

УДК 81'42:801.73

Воробйова О.П.
(Київ, Україна)

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ТЕКСТУ У ФІЛОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ

У статті йдеться про зміни у філологічному тлумаченні природи художнього тексту протягом останнього століття. Окреслюються тенденції еволюції «образу тексту» — від раціоналістичного конструктивізму і антропоморфізму до топологізму у його космологічному, екологічному і теологічному вимірах. Окремо піднімається питання про енергеальні властивості художнього тексту.

Ключові слова: образ тексту, культурологічна модель, еволюція, семіосфера, концептосфера.

В статті йдеться про зміни у філологічному тлумаченні природи художнього тексту протягом останнього століття. Окреслюються тенденції еволюції «образу тексту» — від раціоналістичного конструктивізму і антропоморфізму до топологізму у його космологічному, екологічному і теологічному вимірах. Окремо піднімається питання про енергеальні властивості художнього тексту.

Ключевые слова: образ текста, культурологическая модель, эволюция, семиосфера, концептосфера.

This paper reveals the changes in the philological interpretation of literary text in the course of the last century. Tendencies in the «text image» evolution, from rationalist constructivism and anthropomorphism to topologism in its cosmological, ecological, and theological dimensions, are traced. The issue of energy properties characteristic of literary text is brought up.

Key words: text image, cultural model, evolution, semiosphere, conceptual sphere.

«Якби хвиля структуралізму одного дня відкотилася, залишаючи свої творіння та знаки на берегах нашої цивілізації, — писав свого часу Жак Деріда, — то вона стала б проблемою для історика ідей. А може, навіть об'єктом вивчення» [1: 7]. Хвиля структуралізму напевно відкотилася, залишивши свій відбиток на піщаному березі, проте слова Жака Деріди, який у своїй книзі "Письмо та відмінність" ("L'écriture et la différence") відзначав, що «в усіх ... сферах, усіма шляхами й попри всі відмінності, світова думка зазнає сьогодні потужного впливу стурбованості про мову» [там само], жодним чином не втратили актуальності. Така стурбованість знайшла свій вияв і у прориві мовознавчих (і, ширше, філологічних) студій із «парадигми замкнутості» [2: 122] у «парадигму відкритості», в участі філології у загальнонауковому (і,

ширше, загальнокультурному) русі до переділу границь і сфер компетенції наук — границь, які певний час тому здавалися цілком і кінцево визначеними [там само: 118]. Цей рух має складний, турбулентний, подекуди вибухоподібний характер, але саме він дозволяє говорити про архітектонічні зсуви у просторі сучасного знання [там само: 128], зокрема знання про світ мови і світ тексту.

Наприкінці минулого століття академік Ю.С.Степанов, відстежуючи еволюцію поглядів на мову в контексті зміни «стилів наукового мислення», використав як ключове поняття «образу мови», тобто відрефлексованого уявлення про мову, так чи інакше представленого у наукових працях, особливо наголосивши на тих нових рисах, яких цей мінливий образ набув на зламі третього тисячоліття з його орієнтацією на осмислення мови як хайдегерового «дому буття» [3: 8] або «дому буття духу» [там само: 32]. За аналогією можна було б говорити про наявність у філологічній свідомості мерехтливого «образу тексту», зокрема тексту художнього, контури та зміст якого протягом останнього століття зазнали істотних змін.

Безперечно, кристалізація цього образу і ретроспективний погляд на неї, її реконструкція, не є речима тотожними: «точка зору, обрана спостерігачем, перекроює і перевизначає її об'єкт» — нагадує «елементарну істину щодо будь-якої пізнавальної діяльності» Ц.Тодоров [4: 26]. В цьому смислі не можна не погодитись і з Ю.М.Лотманом, який зазначав, що будь-яка реконструкція процесу, що реально відбувся, завжди «замінюється його моделлю, породженою свідомістю учасника акту. Відбувається ретроспективна трансформація. ... Випадковому приписується вага закономірного і неминучого» [5: 33]. З такими застереженнями, я ризикую запропонувати свій, безперечно суб'єктивний, погляд лінгвіста чи, скоріше, лінгвопоетолога, на те, як змінювався «образ тексту», наше уявлення про художній текст, з плином часу та зміною парадигм. Для того, щоб зберегти інтригу, дозволю собі подвійну ретроспекцію, своєрідний вивернутий образ. Іншими словами, сформулюю вже на самому початку те осмислення напрямку руху змін образу тексту, яке постало як модель вже після того, як вектор цього руху вималювався.

