

УДК 80

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОГНИТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА ТЕКСТА

© 2011 г.

Т.А.Сидорова

Поморский госуниверситет им. М.В. Ломоносова

plavnik@atknet.ru

Поступила в редакцию 20.12.2010

Рассматривается проблема интерпретации когнитивного пространства текста. В процессе реконструкции авторских концептуальных признаков учитываются когнитивный, семиотический, семантико-структурный и коммуникативный аспекты описания структур знаний, актуализированных в тексте. В основе исследования лежат идеи Р. Лэнекера, Н.Н. Болдырева, Е.С. Кубряковой и др.

Ключевые слова: когнитивное пространство, концептуальные признаки, когнитивные механизмы, этнокультурные и индивидуальные пресуппозиции.

Задача данного исследования – реконструкция индивидуальных смыслов, репрезентируемых зооморфными образами в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». Мы исходим из установки, что такие смыслы составляют основу когнитивного пространства текста.

Под когнитивным пространством художественного текста нами понимается совокупность структур знаний, стоящих за текстовыми единицами и репрезентирующих авторские смыслы.

Структуру когнитивного пространства художественного текста можно представить в виде трёх уровней:

1 уровень – структуры знаний и представлений, стоящие за языковыми значениями единиц текста, в том числе и прецедентными феноменами.

2 уровень – новые структуры знаний и представлений, формирующиеся на базе известных в результате рефлексивной деятельности: концепты, концептуальные признаки, образы, символы, пресуппозиции и т.п.

3 уровень – мотивы, идеи, сентенции автора, его концепции, установки, точки зрения и т.п.

На каждом из этих уровней могут быть понятийные, образные, ассоциативные, ценностные, эстетические компоненты.

Именно индивидуально-авторские концептуальные признаки и собственно концепты, объективируемые в тексте, составляют ценностный и эстетический компоненты уровней когнитивного пространства.

Интерпретация текстов В. Набокова предполагает знание авторской установки на осознанное, поддающееся дешифровке, использование языковых приемов, а также на вовлечение читателя в процесс сотворчества. Наряду с другими

языковыми средствами в роли репрезентантов когнитивного пространства в текстах автора функционируют прецедентные феномены, которые являются единицами с двойной референтностью. Отражая общую этнокультурную специфику мышления автора и читателя как представителей одного и того же национально-лингвокультурного сообщества, прецедентные феномены становятся маркерами наличия индивидуально-авторских смыслов. В художественно-эстетической системе произведения В. Набоков создает ситуации интерпретации для читательского восприятия. С помощью языковых средств он оставляет в тексте «сигналы», по которым должен ориентироваться читатель.

Художественная картина мира опосредована социально-психологическим опытом автора, она формируется под воздействием его философских, эстетических, нравственных воззрений. Когнитивное пространство художественного текста представляет собой общее для автора и читателя пространство. Смыслы, передающиеся автором читателю, могут быть восприняты при условии наличия некоей системы их декодирования, которая предполагает существование общих инвариантов мышления автора и читателя. Единицы с этнокультурной семантикой, репрезентирующие когнитивное пространство, на наш взгляд, являются «ключами» к пониманию текста: в них в сжатой форме сосредоточены культурно значимые смыслы. Формируя индивидуальную картину мира, художник слова осуществляет этноментальную деятельность, результатом которой становятся порождаемые концептами ассоциации и коннотативные смыслы. Реконструкция этих смыслов предполагает интегративный подход к единицам языка как репрезентантам культурных концептов [1,

с. 133]. В связи с этим в процессе реконструкции авторских концептуальных признаков мы учитываем когнитивный, семиотический, семантико-структурный и коммуникативный аспекты описания структур знаний, актуализированных в тексте посредством зооморфных образов. Зооморфные образы с этнокультурной семантикой относятся нами к прецедентным феноменам. Функционируя в текстах В. Набокова, они наполняются новым смысловым содержанием, включающим эмоциональные, образные, оценочные, эстетически значимые компоненты.

