

Проблемы представления знаний в языке: современные направления исследования // Проблемы представления (репрезентации) знаний в языке. Типы и форматы знания: Сб. науч. тр. / РАН, Ин-т языкознания; МОН РФ; ТГУ им. Г.Р. Державина : [под ред. Кубряковой Е.С., Поздняковой Е.М. и др.]. — М.-Калуга: ИП Кошелев (Изд-во "Эйдос"), 2007. — С. 278–286.

О.П. Воробьёва
ОБРАЗ ТЕКСТА В ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ СТУДИЯХ:
КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Говоря об установках когнитивной науки и проблемах когнитивной лингвистики, Е.С.Кубрякова особо отмечает, что "сам вопрос о представлении знаний в голове человека, об их репрезентации, а также положение о том, что совокупность подобных представлений формирует разум и интеллект человека, — это центральные вопросы для всей КН" [Кубрякова 2004: 8], т.е. когнитивной науки. Известно, что такие представления существуют в виде аналоговых, картиноподобных и пропозициональных, языкоподобных ментальных репрезентаций [Кубрякова 1996: 157]. Среди первых особое место занимают образы-картины, т.е. концептуальные или когнитивные модели, которые, с одной стороны, носят гештальтный характер, а с другой стороны, представляют собой некие топологические образования, чей ландшафт во многом определяется достаточно изменчивой ментальной перспективой. Такие ментальные образы зачастую выступают в качестве ключевых метафор, всегда, по мнению Н.Д.Арутюновой, сопровождающих смену научной парадигмы, вводя "новую область уподоблений, новую аналогию" [Арутюнова 1990: 15] и выступая орудием научного поиска [там же]. Таким орудием можно считать совокупность ментальных репрезентаций, связанных с представлением в филологическом сознании того, что мы знаем о тексте, и в частности о тексте художественном, начиная от структурализма и заканчивая когнитологией и энергетическими студиями языка и текста.

"Если б волна структурализма однажды откатилась, оставляя свои творения и знаки на берегах нашей цивилизации, — писал Жак Деррида, — она стала бы проблемой для историка идей. А может, даже и объектом изучения" [Деррида 2004: 7]. Волна структурализма, в общем-то, откатилась, оставив свой след на песчаном берегу, однако слова Жака Дерриды, который в своей книге "Письмо и различие" ("L'écriture et la différence") отмечал, что "во всех ... сферах, всеми путями и вопреки всем различиям, мировая мысль ощущает сегодня мощное воздействие беспокойства о языке" [там же], никоим образом не утратили актуальности. Такая обеспокоенность нашла своё проявление и в прорыве лингвистических (и, шире, филологических) студий из "парадигмы замкнутости" [Руденко, Прокопенко 1995: 122] в "парадигму открытости", в участии филологии в общенаучном (и, шире, общекультурном) движении к переделу границ и сфер компетенции наук — границ, которые какое-то время тому назад казались вполне и окончательно определёнными [там же: 118]. Это движение имеет сложный, турбулентный, часто

взрывообразный характер, однако именно оно позволяет говорить об архитектурных сдвигах в пространстве современных знаний [там же: 128], в частности знаний о мире языка и о мире текста.

В конце прошлого века академик Ю.С.Степанов, отслеживая эволюцию взглядов на язык в контексте смены "стилей научного мышления", использовал как ключевое понятие "образа языка", т.е. отрефлектированного представления о языке, так или иначе присутствующего в научных трудах, особо отметив те новые черты, которые этот изменчивый образ приобрел на сломе третьего тысячелетия с его ориентацией на осмысление языка как хайдеггера "дома духа" [Степанов 1995: 7] или "дома бытия" [там же: 32]. По аналогии можно было бы говорить о представленности в филологическом сознании мерцающего "образа текста", в частности текста художественного, контуры и содержание которого на протяжении последнего столетия претерпели существенные изменения.

Несомненно, кристаллизация этого образа и ретроспективный взгляд на неё, её реконструкция, не являются вещами тождественными: "точка зрения, выбранная наблюдателем, перекраивает и переопределяет её объект", — напоминает "элементарную истину относительно любой познавательной деятельности" Ц.Тодоров [Тодоров 2006: 26]. В этом смысле нельзя не согласиться с Ю.М.Лотманом, отмечавшим, что любая реконструкция реально протекшего процесса всегда "заменяется его моделью, порожденной сознанием участника акта. Происходит ретроспективная трансформация. ... Случайному приписывается вес закономерного и неизбежного" [Лотман 1992: 32-33]. С такими оговорками, я рискую предложить свой, несомненно субъективный, взгляд лингвиста или, скорее, лингвопоэтолога, на то, как изменялся "образ текста", наше представление о художественном тексте, с течением времени и сменой парадигм. Для того чтобы сохранить интригу, позволю себе двойную ретроспекцию, своего рода перевернутый образ. Другими словами, сформулирую уже в самом начале то осмысление направления движения изменений образа текста, которое предстало как модель уже после того, как вырисовался вектор этого движения.

