

Н. А. Урусова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ
КАК КОГНИТИВНЫЙ ФЕНОМЕН

Раскрывается содержание понятий «образ» и «художественный образ» с когнитивных позиций (в рамках гуманитарных наук – лингвистики, психологии, литературоведения). Кратко изложена история рассмотрения образа в психологии: психоаналитический подход, теория отражения, когнитивная психология. Устанавливаются когнитивные составляющие образа и способы их текстовой реализации на примере романа Дж. Кутзее «Осень в Петербурге». Образ – это иконический знак, который входит в структуру концепта, являясь составным элементом образно-ассоциативного слоя. Выполняя гносеологическую функцию познания действительности, художественный образ отражает особую модель реальности, соединяющую объективные конкретные чувственные детали предмета или явления и субъективность индивидуального сознания автора. В рамках когнитивной поэтики «художественный образ» определяется как словесный знак, репрезентирующий в художественном тексте авторскую картину мира. Обращается внимание на важность интерпретации образов с позиции не только реализованной авторской интенции, но и их актуализации в сознании воспринимающего, в частности их воздействия на эмоциональную сферу читателя.

61

The article is an attempt to examine the terms «image» and «literary image» as a concept of cognitive science (in humanities: linguistics, psychology, cognitive studies, literary studies). It analyses different approaches to defining these terms, aiming at focusing on a cognitive definition of image. The article contains an overview of the analysis of the term in psychology: psychoanalytic approach, the theory of reflection, cognitive psychology. It describes cognitive features of image and the ways of their representation in the novel «The Master of Petersburg» by J. Coetzee. An image is viewed as an iconic sign incorporated in the structure of a concept, being an element of its figurative-and-associative layer. It contributes to cognition of reality, reflecting a specific model of reality which connects concrete perceptible characteristics of an object or phenomenon with the subjectivity of the author's individual mind. After the exploration of the cognitive approaches, a literary image is considered as a verbal sign representing the author's worldview within the literary text. It is highlighted that while interpreting images it is important to pay attention to both the textual representation of the author's intention and the readers' perception of them, especially the emotional reaction.

Ключевые слова: образ, художественный образ, концепт, словесный знак, авторская картина мира

Keywords: image, literary image, concept, verbal sign, the author's worldview



Введение

Понятию «образ», широкому и многоплановому по своему содержанию, посвящено много исследований в разных областях гуманитарного знания: в философии и семиотике, искусствоведении и литературоведении, психологии и лингвистике. Оно имеет много определений и трактовок, будучи предметом изучения различных научных областей. Именно этим и объясняется сложность единого определения понятия «образ», так как каждая наука оперирует им в соответствии со своей спецификой. Задачей данной статьи является рассмотрение когнитивного подхода к определению образа, в частности художественного образа, моделируемого в литературном произведении.

62

Актуальность исследования обусловлена тем, что при анализе феномена литературного образа используются современные данные, полученные в смежных когнитивных дисциплинах: психологии, лингвистике и литературоведении, позволяющие интерпретировать моделируемый автором образ как некий «поисковый механизм» для обработки заложенной в тексте интерпретационной программы, как механизм прагматического фокусирования.

Проблема формирования понятия «образ» стала одной из центральных для психологии. Впервые эта категория появилась в трудах структуралистов, но именно в рамках психоанализа (З. Фрейд) и аналитической психологии (К.Г. Юнг) категория образа становится предметом серьезного теоретического рассмотрения, приобретая статус активного начала, организующего сознательную деятельность индивида.

Многие видные советские и российские психологи (С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев, Р.Я. Гальперин, Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский и др.) обращались к исследованию проблематики образа, рассматривая эту категорию с позиции теории отражения.

С возникновением во второй половине XX в. когнитивного направления в психологии появились новые данные и новые теории. Р. Солсо дает общее определение мысленного образа как «репрезентации в уме отсутствующего объекта или события» [8, с. 328], то есть мысленного представления сенсорных переживаний разных модальностей при отсутствии физических стимулов.

Радикальные методологические перемены, произошедшие в связи с когнитивной революцией 1950–1960-х гг., привели к формированию новой интегративной области знания – когнитивной науки, занимающейся изучением когнитивных структур, задействованных в процессах усвоения, переработки и трансформации знания. Назовем несколько основных подходов, сложившихся в рамках когнитивной лингвистики: теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, теория ментальных пространств Ж. Фоконье, теория прототипов Э. Рош и т. д.