В романе «Приглашение на казнь» образы *свиньи, паука, пса, петуха* участвуют в характеристике «мира марионеток». Например: *... вот – мясник и его помощники влекут свинью, кричащую так, как будто ее режут...* [2]. Высказывание принадлежит м-сье Пьеру, который, выступая перед Цинциннатом и директором, озвучивает сочиненный им трактат о вкусной и здоровой пище. Авторы словаря «Русское культурное пространство» приводят следующие характеристики образа свиньи: «грубое, грязное, глупое животное»; «тучность», «прожорливость», «нечистоплотность»; «о физически / нравственно нечистоплотном, грубом, невежественном человеке» [3, с. 151]. Все эти характеристики в точности соответствуют портрету самого Пьера в романе. Он «толстенький», «потный», «прожорливый», у него «жирные ляжки», он рассказывает грязные анекдоты и живописует Цинциннату подробности практикуемых им половых извращений, читает письмо Цинцинната жене, вступает в связь с Марфинькой – в целом, ведет себя, «как свинья». Кроме того, у Пьера – тонкий, визгливый голос, соответствующий голосу этого животного. «Свинья» в отдельных русских высказываниях (наряду с «собакой») является эвфемизмом концепта <черт, дьявол>: *Бог не выдаст – свинья не съест; вольно собаке и на бога брехать; собаке – собачья смерть*. В сознании русского читателя возникает эмоциональное неприятие Пьера как «грязного человека», нравственной «свиньи»; образ оценивается негативно и иронически. Свинью действительно ведут, чтобы резать. Поэтому в тексте слова персонажа воспринимаются буквально. Они обесмысливаются, как и другие фразы Пьера. Свинья воспринимается как жертва мясника (аналогия с персонажем – жертвой палача). Образ свиньи становится культурным кодом к зооморфному восприятию образа Пьера. С другой стороны, в контексте образ функционально становится аналогом главного персонажа, который, с позиции автора, не заслуживает участи свиньи. Автор словно

ставит читателя перед выбором: кто из двух персонажей – Пьер или Цинциннат – должны быть на месте этого животного.

Интересным, на наш взгляд, является и образ паука: *Работая лапами, спустился на нитке паук с потолка, – официальный друг заключенных...* [2]. Признаки этнокультурного образа паука: связь с темными силами, с бесовством, с домовым, с колдунами, ведьмами и их ритуалами. В христианской символике представляет греховные побуждения, которые высасывают кровь из человека. Паук – ... опасное существо, вызывающее чувство неприятия и отвращения. Образ используется для характеристики неприятного, опасного, коварного человека, способного использовать другого полностью, до последней истощенности, а потом бросить; подлого, плетущего интриги, расставляющего сети, в которые попадает невинная жертва [3, с. 138]. Показательно то, что тюремного паука Цинциннату напоминает его жена Марфинька («бархатный паук» и «бархатное платье» Марфиньки, черная «бархатка» на ее шее). Действительно, Марфинька «высасывает» Цинцинната, постоянно, ничуть не стесняясь, изменяет ему, не может понять, почему он «не такой, как все», уговаривает исправиться. На суде она предает Цинцинната, проголосовав за его обвинение. И это несмотря на то, что он отдает ей всю свою душу, любит ее: *«... я тебя люблю. Я тебя безысходно, гибельно, непоправимо люблю»*. С помощью образа паука Марфинька (любимая жена) и *тюремщики* становятся в сознании читателя на один уровень – они враждебны Цинциннату, он «угодил» в их сети, и теперь они собираются его уничтожить. Марфинька, похожая на паука, воспринимается как опасное, коварное существо; оценивается негативно (хотя сам Цинциннат «не замечает» этого).

Особую роль в реконструкции авторских смыслов играет образ петуха: *... передавала булочки м-сье Пьеру, который нарядился в косооротку с петушками*. [2]. В тексте романа Пьер неоднократно приобретает черты петуха. В национальной картине мира образ петуха воплощает мужскую эротическую символику... Драчлив, боевит, горяч, заносчив... демонстрирует свое лидерство, не терпит рядом с собой соперника. При этом глуп и самодоволен, его внешний вид воспринимается как сочетание яркости и безвкусыя (*вырядился, как петух; петушиться; ходить петухом*) [3, с. 139–140]. М-сье Пьер постоянно похвалится своими эротическими достижениями, демонстрирует мускулы, зубами поднимает стул, всячески стремится

показать свое физическое превосходство над Цинциннатом; его внешний вид соответствует понятию «петушиться»: *«Позвольте вас заверить, <...> что физически я очень, очень силен (дважды, по линейке, подчеркнуто)»*; [Пьер вошел], липко шлепая сафьяновыми туфлями, дрыгая полосатыми телесами, держа в руках шахматы, карты, бильбокс <...>; – Я большой любитель женщин, а уж меня как они любят, подлые, прямо не поверите <...>; Когда ко мне обращаются за советами, я всегда говорю: господу, побольше изобретательности. <...> Я люблю при этом курить сигару и говорить о незначительных вещах <...>; ...явился м-сье Пьер, в парчовой тюбетейке; непринужденно, по-домашнему, прилег на Цинциннатову койку и, пышно раскурив длинную пеньковую трубку, оперся на локоток [2]. Цвет, характеризующий м-сье Пьера, – красный. Благодаря образу петуха читатель воспринимает Пьера иронически – как глупого, самодовольного, наглого человека. Его бравада и ужимки вызывают смех. (Цинциннат же также «не замечает» этого, он воспринимает Пьера с отвращением и скукой, ему «не до смеха»). Посредством зооморфных образов автор подчёркивает деградацию персонажей, их бездуховность и пустоту.

