

Записки з романо-германської філології. Вип. 2: Ювілейний. Присвячений 80-річчю проф. В.А.Кухаренко. – Одеса: Фенікс, 2008. – С. 25-32.

ОБРАЗ ТЕКСТА В МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ: КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

О.П. Воробьёва

Киевский национальный лингвистический университет

*Валерии Андреевне с любовью и
безграничным восхищением*

О, пожелтевшие листы
В стенах вечерних библиотек,
Когда раздумья так чисты,
А пыль пьянее, чем наркотик!
(Н.Гумилев. В библиотеке.)

В жизни каждого человека случаются встречи, которые становятся для него Событием и остаются таковыми надолго, если не навсегда, во многом определяя видение мира, диапазон творческих поисков, смысловые доминанты бытия. Именно таким Событием стала для меня встреча с Валерией Андреевной Кухаренко, когда почти тридцать лет (!) назад я приехала из заснеженного февральского Киева всего лишь на один день в совершенно сказочную, залитую солнцем и пахнущую (дефицитными тогда) апельсинами Одессу, привезя на суд Оппоненту свой кандидатский опус. Пытаясь раскрыть тайну филологического обаяния Валерии Андреевны, я не раз приходила к мысли о том, что она, прежде всего, — Великий Читатель, "Читатель книг", по Н.Гумилеву [5, 73], заражающий других, просто читателей и тех, кто сделал чтение своей профессией, желанием "Неутомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать нетерпеливо / И наблюдать, как пенится поток, / И слушать гул идущего прилива!" [там же, 74].

Одним из ключевых в стилистической концепции проф. В.А.Кухаренко является понятие образа: "именно в образе сконцентрирована смысловая и эстетическая информация художественного текста, и попытки проникнуть в нее следует начинать с поисков образа", воздействие которого, "как и любого сигнала, несоизмеримо с его собственной энергией" [10, 12]. Говоря об образах, чьей средой обитания есть художественный текст, нельзя не задуматься над тем, что в филологическом сознании и сам художественный текст как явление представлен в виде некоего образа или совокупности образов, существующих в формате аналоговых, картиноподобных ментальных репрезентаций [8, 157]. Подобные образы-картины, с одной стороны, носят целостный, гештальтный характер, а с другой, могут быть рассмотрены как топологические образования, чей ландшафт во многом определяется достаточно изменчивой ментальной перспективой. Они зачастую выступают в качестве ключевых метафор, всегда

сопровождающих смену научной парадигмы, вводя "новую область уподоблений, новую аналогию" [1, 15] и служа орудием научного поиска [там же].

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" [17, 7] или "дома бытия" [там же, 32]. По аналогии можно говорить о представленности в филологическом сознании мерцающего "образа текста", в частности текста художественного, контуры и содержание которого на протяжении последнего столетия претерпели существенные изменения под влиянием архитектурных сдвигов в пространстве современных знаний [16, 128] — от структурализма до современных когнитологических и энергийных студий.

Несомненно, сам процесс кристаллизации образа текста и ретроспективный взгляд на него с целью его реконструкции, не являются тождественными: "точка зрения, выбранная наблюдателем, перекраивает и переопределяет её объект", — напоминает "элементарную истину относительно любой познавательной деятельности" Ц.Тодоров [18, 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" [12, 32-33]. С такими оговорками, я рискну предложить свой, несомненно субъективный, взгляд лингвиста или, скорее, лингвопозтолога, на то, как изменялся "образ текста", наше представление о художественном тексте, с течением времени и сменой парадигм.