В 1980-х гг. появились первые работы, связывающие представления когнитивной науки об общих принципах организации человеческого мышления с изучением литературных текстов и литературоведческими



проблемами, а со второй половины 1990-х гг. оформляется такая научная дисциплина, как когнитивное литературоведение, объединяющее разнообразные концепции и подходы. Для нашего исследования наиболее существенными из них являются когнитивная риторика М. Тернера, теория концептуальной интеграции, разработанная М. Тернером совместно с Ж. Фоконье, и когнитивная поэтика Р. Цура.

Итак, согласно теории концептуальной метафоры, человек понимает мир, мыслит и действует в метафорических терминах, которые выражаются образным языком [4, с. 90]. В процессе метафоризации, которая базируется на взаимодействии двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «цели», – происходит «метафорическая проекция», то есть перенос некоторых свойств исходной области на целевую.

Концептуальные метафоры не только определяют «строение обыденной концептуальной системы нашего общества, которая отражается в повседневном употреблении языка» [4, с. 169], но и лежат в основе создания тропов (литературная метафора, метонимия и пр.), строящихся на основе той части метафорического концепта, которая находится за пределами структуры обычной понятийной системы человека, а также участвуют в создании отдельных художественных образов и образной структуры произведения в целом.

Эти идеи получили дальнейшее развитие в когнитивной риторике М. Тернера. Анализируя одну из категорий классической риторики – *inventio* (поэтическая фантазия, вымысел, творчество), исследователь приходит к выводу, что фундаментом творческого вымысла очень часто является неоригинальная концептуальная структура, настолько характерная для повседневного мышления, что она даже не выводится на поверхность сознания [21]. Следовательно, основой художественного образа может служить конвенциональная, используемая в обыденной речи и мышлении метафора, а его необычность определяется отклонениями от привычной неосознанной процедуры по установлению соответствий и ограничений, налагаемых структурой и организацией используемой концептуальной метафоры, то есть выходом за концептуальные ограничения, который требует от нас серьезного переосмысления нашего концептуального аппарата.

Совместная работа М. Тернера с французским исследователем ментальных пространств Ж. Фоконье, в которой изложена так называемая теория концептуальных интегратов (*conceptual blends*), позволяет глубже понять процессы смыслообразования, а выделенные ими схемы интеграции ментальных пространств объясняют некоторые механизмы формирования образности [14].

Особый подход к анализу образной структуры текста намечен в когнитивной поэтике Р. Цура. Опираясь на разработанные русскими формалистами концепции деавтоматизации и остранения, а также представления когнитологов и гештальтпсихологов о воспринимаемом сознании, о разных уровнях перекодировки информации в процессе ее обработки и о принципах нашего взаимодействия с окружаю-



щей средой, исследователь выделяет две стилистические тенденции — конвергентную и дивергентную, — которые проявляются на всех уровнях поэтического текста, в том числе и в его образной структуре [23].

Исследования и достижения когнитивистики оказали существенное влияние на трактовку термина «образ», который все чаще стал рассматриваться как когнитивный феномен, основанный на когнитивных процессах восприятия и смыслообразования.

О понятии «художественный образ» в литературе

64

«Художественный образ» — это понятие, которым оперируют и литературоведение, и лингвистика. Оно несколько уже понятия «образ». Применяя терминологию М. В. Никитина, между ними существуют гиперо-гипонимические отношения. В данной статье рассматриваются некоторые способы текстовой реализации художественного образа в ткани литературного произведения, то есть речь идет об образе, выраженном вербально.

