национальной картины мира, но имеющего возможность оценить созданный автором образ в языковом плане, должен сложиться образ подъезда не просто зажато́го, но втиснутого между двумя другими зданиями как между двумя кусочками хлеба в бутерброде («...» остановился у *подъезда, втиснутого между магази́ном... и элeгантной витри́ной...* – пер. с англ. наш – Е.С.). Безусловно, образ в целом передан автором перевода, но образная нить была прервана, поскольку авторская метафора не была сохранена в тексте перевода.

Процесс получения информации, ее обработка и трансформация, протекающие в сознании переводчика, можно определить как *когнитивный аспект перевода*, а схематизированный и приведенный в определенную алгоритмическую последовательность сам процесс перевода с учётом полученного результата представляет собой *когнитивную модель перевода*.

*Когнитивная модель перевода* представляет собой сам процесс перевода, описываемый с позиции лингвокогнитивной теории, т. е. моделируемый как восприятие одного вида информации и трансформация ее в другой вид. Трансформирующей инстанцией является *лингвально-ментальная система* переводчика. Порождение высказывания или текста обуславливается деятельностью когнитивных механизмов, в результате которой образуется интегральное зачастую совмещенное *ментальное пространство* или *пространство порождающее* (термин Н.Н. Болдырева, 2004). Приведем пример:

«...» and at the same time as *the contact telegraphed to Bond's mind* that there could have been no gun, there came the well-remembered laugh... [9, с. 61] = «...» и в тот же миг *Бонд* понял, что оружие не будет применено против него (пер. с англ. Л. Гришина) [13, с. 78].

Автор оригинального текста, подчеркивая молниеносность и автоматизм мышления главного героя, употребляет окказиональную метафору “*the contact telegraphed to Bond's mind*”, утраченную в тексте перевода. При этом *образ Бонда как хорошо налаженной машины*, действия которого полностью механизированы разрушается, поскольку необходимая информация передается ему в мозг, как по проводам (*to telegraph* – телеграфировать, передавать [22, с. 1194]). Можно предположить, что переводчик, работая с авторским образом, получил информацию, подвергнувшись обработке в сознании автора, произвел ее вторичное переосмысление, но на этапе вербального выражения авторской мысли произошёл сбой, в результате чего образ не был воссоздан в языке перевода, следовательно, для русскоязычного читателя этот образ оказался недоступен. Можно предложить свой вариант перевода данного фрагмента: «...» в тот же миг в мозгу *Бонда* раздался сигнал, что оружия за спиной может и не быть...» (пер. с англ. наш – Е.С.).

Созданный переводчиком текст представляет собой вербальную репрезентацию концептуальной интеграции, иными словами, вербальное порождение совмещенного ментального пространства переводчика и автора произведения. *Перевод* предстает в этой модели как форма существования межкультурного диалога одной лингвокультурной общности при помощи знаковых средств другой лингвокультурной общности. В модели актуализируются когнитивный и этнокультурный аспекты деятельности переводчика, и здесь на первый план выступает проблема соотношения *когнитивных единиц и коммуникативно-информационных значений*. Подчеркнем, что в *индивидуально-авторской кар-*

тине мира основное место занимает такая индивидуальная когнитивная единица как художественный образ, в то время как национальная языковая картина мира складывается из закреплённых структур общечеловеческого знания, таких, как концепты и категории. Говорить же о коммуникативно-информационном значении конкретной когнитивной единицы приходится лишь в том случае, если мы сталкиваемся с ее языковым воплощением, т. е. кодировкой в границах знаковых систем.

Интересный пример потери образной нити в переводе, т. е. смещения когнитивных единиц и коммуникативно-информационных значений, приведшей к потере значимого смысла в тексте перевода, содержится в отрывке из произведения британского писателя Я. Флеминга «Живи и дай умереть!» (“Live and Let Die”):

*Bond slid over the shelving sand and knelt in the shallows, his head down, not capable of carrying the heavy aqualung up the beach, an exhausted animal ready to drop* [11, с. 154].

1) Бонд заскользил по илистому дну, встал на колени с опущенной головой, не в силах выбраться на берег. Он знал теперь, что чувствуют загнанные лошади (пер. с англ. Г. Косова) [19, с. 178].

2) Бонд проскользнул по песчаному откосу и упал на колени на мелководе, поникнув головой, не в состоянии вытащить на берег тяжелый акваланг, – измученное существо, готовое свалиться замертво (пер. с англ. Ю. Никитиной и В. Исхакова) [20, с. 203].