В качестве такой модели, на первый взгляд достаточно неожиданно, выступила так называемая Великая цепь бытия (The Great Chain of Being) — культурная или, скорее, культурологическая модель, согласно которой высшие и низшие формы жизни (люди, животные, растения, неживые предметы, особенно сложной структуры, природные силы) формируют определенную иерархию, размещаясь по вертикальной шкале в соответствии с присущими им особенностями, т.е. в такой последовательности: интеллект, инстинктивное поведение, биологические функции, физические свойства и т.п. Эта модель считается базовой, хотя и антиэкологической в современном понимании, и почти независимо от принадлежности индивидуума к той или иной культуре подсознательно определяет наше восприятие себя, окружающего мира и их интерпретацию в языке, в частности в его образной компоненте. Наряду с базовой версией Великой цепи, в западной философской традиции достаточно распространенной является и её расширенная версия, включающая также и

отношения "человек и общество", "человек и Бог", "человек и вселенная" [Lakoff, Turner 1989: 166-167]. Анализ соответствующей научной литературы показывает интересную вещь: эволюция образа текста, в отличие от привычного, антропологического вектора концептуализации мира, предстаёт в обратном движении — от неживых предметов, в частности сложных устройств, к человеку со всеми его свойствами и устремлениями, и далее к космогоническому хаосу, — сквозь призму которых и воспринимается текст как объект научной и художественной рефлексии.

Если взять за исходную точку не сосурианское истолкование текста как отграниченной ипостаси речи, где в онтологической последовательности "язык ... как первичная сущность ... получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте" [Лотман 1998: 423], а текст как первичную сущность, базирующуюся не на известном коде, а на лишь на презумпции кодированности [там же: 424], первое, что впадает в око, — это артефактная, искусственная природа текста, его сделанность по определенной схеме, например, схеме построения волшебной сказки [Пропп 1969]. Первоначально такой образ текста нёс в себе признаки *рационалистического конструктивизма*, т.е. преимущественно понимался как творение рук человека. Это мог быть артефакт — прежде всего, ткань, плетение (что оправдано этимологически), некое вместилище, зеркало, призма, в современной кинематографической трактовке "стоп-кадр, искусственно застопоренный момент между прошедшим и будущим" [Лотман 1992: 27], — или более сложное устройство, генерирующее и/или конденсирующее смыслы [Лотман 1996: 9-21]. Постепенно образ текста становился более *романтичным*, он будто бы очеловечивался — текст приобретал черты живого организма, который развивается (по Р.Барту), мыслит, умирает и возрождается, создает вокруг себя некую ауру, обладает генетической и культурной памятью (по Ю.М.Лотману), вступает в игру и диалог, раскрывающие его внутреннюю конфликтность (по М.М.Бахтину). Сравним, например, у Ю.М.Лотмана: "художественный текст ... можно рассматривать в качестве особым образом устроенного механизма, обладающего способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию" [Лотман 1998: 281], и у него же: "текст ... является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором" [там же: 427], и далее: "Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания" [там же: 429].

В рамках такого многомерного *антропоморфного* образа попеременно высвечивались разные грани художественного текста: 1) *гносеологическая*, где текст мыслился как гомеоморфное, фрактальное образование, как своего рода голограмма мира и вселенной, ср.: "Существенным свойством художественного текста является то, что он находится в отношении двойного подобия: он подобен определенному изображаемому им куску жизни — части всемирного универсума — и он подобен всему этому универсуму" [Лотман 1998: 238]; 2) *мнемоническая*, где текст выступает как "не только генератор

новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах" [Лотман 1996: 21]; или 3) *игровая*, когда "художественный текст ... превращает читателя на время чтения в человека той степени близости, какую ему угодно указать", и при этом происходит "игра между реальной и заданной автором художественного текста читательской прагматикой" [там же: 94].