В современной стилистике и лингвистике текста подход к трактовке словесно-художественного образа основан на представлении о поэтической речи (см., например, работы В. В. Виноградова и И. В. Арнольд): «...поэтическая образность состоит не только и не столько в тропах и фигурах, сколько в самом внутреннем существе поэтической речи как своеобразной системе воплощения воображаемого или эстетически отражаемого мира и в функциональной специфике ее эстетической структуры. Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства мир речевых смыслов и соотношений» [2, с. 155]. Художественный образ строится на базе слов общенародного языка, опираясь на его семантику и разные способы образования переносного значения. Попадая в художественное произведение, слово, будучи элементом его конструкции и композиции, прирастает новыми смыслами, которые раскрываются только в системе целого литературно-эстетического объекта, что И. В. Арнольд определяет как «взаимодействие узуальной и контекстуальной образности слов» [1, с. 130], а И. А. Щирова называет «двуплановостью (образностью) смысловой направленности художественного слова» [11, с. 18], указывая на то, что в художественном произведении слово, совпадая по внешней форме со словом общенационального языка, принадлежит миру воображаемой действительности. Иными словами, литературный образ «преобразует слово как материал в новую форму существования» [7, с. 150].

Литературный образ формируется не только на базе лексико-семантических единиц (в частности, тропов), но и при помощи языковых единиц других уровней: фонетического (звуковые сочетания и чередования), просодического (ритмико-мелодические способы), морфологического (новые способы морфологического деления и словообра-



зования, грамматические приемы, в том числе транспозиция) и синтаксического (разные типы повторов, многочисленные сочинительные единства, эллипсисы, сопоставление противоположностей и пр.), а также в результате действия интегративных сил целого текста.

Он может иметь разное строение и границы: быть запечатленным в одном слове или целом произведении, но он «всегда является эстетически организованным структурным элементом стиля литературного произведения. Этим определяются и формы его словесного построения и принципы его композиционного развития» [2, с. 119].

В качестве примера рассмотрим эпизод из романа Дж. Кутзее «Осень в Петербурге» (*The Master of Petersburg*). Главный герой, Ф. М. Достоевский, посещает могилу своего пасынка Павла:

They take the little ferryboat to Yelagin Island, which he has not visited in years. But for two old women in black, they are the only passengers. It is a cold, misty day. As they approach, a dog, grey and emaciated, begins to lope up and down the jetty, whining eagerly. The ferryman swings a boathook at it; it retreats to a safe distance. Isle of dogs, he thinks: are there packs of them skulking among the trees, waiting for the mourners to leave before they begin their digging? [24].

На лексическом уровне тема «смерти» выражается лексическими единицами *old women in black, the mourners*, выдвигающими на передний план ассоциации с миром мертвых. Унылая картина кладбища создается тремя образами — *old women in black; a cold, misty day; a dog, grey and emaciated*. Выбранные автором эпитеты *black, cold, misty, grey, emaciated* вызывают прямые или косвенные ассоциации со смертью. На фонетическом уровне обращают на себя внимание звуковые повторы *ferryboat – old – only – cold – approach – lope* и *grey – emaciated*. Расширяющаяся метафора-сравнение *Isle of dogs*, поддержанная на синтаксическом уровне повтором партиципальных конструкций, добавляет жутких красок в создаваемый художественный образ: своры собак, раскапывающих могилы и тревожащих души мертвых. На грамматическом уровне использование настоящего времени (*The Present Simple Tense*) способствует вовлечению читателей в моделирование образа как бы «здесь и сейчас», усиливая эффект «безвременья».

Отметим и лингвокультурологический аспект создаваемого образа. Дж. Кутзее использует топоним *Yelagin Island*, построенный как гибридное образование, который, воздействуя в первую очередь на адресатов-билингвов, знающих город на Неве, становится неотъемлемым компонентом моделируемой автором картины Санкт-Петербурга [10, с. 133].

Применяя когнитивные подходы к термину «художественный образ», стилистика рассматривает его как одну из форм «отражения реальной действительности», как «модель действительности, восстанавливающую полученную из действительности информацию в новой сущности» [1, с. 113]. Это особая модель реальности, которая соединяет объективное (схематический объект, сращенный со своим материальным носителем) и субъективное (вымысел, познающая мысль, принад-



лежащая индивидуальному сознанию). В этом смысле литературные образы не только репрезентируют материальную реальность, но и моделируют новую идеальную (эстетическую) реальность, созданную творящей мыслью человека. По словам В. П. Мещерякова, образ в литературном произведении «передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле» [6, с. 18]. Он воплощает обобщенную картину мира, созданную воображением автора и отражающую его субъективное восприятие. (И. А. Щирова определяет авторскую картину мира как «иерархически организованную концептуальную систему» [12, с. 128]). Таким образом, перефразируя С. Г. Филиппову, можно сказать, что литературные образы следует рассматривать «не только как форму художественного освоения мира, сущностную и стилевую характеристику художественного текста, но и как важнейшую составляющую авторской картины мира» [9, с. 179–180], то есть как обусловленный авторской интенцией способ реализации в художественном тексте личностно-детерминированной концептуальной системы — системы знаний и мнений о мире, которая отражает весь познавательный опыт человека [3, с. 94–95].