У якості такої моделі, на перший погляд досить несподівано, проявився так званий Великий ланцюг буття (The Great Chain of Being), тобто культурна чи культурологічна модель, згідно з якою вищі та нижчі форми життя (люди, тварини, рослини, неживі предмети, особливо складної структури, природні сили) формують певну ієрархію, розташовуючись за вертикальною шкалою згідно з тими властивостями, які їм притаманні, тобто у такій послідовності: інтелект, інстинктивна поведінка, біологічні функції, фізичні якості тощо. Зазначена модель вважається базовою, хоча і антиекологічною у сучасному розумінні, і майже незалежно від тієї чи іншої культури підсвідомо визначає наше сприйняття себе, навколишнього світу і їх інтерпретацію у мові, зокрема у її образній компоненті. Поряд із базовою версією Великого ланцюга у західній філософській традиції розповсюдженою є і її розширена версія, яка включає також і відношення «людина і суспільство», «людина і Бог», «людина і всесвіт» [6: 166-167]. Аналіз відповідних наукових джерел демонструє цікаву річ:

еволюція образу тексту, на відміну від звичного, антропологічного вектору концептуалізації світу, постає у зворотному русі — від неживих предметів, зокрема складних пристроїв, до людини з усіма її властивостями та прагненнями, і далі до космогонічного хаосу, — крізь призму яких і сприймається текст як об'єкт наукової і художньої рефлексії.

Якщо взяти за вихідну точку не сосюріанівське тлумачення тексту як відокремленої іпостасі мовлення, де в онтологічній послідовності «мова ... як первинна сутність ... отримує матеріальне інобуття, упредметнюючись у тексті» [7: 423], а текст як первинну сутність, що базується не на відомому коді, а на лише на презумпції закодованості [там само: 424], перше, що впадає в очі, — це артефактна, штучна природа тексту, його виготовленість за певною схемою, наприклад, схемою побудови чарівної казки [8]. Такий образ тексту ніс у собі ознаки **раціоналістичного конструктивізму**, тобто переважно розумівся як творіння рук людини. Це міг бути артефакт — перш за все, тканина, плетиво (що виправдано етимологічно), певне вмістище, дзеркало, призма, або у сучаснішому кінематографічному трактуванні «стоп-кадр, штучно застопорений момент між минулим і майбутнім» [5: 27], — чи більш складний пристрій, який генерує та/ або конденсує смисли [9: 9]. Поступово образ тексту ставав **романтичнішим**, він ніби-то олюднювався — текст набував рис живого організму, що розвивається (за Р.Бартом), мислить, вмирає та відроджується, створює навколо себе певну ауру, має генетичну і культурну пам'ять (за Ю.М.Лотманом), вступає в гру та діалог, що розкриває його внутрішню конфліктність (за М.М.Бахтіним). Порівняймо, наприклад, у Ю.М.Лотмана: «художній текст ... можна розглядати як своєрідним чином побудований механізм, який має здатність містити в собі виключно високо сконцентровану інформацію» [7: 281], і у нього ж: «текст ... є не пасивним вмістищем, носієм змісту, вкладеного у нього ззовні, а генератором» [там само: 427], і далі: «Текст як генератор смислу, мислячий пристрій, для того, щоб бути приведеним до праці, потребує співбесідника. У цьому виявляється глибоко діалогічна природа свідомості» [там само: 429].

У межах такого багатовимірного **антропоморфного** образу поперемінно висвітлювались різні грані художнього тексту: 1) **гносеологічна**, де текст мислився як гомеоморфне, фрактальне утворення, як своєрідна голограма світу і всесвіту, пор.: «Істотною властивістю художнього тексту є те, що він знаходиться у відношенні подвійної подібності: він подібний до певного зображуваного фрагменту життя — частини всесвітнього універсуму — і він подібний до всього цього універсуму» [7: 238]; 2) **мнемонічна**, де текст виступає як «не лише генератор нових смислів, а й конденсатор культурної пам'яті. Текст володіє здатністю зберігати пам'ять про свої попередні контексти» [9: 21]; або 3) **ігрова**, коли «художній текст ... перетворює читача на час читання у людину того ступеня близькості, на який він бажає вказати», і при цьому відбувається «гра між реальною і заданою автором художнього тексту читацькою прагматикою» [там само: 94].