Так, в варианте перевода № 1 метафора “*an exhausted animal ready to drop*” передана переводчиком как «что чувствуют загнанные лошади», что семантически соответствует английскому варианту (ср. *exhausted* – истощённый, измождённый, утомлённый [22, с. 778]). В то же время, «загнанная лошадь» у русскоязычного читателя вызывает образ «обессиленного, уставшего от тяжелой физической работы» [8] человека, зачастую потерявшего вкус к жизни, неспособного продолжать борьбу, к которому можно испытывать лишь жалость и сочувствие, что несколько не соответствует тому физическому состоянию, которое пытался передать автор произведения. Мы столкнулись с явным смещением когнитивных коммуникативно-информационных смыслов, которое произошло в результате несоответствия двух национальных языковых картин мира.

Хотелось бы отметить, что Я. Флеминг нередко сравнивает своего героя с представителями животного мира, пытаясь подчеркнуть его нечеловеческую силу, мощь и выдержку, как в приведенном выше отрывке. Авторский образ “*an exhausted animal ready to drop*” призван создать образ физически крепкого человека, находящегося на грани своих возможностей после всех испытаний, через которые ему пришлось пройти, и из которых он вышел победителем, дух его не сломлен, и его рано списывать со счетов.

Так, автор перевода № 2 сохранил авторский образ “*an exhausted animal ready to drop*”, переведя его на русский язык как «измученное существо, готовое свалиться замертво», что, нам кажется, соответствует авторским интенциям не только на семантическом, но и на более глубинном когнитивном уровне, т. к. данный перевод полноценно передает физическое и эмоциональное состояние секретного агента после решающей схватки.

Сопоставив когнитивные модели, служащие основой метафорических образов, оригинала и перевода, мы находим определенное соответствие и/или несоответствие на экстралингвистическом невербальном уровне. Обратимся к тексту романа Я. Флеминга «Операция «Гром» (“Thunderball”):

*Bond had the most selfish car in England* [12, с. 58].

1) Автомобиль Бонда вполне соответствовал личности его владельца (пер. с англ. Г. Косова) [19, с. 61].

2) У Бонда была единственная в своем роде машина... (пер. с англ. Ю. Никитиной и В. Исхакова) [20, с. 70].



Перевод № 1 может расцениваться как пример когнитивного восприятия переводчиком авторского текста, скорее даже как результат этого восприятия. Получив информацию в виде метафоричного авторского образа и пропустив её сквозь собственное сознание, автор перевода вывел когнитивную связь в виде схемы «оригинальная машина – машина Бонда – Бонд-эгоист – машина соответствует владельцу (от англ. *selfish* [22, с. 1112])», а русскоязычный читатель знакомится уже с конечным звеном когнитивной цепи: «автомобиль Бонда вполне соответствовал личности его владельца». Автор перевода № 2, правильно расшифровав авторский образ, но не найдя подходящих структур в русском языке, предпочёл уйти от метафоры (“*the most selfish car*” = «единственная в своем роде машина»).

Проведенный анализ позволяет утверждать, что в процессе перевода когнитивная инфраструктура переводчика выступает основной инстанцией переработки информации и знаний, накапливаемых в процессе его профессиональной деятельности, и в результате неспособности полностью абстрагироваться от национально-культурных составляющих этого опыта переводчик склонен прибегать к интерпретации авторских образов, а следовательно, и подвергать их некоторому искажению. Внимание *переводной лингвокогнитологии* сосредоточено на изучении мыслительных операций переводчика, определяющих понимание, выбор языковых средств и их применение при порождении текста перевода.

Согласно выбранному методу анализа, попытаемся установить уровень соотнесенности авторских образов, созданных Я. Флемингом, и образов, с которыми знакомится читатель перевода его произведений:

Bond’s growing warmth towards Solitaire and his *desire* for her body were in a *compartment* which had *no communicating door with his professional life* [11, с. 110].

1) Его растущая привязанность к Солитэр находилась в *купе*, в котором *не было смежной двери с его профессиональной жизнью* (пер. а англ. А. Хохрёва) [18, с. 128].

2) Его растущие теплота и влечение к Солитэр были спрятаны в *потайном уголке сердца, не имеющем отношения к его профессиональной жизни* (пер. с англ. К. Сашин и И. Доронина) [21, с. 257].

Очевидно, что в данном примере метафора “*compartment which had no communicating door with his professional life*” является авторской, в её основе широко распространенная метафора “to find a door to one’s heart” [23, с. 224], также очевидно, что автор значительно трансформировал метафору, давая читателю понять, что профессиональная деятельность секретного агента приоритетна по отношению к делам сердечным, более того, лексема *heart* исключена в авторском варианте.