Образ субъективен: он формируется под давлением субъективных склонностей и интересов индивида, определяющих направленность когнитивных процессов восприятия действительности. Как утверждает Дж. Грейди, автор теории первичных метафор (*primary metaphors*), которые лежат в основе образования прочих метафор, в том числе и художественных образов, взаимоотношения между исходной и целевой областями в первичной метафоре описываются в терминах большей или меньшей субъективности: область «источника» передает сенсорно-перцептивные моменты восприятия, а область «цели» — субъективные реакции на них [15].

Хотя образ может сложиться и на основе отдельного впечатления от однократного восприятия объекта, его основное назначение — обобщение наглядных представлений, выявление наиболее типичных отношений между внешней формой воспринимаемого индивидуального объекта или класса объектов и его содержательными характеристиками. Именно в этом смысле образ выполняет гносеологическую функцию познания действительности и в качестве структуры сознания является способом освоения мира и передачи информации.

В литературоведении понятие образа связано с эстетикой слова и осознанным намерением автора выразить волнующие его идеи посредством художественного произведения. Это словесный образ, воспроизводящий характерные конкретно-чувственные детали предмета или явления действительности и передающий субъективное ценностное отношение к воспринимаемому объекту: эмоциональное, оценочное, экспрессивное.

Однако художественно-словесный образ «оживает» только в воспринимающем сознании читателя. Как пишет П. Стокуэлл, хотя воображение считается необходимым элементом акта художественного



творчества, оно также необходимо и читателю, позволяя последнему создавать образы на основе литературного произведения [20, p. 173]. Можно сказать, что образы литературного текста направляют процессы интерпретации, происходящие в сознании читающего. В этом отношении интересно исследование прототипичных эмоций (prototypical emotions), осуществленное Г. Смитом, который считает, что они обладают следующими качествами: ориентированы на объект, интенциональны, направлены и указывают на последующие действия (an action tendency) [19, p. 21]. Во время чтения когнитивная система человека распознает вызываемую текстом эмоцию и соотносит ее с имеющимися прототипичными эмоциями. Опознанная эмоция (например, гнев, радость, страх) создает определенную эмоциональную ситуацию, которая знакома читателю и позволяет ему сформировать дальнейшие ожидания от текста. Своеобразие художественно-литературного текста состоит в том, что его развитие может противоречить первоначально вызванным эмоциям, менять отношение и ожидания читателя, создавая незнакомую напряженную эмоциональную обстановку. Эти эмоции могут быть очень сильны: они заставляют читателя сомневаться в правильности первоначальной интерпретации, нарушают моновалентное понимание текста, превращая его в многовалентное, или разрушают эмпатическое расположение к главному герою повествования [17, p. 23]. Таким образом, побуждая читателя к определенному эмоциональному отклику, литературный образ воздействует на эмоциональную сферу и, в широком смысле, на сознание воспринимающего, изменяя его мысли и чувства.

Итак, литературный образ — это выраженный вербально продукт художественного мышления, особого вида познания и преобразования действительности, представляющий собой сложное единство лингвистических средств разного уровня, эстетически организованное и являющееся неотъемлемым элементом композиции литературного текста. В следующем разделе мы рассмотрим некоторые когнитивные механизмы, определяющие интерпретационную программу, заложенную автором в моделируемый словесно-художественный образ.

Когнитивная природа литературного образа

В первую очередь важно выделить те механизмы перцепции, которые позволяют воспринять и интерпретировать литературный образ, так как именно физиологические характеристики и перцептивные особенности человека как биологического вида влияют на мыслительные процессы, то есть на концептуальную и языковую деятельность (см.: [16; 18]).