Иногда образы животных формируют тот или иной фон восприятия ситуации. Например: *У гибели коридора стоял другой стражник, без имени... в песней маске с марлевой пастью* [2]. Образ собаки в русской лингвокультуре амбивалентен. С одной стороны, это верный, преданный друг. Однако автор актуализирует другие признаки этого образа в сознании русского читателя. Вспоминается поверье о том, что собака воет к покойнику (может предвещать смерть). В религиозной картине мира собака считается «нечистым» животным; слово «пес» употребляется иносказательно для обозначения гонителей, лжеучителей, нечестивых людей. Образ используется для характеристики человека «злого, патологически преданного, поклоняющегося, подобострастного, покорного» [3, с. 152]. Стражник, лишенный имени и лица, выполняющий функцию сторожевого пса, – это «винтик» в тоталитарной системе мира марионеток. Возникает и ассоциация с исторической ситуацией: у опричников Ивана Грозного к седлам были прикручены пёсы головы и метла. Цинциннат видит стражника, когда его уже ведут по коридору на казнь (т.е., он действительно предвещает смерть). Образ пса в данном контексте оценивается негативно, участвует в создании эмоционального фона безысходности, ужаса, который испытывает Цинциннат перед

казнью. Однако у пса – «марлевая пасть», он ненастоящий, «сделанный», как и все вокруг, поэтому Цинциннат, преодолев свой страх, сможет в конце романа выйти за пределы мира марионеток. Пёсыя маска становится символом иллюзорности этого мира.

В формировании представлений о Цинциннате автор использует образы *цыпленка, волчонка, щенка*. Кроме того, в мире этого персонажа присутствует важный для эстетической системы В. Набокова образ *ласточки*. По эмоциональным и оценочным компонентам он близок образу *бабочки* (один из центральных образов-символов в художественном мире автора). «Цыпунькой» Цинцинната называет м-сье Пьер, когда везет его на казнь: *Жалею, что так вспылил, – ласково говорил м-сье Пьер. – Не сердись, цыпунька, на меня* [2].

В русском культурном пространстве выделяются следующие признаки образа *цыпленка*: неопытен, наивен, незащищен; покрыт нежным желтым пухом, образ используется для характеристики слабого, хилого человека, который не может себя защитить; о молодом, наивном, неопытном, трогательном [3, с. 166]. Внешность Цинцинната соответствует образу *цыпленка* – он щуплый, маленький, «хрупкий». Ср.: *Цинциннат был легок, как лист. Ветер вальса пушил светлые концы его длинных, но жидких усов, а большие, прозрачные глаза косили, как у всех пугливых танцоров. Да, он был очень мал для взрослого мужчины. <...> Цинциннат мог сойти за болезненного отрока, – даже его затылок, с длинной выемкой и хвостиком мокрых волос, был мальчишеский...* [2].

При восприятии Цинцинната через образ *цыпленка* актуализируется «детскость», «беззащитность» героя. Пьер называет его «цыпунькой» (так обычно обращаются к женщине) с уничижительной целью, подчёркивая беспомощность Цинцинната перед ним. Авторский смысл данного образа, актуализируемый в романе, – «детское сознание» героя. Цинциннат мыслит по-детски, он любопытен по-детски и стремится к познанию мира. Поэтому именно этот персонаж является выразителем авторских идей. Особая роль концепта «детство» в когнитивном пространстве текстов автора объясняет, почему В. Набоков придает герою «мальчишеские», «отроческие» черты. «Слабость» Цинцинната в мире марионеток оборачивается его «силой», поскольку он единственный, кто может «вырваться» из этого мира. «Хилый» Цинциннат обладает незамутненным сознанием, поэтому может «догадаться» о том, что окружающая его действительность – вымысел, и