Параллельно с антропоморфным образом текста получил развитие его *топологический*, пространственный образ. Хотя этот образ по-разному формировался под влиянием структуральной и когнитивной парадигм, именно благодаря ему в терминологический аппарат студий художественного текста наряду с понятием "структуры" (по В.Я.Проппу, Ю.М.Лотману и др.) вошли понятия "пространства" и "сферы", в частности семиосферы и концептосферы. В первом случае речь идет о том, что текст, который предстает как многослойное, нередко ризомоподобное семиотическое пространство, заполненное "конгломератом элементов, находящихся в самих различных отношениях друг с другом" [Лотман 1992: 266], зачастую нестабильных или даже конфликтных, включается в более объёмную семиосферу, становясь частью "синхронного семиотического пространства, заполняющего границы культуры и являющегося условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением" [Лотман 1996: 4]. Во втором случае текст понимается, прежде всего, как концептуальное пространство, некая карта или сеть концептов, которые можно трактовать как сгущения смыслов, доминантных для человечества, для того или иного сообщества или для отдельного индивида. Эти концепты могут пониматься как пики в концептуальной картине мира, узлы в той модели, которую в парадигме глубинной экологии, отбрасывающей какую бы то ни было иерархию, принято, по образному выражению Ф.Капры, ассоциировать с паутиной жизни как ключевой моделью теории живых систем [Капра 2003: 23].

Зонтично определенный как топологический, этот образ развивается далее в трёх направлениях, которые коррелируют с высшими уровнями Великой цепи, приобретая контуры космологического, экологического, или скорее ноосферного, и теологического образов текста. Остановимся на каждом из них более детально.

Казалось бы, какое отношение может иметь представление о тексте как о семиотическом пространстве, которое в терминах У.Эко [Есо 1985: 80], предстает как совокупность лабиринтов различной степени сложности, к нашему ощущению того, что есть космос. И, тем не менее, именно такие ассоциации прослеживаются в разнообразных трактовках процессов смыслопорождения в семиотических студиях художественной семантики, формируя тем самым *космологический* образ текста. Так, Ю.М.Лотман, акцентируя на неоднородности семиосферы или любого другого семиотического пространства как её составляющей, сравнивает последние с планетарными системами, которые "сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты" [Лотман 1992: 177]. При этом сама семиосфера изображается как пространство, заполненное "свободно передвигающимися

обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом" [там же]. Это вечное движение подкрепляется также и картинкой метеоритного или астероидного дождя, когда "замкнутый мир семиозиса ... постоянно пересекается вторжениями из внесемиотической сферы, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство" [там же]. Такую трактовку текста и художественного смыслопорождения можно было бы считать идиосинкразической, если бы аналогичные мотивы не повторялись и у других авторов. Так, например, концепция языкового существования и смыслопорождения Б.Гаспарова целиком и полностью базируется на образе смысловой плазмы как первичного состояния материи. Говоря о художественном тексте как о "языковом артефакте" [Гаспаров 1996: 318], исследователь в то же время описывает порождаемый им множественный смысл (по аналогии с Р.Бартом) как "нерасчленимый смысловой конгломерат", представляющий как "своего рода смысловая "плазма", различные компоненты которой ... растворяются друг в друге и проявляют себя только в сплавлениях и фузии со всеми другими компонентами" [там же: 322] в результате действия так называемой "смысловой индукции" [там же: 326].

В ином ракурсе представление о тексте как о семиотическом пространстве приближается к понятию концептуального пространства, выводя нас на *экологический*, или точнее *ноосферный* образ текста — воплощение коллективного интеллекта, "мыслящего пласта" земной оболочки [Тейяр де Шарден 1987: 148-149]. Тут и семиотическое и концептуальное пространство вместе выступают как интеллектуальный мир, обволакивающий человека и человеческое общество, находясь "в постоянном взаимном общении с индивидуальным интеллектуальным миром человека" [Лотман 1996: 5].

Подобным образом, т.е. совокупно, семиотическая и когнитивная версии топологического образа текста растворяются в его *теологическом* образе, в соответствии с которым художественный текст рассматривается как "акт создания мира, такого мира, в который заложены механизмы непредсказуемого саморазвития" [там же: 330], или как модель такого мира [там же: 410]. Тут, однако, семиотические и когнитивные грани упомянутого образа несколько расходятся. Семиотическая составляющая теологического образа текста фокусируется на идее единства, скомпрессированности текста, который, с одной стороны, "превращается в смысловое целое с "размазанным" на всем пространстве семантическим содержанием, т.е. тяготеет к превращению в единый знак — носитель смысла" [там же: 65], с другой — "подобно зерну, содержащему в себе программу будущего развития, не является застывшей и неизменно равной себе данностью" [там же: 22]. Когнитивная же составляющая теологического образа текста высвечивает идею развернутости, множественности его миров, идею, которая последнее время активно развивается многочисленными исследователями (среди них стоит назвать Л.Долежела, Т.Павела, Р.Ронен, М.-Л.Райан, П.Уерта, Дж.Гавинз и многих других) в рамках теории возможных миров, преломленной сквозь призму художественной семантики. Эта концепция, как известно, берет своё начало в

"Теодицее" Лейбница с его знаменитым высказыванием о том, что "Бог сотворил множество миров, и мы живем в лучшем из них".