Рассматривая наш пример с позиций когнитивной поэтики Р. Цура, который, опираясь на исследования по переработке акустического сигнала, делает интересные наблюдения над экспрессивной характеристикой звуков [22; 23], мы видим, что в первом предложении, в котором герои начинают свой путь к Елагиному острову («They take the little ferryboat to Yelagin Island, which he has not visited in years»), преобладают



гласные переднего ряда: 14 по сравнению с 7 гласными среднего ряда и 1 задним гласным. Однако в последнем предложении, описывающем приближение к острову-кладбищу («As they approach, a dog, grey and emaciated, begins to lope up and down the jetty, whining eagerly»), это соотношение меняется, и мы наблюдаем увеличение количества гласных среднего и заднего ряда – 14-12-2 соответственно. Эта же тенденция сохраняется, если мы анализируем только количество гласных континуума «передний – задний звук» в ударных позициях: 6-2-1 в первом предложении против 5-5-1 в последнем. Р. Цур, противопоставляя один звук другому по степени проявления некоего перцептивно ощутимого качества (*unique conscious quality*), устанавливает аналогии между этим качеством и определенной смысловой характеристикой. Так, континууму «передний – задний» звук соответствует эстетически-экспрессивная характеристика «светлый – темный». Эту аналогию ученый обосновывает тем, что относительно гласных переднего ряда гласные заднего ряда воспринимаются как менее дифференцированный акустический сигнал, который, в свою очередь, может связываться со слабой дифференцированностью зрительного образа, то есть с «темнотой». Таким образом, можно предположить, что количественное увеличение менее дифференцированных акустических звуков в моделируемом Дж. Кутзее образе кладбища настраивает читателя на восприятие более темного места.

Более того, Д. С. Миалл, изучая нейролингвистическими методами эффект остранения (*defamiliarization*) при чтении художественного текста, приходит к выводу, что использование повторяющихся фонем (аллитерация и ассонанс) усиливает эмоциональное воздействие, передает читателю настроение, заложенное в описание места действия и обстановки [17, p. 18]. В примере из Дж. Кутзее: «But for two old women in black, they are the only passengers. It is a cold, misty day. As they approach, a dog, grey and emaciated, begins to lope up and down the jetty, whining eagerly» [24] – в непосредственной близости располагаются 5 дифтонгов [ɛʊ] и 4 дифтонга [eɪ], а также 9 сонорных [n], на фонетическом уровне иллюстрирующие волнение, с которым главный герой приближается к месту захоронения своего пасынка. Эти звуковые повторы заставляют и читателя испытывать взволнованное ожидание, вызывая эмоции, сходные с состоянием протагониста. Повторяющиеся фонемы как будто имеют собственное значение, оттеняющее лексическое значение слов. В этом примере [ɛʊ] и [eɪ] приобретают коннотативный оттенок волнения и тревожности, а согласный [n], дополненный шестью [l], – оба звука ассоциируются с нежными чувствами [5, с. 97] – добавляет нотку светлой грусти. Таким образом, хотя фонемы не обладают определенным значением, они приобретают локальную значимость, заданную непосредственным контекстом, и способствуют активации у читателя определенного спектра значений и эмоций, возникающих в момент чтения.

Постулат о телесной обусловленности нашей концептуальной системы тесно связан с философской идеей экспериенциального реализ-



ма, или экспериенциализма. Иными словами, в основе понятийной системы человека лежат простые пространственные категории, которые возникают в результате повседневного опыта взаимодействия человека с окружающим материальным миром [4, с. 93]. М. Джонсон назвал эти простые когнитивные структуры, проявляющиеся в виде моторных программ при перемещении в пространстве, манипуляции предметами и другом сенсорном взаимодействии с миром, образами-схемами (*image schemas, image-schemata*) [16, p. 29].

Экспериенциалистский подход выражается в когнитивном понимании семантики: слово не указывает на свой денотат напрямую, а отражает определенную концептуальную структуру. Значение слова определяется дискурсивно: языковое выражение служит подсказкой (*prompt*), на основе которой конструируется смысл в контексте конкретной дискурсивной ситуации [13]. На интерпретацию высказывания влияют и те элементы ситуации, которые не выражены эксплицитно лингвистическими средствами, а определены прагматически.