Паралельно з антропоморфним образом тексту набував розвитку його **топологічний**, просторовий образ. Хоча цей образ по-різному формувався під

впливом структуральної і когнітивної парадигм, саме завдяки йому до термінологічного апарату студій художнього тексту поряд із поняттям «структури» (за В.Я.Проппом, Ю.М.Лотманом та іншими) увійшли поняття «простору» та «сфери», зокрема семіосфери і концептосфери. У першому випадку йдеться про те, що текст, який постає як багатосаровий, нерідко ризомоподібний семіотичний простір, «заповнений конгломератом елементів, що знаходяться у різноманітних відношеннях один з одним» [5: 266], подекуди нестабільних чи, навіть, конфліктних, включається до більш об'ємної семіосфери, тобто «синхронного семіотичного простору, який заповнює межі культури і є умовою функціонування окремих семіотичних структур і, одночасно, їх породження» [9: 4]. У другому випадку текст розуміють, перш за все, як концептуальний простір, як певну мапу чи сітку, мережу концептів, котрі можна тлумачити як згущення смислів, доміантних для людства, для тієї чи іншої спільноти або для окремого індивіда, як піки в концептуальній картині світу, вузли у тій моделі, яку у парадигмі глибинної екології, що відкидає будь-яку ієрархію, прийнято, за образним висловом Ф.Капри, асоціювати із павутинням життя як ключовою моделлю теорії живих систем [10: 23].

Парасольково визначений як топологічний, цей образ розвивається далі у трьох напрямках, які корелюють із верхніми щаблями Великого ланцюга, набуваючи абрисів космологічного, екологічного, чи скоріше ноосферного, та теологічного образів тексту. Зупинимося на кожному з них більш детально.

Здавалося б, яке відношення може мати уявлення про текст як семіотичний простір, що, наприклад, у термінах У.Еко [11: 80], постає як сукупність лабіринтів різного ступеня складності, до нашого відчуття того, що є космос. І тим не менш, саме такі асоціації простежуються у різноманітних тлумаченнях процесів смислопородження в семіотичних студіях художньої семантики, формуючи тим самим *космологічний* образ тексту. Так, Ю.М.Лотман, акцентуючи неоднорідність семіосфери і будь-якого семіотичного простору як її складника, вдається до порівняння останніх із планетарними системами, що «стикаються з іншими і на льоту змінюють свій вигляд і свої орбіти» [5: 177]. При цьому сама семіосфера змальовується як простір, заповнений «уламками різних структур, що вільно рухаються, ... однак стало зберігають у собі пам'ять про ціле» [там само]. Цей вічний рух підкріплюється також і картинкою метеоритного або астероїдного дощу, коли «замкнений світ семіозису ... постійно перетинається вторгненнями із позасеміотичної сфери, котрі, уриваючись, вносять із собою динаміку, трансформуючи самий простір» [там само]. Таке тлумачення тексту і художнього смислопородження можна було б вважати ідіосинкратичним, якби аналогічні мотиви не повторювались і у інших авторів. Так, наприклад, концепція мовного існування і смислопородження Б.Гаспарова цілком і повністю ґрунтується на образі смислової плазми як первинного стану матерії. Говорячи про художній текст як «мовний артефакт» [12: 318], дослідник водночас описує породжуваний ним множинний смисл (за аналогією з Р.Бартом) як «нерозчленований смисловий конгломерат, своєрідну смислову "плазму", різні компоненти якого ... розчиняються одне в одному і проявляють

себе лише у сплавленнях і фузіях з усіма іншими компонентами» [там само: 322] в результаті дії так званої «сислової індукції» [там само: 326].

В іншому ракурсі уявлення про текст як семіотичний простір наближується до поняття концептуального простору, виводячи нас на *екологічний*, чи точніше *ноосферний* образ тексту як втілення колективного інтелекту, «мислячого пласту» земної оболонки [13: 148-149]. Тут і семіотичний і концептуальний простір разом виступають як інтелектуальний світ, що «обволікає людину і людське суспільство ..., знаходячись у постійному взаємному спілкуванні з індивідуальним інтелектуальним світом людини» [9: 5].

Подібним чином, тобто сукупно, семіотична і когнітивна версії топологічного образу тексту розчиняються в його *теологічному* образі, згідно з яким художній текст тлумачиться як «акт створення світу, такого світу, в якому закладено механізми непередбачуваного саморозвитку» [9: 330], або як модель такого світу [там само: 410]. Тут, однак, семіотичні і когнітивні грані згаданого образу дещо розходяться. Семіотична складова теологічного образу тексту фокусується на ідеї єдності, скомпресованості тексту, який, з одного боку, «перетворюється на смислове ціле з "розмазаним" по всьому простору семантичним змістом, тобто тяжіє до перетворення на єдиний знак — носій смислу» [там само: 65], з другого — «подібно до зерна, що містить у собі програму майбутнього розвитку, не є застиглою і незмінно рівною собі даністю» [там само: 22]. Когнітивна ж складова теологічного образу тексту висвітлює ідею розгорнутості, множинності його світів, ідею, що останнім часом активно розвивається численними дослідниками (серед яких варто назвати Л.Долежела, Т.Павела, Р.Ронен, М.-Л.Райан, П.Уерта, Дж.Гавінз та багатьох інших) в межах теорії ймовірних світів, переломленої крізь призму художньої семантики, — концепції, що, як відомо, бере свій початок у "Теодицеї" Лейбніца з його знаменитим висловом про те, що «Бог створив безліч світів і ми живемо в кращому з них».