Обращаясь к вариантам перевода, мы видим, что автор перевода № 2 привносит дополнительный смысл, изначально исключенный автором, (ср. “*compartment which had no communicating door with his professional life*” = *в потайном уголке сердца, не имеющем отношения к его профессиональной жизни*), что несколько искажает авторский образ и дезориентирует читателя.

Автор перевода № 1 использует буквальный перевод (ср. “*compartment which had no communicating door with his professional life*” = «*купе, в котором не было смежной двери с его профессиональной жизнью*»), что в целом передает авторскую мысль, но русскоязычному читателю находка переводчика может быть не совсем понятна, что свидетельствует о несовпадении когнитивных структур сравниваемых языков. Проведя сопоставление текста оригинала и двух вариантов перевода, мы приходим к выводу, что ни один перевод не отвечает полностью авторскому замыслу.

Можно утверждать, что использование когнитивных моделей в процессе сравнительно-сопоставительного анализа не только обнаруживает номинацию того или иного

явления, предмета, но и выражает отношение между языковым знаком и образом, раскрывает информацию, формирующую содержание индивидуально-авторских образов.

Анализ *когнитивных единиц и коммуникативно-информационных значений*, изучение *ментальных пространств*, затрагиваемых в переводе, и выделение в их рамках *когнитивных моделей* способствуют обнаружению национальных особенностей членения мира, проявлению деятельности языковой личности (автора произведения), установлению контакта между языковой личностью автора и переводчиком, вступающих в процесс сотворчества в момент перевода литературного произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Апресян Ю.Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. – № 1. – С. 37-66.
2. *Болдырев Н.Н.* Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов, 2004. – № 1. – С. 18-36.
3. *Волкова Е.В.* Произведение искусства предмет эстетического анализа. – М.: Изд-во Минского ун-та, 1976. – 286 с.
4. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
5. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.
6. *Карасик В.И.* Иная ментальность. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
7. *Лаврова С.Ю.* Перцептивные образы как аксиологические знаки поэтического мира // Вестник Череповецкого государственного университета. Исторические, философские, филологические. Психологические и педагогические науки. – Череповец, 2005. – № 1. – С. 28-33.
8. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // URL: <http://ozegov.ru/slovo/4841/html> (дата обращения 16.11.2011).
9. *Флеминг Я.* Бриллианты навсегда: книга для чтения на англ. яз. – СПб.: Антология, 2004b. – 224 с.
10. *Флеминг Я.* Голдфингер: книга для чтения на англ. яз. – СПб.: Антология, 2004d. – 256 с.
11. *Флеминг Я.* Живи и дай умереть: книга для чтения на англ. яз. – СПб.: Антология, 2003a. – 224 с.
12. *Флеминг Я.* Шаровая молния: книга для чтения на англ. яз. – СПб.: Антология, 2004a. – 224 с.
13. *Флеминг Я.* Голдфингер: Романы / пер. с англ. Л. Гришина. – М.: Центрполиграф, 1992b. – 492 с.
14. *Флеминг Я.* Доктор Но. Мунрекер / пер. с англ. Л. Новиковой; Мунрейкер / пер. с англ. Я. Зимакова. – М.: ГМП «ГАРТ», 1991g. – 335 с.
15. *Флеминг Я.* Живи и дай умереть! Приключения агента 007 / пер. с англ. Т. Крамовой; Операция «Гром» / пер. с англ. Т. Тульчинской. – М.: Профиздат, 1991с. – 320 с.
16. *Флеминг И.* Казино «Руаяль» / пер. с англ. С. Козицкого. – М.: ГАСК «ЮТ», 1990. – 123 с.
17. *Флеминг Я.* Казино «Руаяль»: Романы / пер. с англ. И. Блошенко, К. Сашина. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003a. – 383 с.
18. *Флеминг Я.* Королевское Казино. Живи и дай умереть / пер. с англ. А. Хохлаева. – Минск: ГМП «ГАРТ», 1991e. – 320 с.
19. *Флеминг Я.* Королевское казино. Живи – пусть умирают другие. Мунрекер / пер. с англ. Г. Косова, О. Косовой. – Киев: Концерн «Олимп», 1992a. – 481 с.
20. *Флеминг Я.* Операция «Шаровая молния» / пер. с англ. В. Исхакова и Ю. Никитиной.

- Свердловск: Средн.-Урал. кн. изд-во, 1991f. – 206 с.
21. *Флеминг Я.* Человек с золотым пистолетом: Романы / пер. с англ. И. Болшенко, Л. Румянцевой, И. Доронина. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003b. – 384 с.
22. Oxford Russian Dictionary. M. Wheeler, B. Unbegaun, P. Falla. – Oxford University Press, 2006. – 1295 p.
23. Dictionary of English Language and Culture. – Edinburgh: Pearson Education Limited, 2005. – 1621 p.