Описывая приближение к острову мертвых, Дж. Кутзее прямо не говорит о смерти и кладбище, однако опирается на распространенные концептуальные метафоры СМЕРТЬ – ЭТО ТЕМНОТА и СМЕРТЬ – ЭТО ХОЛОД: эпитеты *black, misty, grey* соответствуют концепту ТЕМНОТА, а *cold* – концепту ХОЛОД. Эпитет *emaciated* (истощенный, изнуренный) построен на основе концепта ПРИЧИНОСТИ, возникшего из непосредственного опыта наблюдений за живыми организмами: рождение – рост – расцвет – увядание / слабость – смерть. Прототипическое ядро расширяется метафорой КАУЗАЦИЯ (события состоянием) – ЭТО ВОЗНИКНОВЕНИЕ (события / объекта из состояния / вместилища) [4, с. 110]. СОСТОЯНИЕ (истощенность) рассматривается как вместилище, а событие (смерть) интерпретируется как объект, возникающий из вместилища; таким образом, смерть возникает из состояния истощенности. В терминах теории ментальных пространств метафорическое выражение «*a dog... emaciated*» имеет пространство-источник, представляющий сценарий «собака, истощенная от голода» и пространство-цель, относящееся к процессам увядания-гибели. Таким образом, актуализированный концепт СМЕРТЬ репрезентирует КЛАДБИЩЕ на основе метонимической проекции СОБЫТИЕ – МЕСТО.

Во второй главе романа Дж. Кутзее «Осень в Петербурге», которая называется «*Cemetery*» («Кладбище»), мы находим метафорическое воплощение образов-схем ПУТЬ и КОНТЕЙНЕР.

They meet at the ferry. When he sees the flowers Matryona is carrying, he is annoyed. They are small and white and modest. Whether Pavel has a favourite among flowers he does not know, but roses, whatever roses cost in October, roses scarlet as blood, are the least he deserves.

'I thought we could plant it,' says the woman, reading his thoughts. 'I brought a trowel. Bird's foot: it flowers late.' And now he sees: the roots are indeed wrapped in a damp cloth.

They take the little ferryboat to Yelagin Island, which he has not visited in years. <...>



At the gatekeeper's lodge it is Anna Sergeevna, whom he still thinks of as the landlady, who goes to ask directions, while he waits outside. Then there is the walk through the avenues of the dead. He has begun to cry. Why now? he thinks, irritated with himself. Yet the tears are welcome in their way, a soft veil of blindness between himself and the world.

'Here, Mama!' calls Matryona.

They are before one mound of earth among many mounds with cross shaped stakes plunged into them bearing shingles with painted numbers. <...>

He turns his back on the pair of them and walks off. Soon he has left behind the newer quarter of the graveyard and is roaming among the old stones, among the long dead.

When he returns the bird's foot has been planted. <...>

They are back at the jetty. The grey dog slinks cautiously up to them. Matryona wants to stroke it but her mother discourages her. There is something wrong with the dog: an open, angry sore runs up its back from the base of its tail. It whimpers softly all the time, or else drops suddenly on its hindquarters and attacks the sore with its teeth.

I will come again tomorrow, he promises: I will come alone, and you and I will speak. In the thought of returning, of crossing the river, finding his way to his son's bed, being alone with him in the mist, there is a muted promise of adventure [24].

Образ-схема ПУТЬ включает в себя а) начало — встреча на паромной станции («They meet at the ferry»), б) вектор движения — переправа через реку («They take the little ferryboat to Yelagin Island...»), долгий путь по аллеям мертвых («...the walk through the avenues of the dead») в поисках могилы пасынка, остановка у самой могилы («They are before one mound of earth among many mounds...»), блуждание главного героя по кладбищу («...roaming among the old stones, among the long dead») и в) конец — возвращение на пирс («They are back at the jetty»).

Реализация образа-схемы КОНТЕЙНЕР, включающей внешнее пространство, внутреннее пространство и границу между ними, встречается как в образе острова-погоста, так и в описании самой могилы. Остров выступает как вместительное кладбище, а внешняя граница представлена рекой, отделяющей его от города. Изображение могилы также выстраивается по образу-схеме КОНТЕЙНЕР: «The mound has the volume and even the shape of a recumbent body. It is, in fact, nothing more or less than the volume of fresh earth displaced by a wooden chest with a tall young man inside it» [24]. Могильный холм имеет объем и форму и является внешним, ограниченным сырой землей пространством, вмещающим в себя мертвое тело. Актуализация образа-схемы КОНТЕЙНЕР усиливается метафорой «деревянный ящик» для обозначения гроба, построенной на основе представления ГРОБ — ЭТО КОНТЕЙНЕР.