таким образом вернуться в «утраченный рай». Как видим, автор и персонаж, называющий героя «цыпункой», вкладывают разные смыслы в этот образ. То же можно наблюдать и в смысловой структуре образа волчонка: – *Когда волчонка ближе познакомится с моими взглядами, он перестанет меня дичиться. Вы знаете нашего милого директора (кстати: волчонка к нему не совсем справедлив...)* [2]. М-сье Пьер называет Цинциннату волчонком, указывая на его затаенную агрессию. В русском культурном пространстве зафиксированы следующие признаки образа волчонка, используемого для характеристики человека: «подросток или слабый человек, вынужденный скрывать свою ненависть и злобу. Он не наделен силой волка, но столь же злобен и агрессивен» [3, с. 66]. Пьер вновь бахвалится своей силой и властью, издевательски подчеркивает, что Цинциннат беспомощен перед марионетками. Герой действительно испытывает отвращение к марионеткам, они вызывают у него чувство «тоски». Автором с помощью образа волчонка, с одной стороны, актуализируется «детскость» Цинцинната, с другой, – его неприятие м-сье Пьера. Очевидно, во время разговора Цинциннат «смотрит волком», в глазах его отражается ненависть, что замечает Пьер. И он, как дикий зверь, не желает приручаться.

Образ ласточки используется автором для характеристики Эммочки: *«Вот, ластушка, сонно сказал Цинциннат, – ну будет, будет...»* [2]. Эти птицы становятся для Цинцинната символом свободы: он наблюдает за их полетом из тюремного окна. Ласточка относится к числу типичных русских мифологических образов; выступает как стереотипный образ; может употребляться для характеристики человека, предмета, животного. В религиозной картине мира ласточка считается почитаемой, чистой, «святой» птицей. Ласточка – любимая богом птица, чье щебетание воспринимается как молитва, славословие. Согласно легенде ласточки вынимают колючки из тернового венца распятого Христа. В народных представлениях этой птице свойственна также брачная символика. Она символизирует женское начало. Образ носит ярко выраженный позитивный характер [3, с. 109]. Все эти образные смыслы В. Набоков использует при характеристике Эммочки как персонажа, сочувствующего Цинциннату. Ласточки становятся «утешительницами» Цинцинната, обреченного на мученическую смерть. Играя с Эммочкой, он на время забывает о своих страданиях. Эммочка наивно полагает, что «спасет» Цинциннату, после чего он на ней же-

нится. Подобно ласточке, она отличается стремительными, порывистыми движениями. Характеризуя ее, автор употребляет глагол «летает». Этнокультурные смыслы (*весна, воскрешение, благодать, святость*), сочетаясь в образе ласточки, выводят образ на уровень символа. Образ воспринимается читателем позитивно, Эммочка оценивается как «чистое» существо.

Следовательно, зооморфные образы, используемые В. Набоковым, формируют семиотические, эмоциональные, оценочные смыслы и этнокультурные смыслы в произведении. На основе этих смыслов актуализируются индивидуальные, значимые для эстетической системы автора. Благодаря контексту, читатель имеет возможность верно интерпретировать образные характеристики персонажей. Любопытно то, что этнокультурные смыслы, актуализирующиеся в читательском восприятии, нередко не воспринимаются самими героями произведений, поскольку они не являются носителями определенной лингвокультуры. В этом отношении читатель стоит на одном уровне с автором – он имеет право «знать больше», чем герои романа. Автор не выносит прямых оценок, не дает положительных/отрицательных характеристик своим персонажам. Читатель сам оценивает героев, интерпретируя зооморфные образы в соответствии с контекстом.

Наряду с концептами, прецедентными высказываниями и именами, зооморфные образы позволяют реконструировать авторские индивидуальные смыслы, базирующиеся на этнокультурных, и смоделировать когнитивное пространство текста.

Можно заключить, что зооморфные образы, содержащие ярко выраженный оценочный компонент (хорошо/плохо; приемлемо/неприемлемо) в когнитивном пространстве текстов В. Набокова сохраняют общенациональную позитивную/негативную коннотацию. Основные изменения касаются эстетически значимого компонента, который репрезентируется в тексте благодаря взаимодействию всех составляющих когнитивного пространства.

Список литературы

1. Корнилов В.В. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М.: Наука, 2003.
2. Набоков В.В. Приглашение на казнь. СПб.: Азбука, 2010.
3. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь: Вып. 1 / И.С. Брилёва, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. М.: «Гнозис», 2004. 318 с.

INTERPRETATION OF TEXT COGNITIVE SPACE*T.A. Sidorova*

The article deals with the problem of the text cognitive space interpretation. In the process of reconstruction of the author's conceptual signs, we consider cognitive, semiotic, semantic- structural, and communicative aspects of description of knowledge structures which are actualized in the text. The ideas of R. Lanacker, N.N. Boldyrev, E.S. Kubryakova and others underlie our research.

Keywords: cognitive space, conceptual signs, cognitive mechanisms, ethnic-cultural and individual presuppositions.