Осмысление направлений изменения образа текста позволяет говорить об их вписанности в Великую цепь бытия (The Great Chain of Being) — культурную или, скорее, культурологическую 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. [20, 166-167]. 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" [там же, 167]. В отличие от привычного,

антропоцентрического вектора концептуализации мира, эволюция образа текста 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" [19, 423], а текст как первичную сущность, базирующуюся не на известном коде, а на лишь на презумпции кодированности [там же, 424], первое, что бросается в глаза, — это артефактная, искусственная природа текста, его сделанность по определенной схеме, например, схеме построения волшебной сказки [15]. Первоначально такой образ текста нёс в себе признаки **рационалистического конструктивизма**, т.е. текст преимущественно понимался как творение рук человека. Это мог быть артефакт — прежде всего, ткань, плетение (что оправдано этимологически), некое вместилище, зеркало, призма, а в современной кинематографической трактовке "стоп-кадр, искусственно застопоренный момент между прошедшим и будущим" [12, 27], — или сложное устройство, генерирующее и/или конденсирующее смыслы [11, 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" [13, 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 выходили на первый план различные грани художественного текста: 1) *гносеологическая*, если 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" [13, 238]; 2) *мнемоническая*, сквозь призму которой текст видится как "не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах" [11, 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 получал 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" [12, 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" [11, 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 [7, 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 (креационистского) 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 [21, 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" [12, 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" [4, 318], исследователь в то же время описывает порождаемый им множественный смысл (по аналогии с Р.Бартом) как "нерасчленимый смысловой конгломерат", предстающий 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 [18, 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" [11, 5].

Подобным образом, т.е. совокупно, семиотическая и когнитивная версии топологического образа текста растворяются в его *теологическом*, в данном контексте *креационистском*, 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 [14], 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: модель "воронки" в её применении к художественной коммуникации в целом [10, 10-11] и к художественному образу, в частности, как сигнала, "который порождает энергию, несоизмеримую с его собственным объемом" [там же, 13]; идея статического и динамического напряжения как основы для возникновения эмоционального резонанса [2; 3]; 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" [11, 204-205].

Несомненно, "образ текста" — это метафора, своего рода "ничто", но "ничто", имеющее непосредственное отношение к творчеству, к креативности как неотъемлемой составляющей этого образа. И "поскольку "ничто" не является объектом, объект, — по Жаку Дерриде, — ... это тот способ, с помощью которого определяет себя это "ничто", исчезая с глаз" [6, 17]. Это и есть то самое "переодевание источника" [там же], "трансформация общих представлений о сути изучаемых объектов" [9, 156], когда "объекты, увиденные в новом ракурсе, выявляют новые свойства", а "новой реальностью" становится новая интерпретация фактов!" [там же, 163]. Именно это, во многом, и делает возможным творчество, как художественное, так и исследовательское, научное, творчество, где "терн сопутствует венцу, / И бремя жизни — злое бремя ... / Но что до этого чтецу, / Неутомимому, как время!" [5, 53].

Литература

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

2. Воробйова О.П. *Идея 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. Гумилев Н. *Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Проза. Пьесы. Письма о русской поэзии.* — Екатеринбург: У-Фактория, 2003. — 688 с.
6. Дериды Ж. *Письмо та відмінність: Пер. з фр.* — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. — 602 с.
7. Капра Ф. *Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем: Пер. с англ.* — К.: "София", 2003. — 336 с.
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. гуманитар. ун-т, 1995. — С. 144-238.
10. Кухаренко В.А. *Интерпретация текста.* — 3-е изд, испр. — Одесса: Латстар, 2002. — 292 с.
11. Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история.* — М.: "Языки русской культуры", 1996. — 464 с.
12. Лотман Ю.М. *Культура и взрыв.* — М.: Гнозис; Издательская группа "Прогресс", 1992. — 272 с.
13. Лотман Ю.М. *Об искусстве.* — С.-Петербург: "Искусство—СПБ", 1998. — 704 с.
14. Мамардашвили М.К. *Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии).* — М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. — 304 с.
15. Пропп В.Я. *Морфология сказки: Изд. 2-е.* — М.: Главн. ред. вост. лит. изд-ва "Наука", 1969. — 168 с.
16. 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.
17. 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.
18. Тейяр де Шарден П. *Феномен человека.* — М.: Глав. ред. изд. для заруб. стран изд-ва "Наука", 1987. — 240 с.

- 19.Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе: Пер. з фр. — К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. — 162 с.
- 20.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.
- 21.Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 242 p.