Итак, как видно из приведенного анализа, в художественном образе сливаются воедино языковая и концептуальная деятельность, в основе которых лежат телесные стороны (embodiment) существования человека.

Заключение

Анализируя процесс порождения — восприятия — интерпретации литературно-художественного текста с позиций когнитивистики, говорят о том, что субъективные авторские смыслы трансформируются в



межсубъектное знание при помощи языка. Образы трактуются как один из репрезентантов авторской картины мира. Читатель является равноправным субъектом литературной коммуникации, со своей картиной мира и личностными свойствами. Он реконструирует отраженную в тексте авторскую картину мира, включая полученное знание в свою концептуальную систему. Конечно, реконструкция заложенного авторского смысла никогда не бывает полной, ограничиваемая, с одной стороны, предыдущим личным, социальным и эстетическим опытом читателя, а с другой – его готовностью принять точку зрения и мировидение писателя.

Обобщая вышеизложенный материал, можно утверждать, что художественный образ в литературном тексте есть результат познающей и интерпретативной деятельности сознания, репрезентующий в ткани художественного произведения авторскую картину мира и оказывающий эмоциональное воздействие на воспринимающее сознание (читателя).

Список литературы

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. 10-е изд., стер. М., 2010.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
3. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.
4. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
5. Лозинская Е.В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков: Аналитический обзор. М., 2007.
6. Основы литературоведения : учеб. пособие для студ. пед. вузов / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов [и др.] ; под общ. ред. В.П. Мещерякова. М., 2003.
7. Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008.
8. Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. СПб., 2006.
9. Филиппова С.Г. Образность в концептосфере художественного текста // *Studia Linguistica*. Вып. 26 : Актуальные проблемы современной филологии. СПб., 2017. С. 177–184.
10. Чемодурова З.М., Рой В.В. Лингвистические средства создания образа Санкт-Петербурга в англоязычных биофикциях XX–XXI веков // *Лингвистика в эпоху глобализации* : сб. ст. к юбилею В.В. Кабакчи. СПб., 2018. С. 131–138
11. Щирова И.А. Психологический текст: деталь и образ. СПб., 2003.
12. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. СПб., 2018.
13. Fauconnier G. Mental spaces // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford, 2007. P. 351–378.
14. Fauconnier G., Turner M. The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. N. Y., 2002.
15. Grady J. Metaphor // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford, 2007. P. 188–213.
16. Johnson M. The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago, 1987.
17. Miall D.S. Temporal Aspects of Literary Reading // *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art* / ed. by P.F. Bundgaard, F. Sjernfelt // *Contributions to Phenomenology*. Vol. 81. N. Y., 2015. P. 15–30. doi: 10.1007/978-03-319-14090-2_2.



18. *Richardson A.* Studies in literature and cognition: A field map (introduction) // *The work of fiction: Cognition, culture, and complexity* / ed. by A. Richardson, E. Spolsky. N.Y., 2004. P. 1–29.
19. *Smith G.* Film structure and the emotion system. Cambridge, 2003.
20. *Stockwell P.* Cognitive Poetics. An Introduction. L. ; N.Y., 2002.
21. *Turner M.* Reading minds: The study of English in the age of cognitive science. Princeton, 1991.
22. *Tsur R.* How do the sound patterns know they are expressive: The poetic mode of speech-perception. Jerusalem, 1987.
23. *Tsur R.* Toward a theory of cognitive poetics. Amsterdam, 1992.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

24. *Coetzee J.M.* The Master of Petersburg. URL: <https://litlife.club/books/94072> (дата обращения: 01.02.2019).

Об авторе

Надежда Александровна Урусова – соиск., Российский государственный педагогический университета им. А.И. Герцена; тьютор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: urusova308@gmail.com

The author

Nadezhda A. Urusova, PhD Student, Herzen State Pedagogical University of Russia; English Teacher, HSE University (Saint-Petersburg), Russia.

E-mail: urusova308@gmail.com