Сквозь всю эту своеобразную иерархию образов, которая, подобно стреле познания по М.Мамардашвили [Мамардашвили 1996], имеет определенный вектор развития, проходит вертикальный срез, касающийся энергетического измерения художественного текста как составляющей его образа. Вопрос о том, что является источником энергии, излучаемой художественным текстом, решался на каждом этапе формирования образа текста по-разному. Тут значительную роль играли: идея статического напряжения; семантической ауры как функции памяти текста; диалогичности; чужеродных вкраплений, которые приводят к двойному кодированию, креолизации текста и появлению элемента игры. Это последнее особенно ощутимо в случае вторжения в текст обломков иных культур, текстов, цивилизаций, что может привести к взрыву не только в рамках самого текста при порождении его смысла, а и вне его рамок. Вспомните, например, реакцию на произведения Салмана Рушди, на "Полевые исследования по украинскому сексу" Оксаны Забужко, и даже (хотя уже в несколько фарсовом ключе) на "Код да Винчи" Дена Брауна.

Возвращаясь к космологическому образу текста нельзя не вспомнить яркий пассаж у того же Ю.М.Лотмана, где семиосфера как пространство культуры, инкорпорирующее пространства отдельных текстов, сравнивается с Солнцем, которое "кипит, ... в нем очаги возбуждения меняются местами, активность вспыхивает то в неведомых глубинах, то на поверхности и иррадирует энергию в относительно спокойные сферы. И результатом этого непрерывного кипения является выделение колоссальной энергии. ... это энергия информации, энергия Мысли" [Лотман 1996: 204-205].

Понижая градус, в прямом и переносном смысле, и возвращаясь частично к антропоморфному, частично к артефактному образам текста, я бы хотела напоследок вспомнить еще один механизм эманации энергии художественного текста, механизм, который получил название "эмоционального резонанса" [Воробйова 2006; Воробьева 2006]. Но это уже отдельная история, история с иными героями и иными событиями.

Известно, что "образ текста" — это метафора, своего рода "ничто", но "ничто", имеющее непосредственное отношение к творчеству, к креативности, которая является неотделимой составляющей образа текста. И "поскольку, — по Жаку Дерриде, — "ничто" не является объектом, объект ... — это тот способ, с помощью которого определяет себя это "ничто", исчезая с глаз" [Деррида 2004: 17]. Это и есть то самое "переодевание источника" [там же], "трансформация общих представлений о сути изучаемых объектов" [Кубрякова 1995: 156], когда "объекты, увиденные в новом ракурсе, выявляют новые свойства" [там же: 163], а "новой реальностью" становится новая интерпретация фактов!" [там же]. Именно это, во многом, и делает возможным творчество, как художественное, так и исследовательское, научное.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. — М.: Прогресс, 1990. — С. 5-32.

2. 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.
3. Воробьёва О.П. Эмоциональный резонанс сквозь призму ментальной симуляции // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. мат-лов 26-28 сентября 2006 г./ Отв. ред. Н.Н.Болдырев; Федерал. агентство по образованию, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р.Державина. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2006. — С. 46-48.
4. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: "Новое литературное обозрение", 1996. — 352 с.
5. Дерида Ж. Письмо та відмінність: Пер. з фр. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. — 602 с.
6. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем: Пер. с англ. — К.: "София", 2003. — 336 с.
7. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2004. — №1. — С. 6-17.
8. Кубрякова Е.С. Репрезентация, ментальная репрезентация // Е.С.Кубрякова, В.З.Демьянков, Ю.Г.Панкрац, Л.Г.Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С.Кубряковой. — М.: Филол. фак-т МГУ, 1996. — С. 157-160.
9. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца 20 века: Сб. статей / Под ред. акад. Ю.С. Степанова. — М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. — С. 144-238.
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: "Языки русской культуры", 1996. — 464 с.
11. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа "Прогресс", 1992. — 272 с.
12. Лотман Ю.М. Об искусстве. — С.-Петербург: "Искусство—СПБ", 1998. — 704 с.
13. Мамардашвили М.К. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии). — М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. — 304 с.
14. Пропп В.Я. Морфология сказки: Изд. 2-е. — М.: Главн. ред. вост. лит. изд-ва "Наука", 1969. — 168 с.
15. 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. гуманит. ун-т, 1995. — С. 118-143.
16. 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. гуманит. ун-т, 1995. — С. 7-34.
17. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. — М.: Глав. ред. изд. для заруб. стран изд-ва "Наука", 1987. — 240 с.
18. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе: Пер. з фр. — К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. — 162 с.

19. 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.
20. Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 242 p.