Через всю цю своєрідну ієрархію образів, яка, подібно до стріли пізнання за М.Мамардашвілі [14], має певний вектор розвитку, проходить вертикальний перетин, що стосується енергетичного виміру художнього тексту як складника його образу. Питання про те, що є джерелом енергії, яка випромінюється художнім текстом, вирішувався на кожному етапі формування образу тексту по-різному. Тут значну роль відігравали: ідея статичного напруження; семантичної аури як функції пам'яті тексту; діалогічності; будь-яких чужорідних включень, що призводять до подвійного кодування, креолізації тексту і появи елементу гри. Це останнє є особливо відчутним у випадку вторгнення в текст уламків інших культур, текстів, цивілізацій, що може призвести до вибуху не лише в межах самого тексту при генеруванні його смислу, але й поза його межами. Згадаймо, наприклад, реакцію на твори Салмана Рушді, на "Польові дослідження..." Оксани Забужко, та й навіть (хоча вже в дещо фарсовому ключі) на "Код да Вінчі" Дена Брауна.

Повертаючись до космологічного образу тексту не можна не згадати яскравий пасаж у того ж Ю.М.Лотмана, де семіосфера як простір культури, що

інкорпорує простори окремих текстів, порівнюється із Сонцем, «яке кипить, ... де осередки збудження міняються місцями, активно спалахуючи то у незнаних глибинах, то на поверхні й ірадіюють енергію у відносно спокійні сфери. І результатом цього безперервного кипіння є виділення колосальної енергії. ... енергії інформації, енергії Думки» [9: 204-205].

Знижуючи градус, у прямому і переносному смислі, і повертаючись частково до антропоморфного, частково до артефактного образів тексту, я б хотіла на останок згадати ще один механізм еманції енергії художнього тексту, механізм, який отримав назву «емоційного резонансу» [15: 72]. Але це вже окрема історія, історія з іншими героями і іншими подіями.

Звісно, що «образ тексту» — це метафора, своєрідне «ніщо», але «ніщо», яке має непосредне відношення до творчості, до креативності, котра є невіддільним складником образу тексту. І «оскільки, — за Жаком Деридою, — "ніщо" не є об'єктом, об'єкт ... — це той спосіб, у який визначає себе це "ніщо", зникаючи з-перед очей» [1: 17]. Це те саме «перевдягнення джерела», що й уможлиблює саму творчість, як художню, мистецьку, так і дослідницьку, наукову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дериди Ж. Письмо та відмінність: Пер. з франц. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. — 602 с.
2. Руденко Д.И., Прокопенко В.В. Философия языка: путь к новой эпистеме // Язык и наука конца 20 века: Сб. статей / Под ред. акад. Ю.С. Степанова. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. — С. 118-143.
3. Степанов Ю.С. Изменчивый "образ языка" в науке XX века // Язык и наука конца 20 века: Сб. статей / Под ред. акад. Ю.С. Степанова. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. — С. 7-34.
4. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе: Пер. з франц. — К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. — 162 с.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа "Прогресс", 1992. — 272 с.
6. Lakoff G. and Turner M. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. — Chicago; London: The University of Chicago Press, 1989. — 230 p.
7. Лотман Ю.М. Об искусстве. — С.-Петербург: "Искусство—СПБ", 1998. — 704 с.
8. Пропп В.Я. Морфология сказки: Изд. 2-е. — М.: Главн. ред. вост. лит. изд-ва "Наука", 1969. — 168 с.
9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: "Языки русской культуры", 1996. — 464 с.
10. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем: Пер. с англ. — К.: "София", 2003. — 336 с.
11. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 242 p.

12. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: "Новое литературное обозрение", 1996. — 352 с.
13. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. — М.: Глав. ред. изд. для заруб. стран изд-ва "Наука", 1987. — 240 с.
14. Мамардашвили М.К. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии). — М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. — 304 с.
15. Воробйова О.П. Ідея *резонансу* в лінгвістичних дослідженнях // Мова. Людина. Світ: До 70-річчя професора М.П.Кочергана. Зб. наук. статей / Відп. ред. Тараненко О.О. — К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 72-86.