

КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ “ГРАДАЦІЇ” ТЕКСТОВИХ КОНЦЕПТІВ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПРОЗИ)

Кагановська О.М., к.філол.н., доцент

Київський державний лінгвістичний університет

Становлення концептуального розуміння про світ з виділенням “ментального, чи уявного світу” обумовило ментальне розширення первинного концепту “Світу як обжитого місця” в бік формування паралельних понять – “Ментального світу” та “Світу як Всесвіту, Універсуму” [1: 6-7]. Таке членування стало моделлю внутрішньої будови мови, віддзеркалюючи факт співіснування двох підсистем – семантичної (що розглядає значення мововисловів, закріплених протягом довгого часу в системі мови) і референційної (що зосереджується на “додатках” до об’єктів світу і, на відміну від семантики, має справу не з просторовою, а з логічною визначеністю речі). Референційне осягнення світу, що йде шляхом ідентифікації суб’єкта (а не категоріального семантичного протиставлення “особовості / безособовості”), зумовлює таким чином перехід від найближчого до найвіддаленішого простору (від “себе” до “поза собою”, за Ю.С.Степановим) і втілюється у створенні не “світовідчуттів”, а дійсно ментального, логічного світу. Із цього положення випливає важливий висновок про те, що ментальний, чи уявний, простір створюється в мовних формах, тобто як простір референції, в основі якого знаходиться семантичний простір (“різні світи – це світи *референційно різні при одній й тій самій семантиці*” [виділено автором – О.К.]”) і ядром якого вважається концепт “місце”. Концепт “місця” з переходом з розумінням “місця, де ми живемо” до “Світу як Всесвіту, Універсуму” дозволяє перейти вузькі межі формального бачення суб’єктного світу і розпочати його мисленнєве освоєння шляхом переносу, екстраполяції вже відомих параметрів на все більш віддалені простори: “Подібно до того світу, у якому *я дійсно живу* (ходжу, дію), існує також більш віддалений світ, у якому *я можу жити* (пересуватися, діяти), і ще більш віддалений світ, у якому *я міг би діяти, але навряд чи буду* (оскільки він надто далеко), та ще й ще більш віддалений світ, у якому *я ніколи не можу бути*, тому що він надто віддалений, але який *я можу собі уявити* точно таким же чином, як і всі останні, – але тільки – і виключно – у *думках* [курсив наш – О.К.]” [там само: 11].

Філософський підхід до процесу реконструкції текстових концептів в аспекті семантики “можливих світів” з науковим розумінням сучасного просторового образу світу аргументується виходячи з того факту, що безмежність просторової уяви зумовлює можливість “поглинання” обмеженості наших пізнавальних здібностей. Це дозволило науці ХХ століття підійти до усвідомлення “космічного”, багатомірного образу світу, що в різних доповнюючих один одного аспектах вміщує об’єктивне буття і перцептивне сприйняття людини – свого роду множинність вимірів ілюзорно-реального і вільно уявного, поглиблено-психологічного і просторово-космічного, імпульсивно-емоційного і конструктивно-інтелектуального, натуралістичного і абстрактно-кolorитного світів.

У вітчизняному мовознавстві теорія «можливих світів» як онтологічний аспект процесу формування текстових концептів найбільш детально розробляється в ракурсі співвідношення вислову і ситуації. Теоретично глобальний світ не є єдиним, бо в дійсності він “розпадається” на безліч “підсвітів”, у співіснуванні та ієрархізації яких вбачаються можливості для створення текстових концептів, що формують метаобраз художнього світу. Однак, якщо світ художнього тексту розглядати як цілісний можливий світ, існуючий у текстовій тканині як єдино вірогідний, з цієї позиції виділення “можливого”, “епістемічного” та “семантичного” світів сприяє розкриттю окремих сторін об’єкта – світу, який у художньому тексті втілюється в переплетенні авторського та персонажного світів, впливаючи одночасно на “реконструкцію” текстових концептів. Якщо термін “епістемічний світ” використовувати як більш загальний і такий, що слугує для визначення текстоформуючих процесів, які відбуваються при сприйнятті світу художньої дійсності, зумовлюючи внутрішній зміст ментальних моделей (тобто йдеться про “конфігурації інформаційних структур, що виникають в ході сприйняття фізичної реальності людиною”), безпосереднє описування світу – семантичний світ – має складатися з окремих концептуальних елементів, що гармоніюють між собою в текстовій системі: “семантичний світ задається множинністю мовних виражень, що належать різним аспектам висловлення” [2: 40]. Їхня конфігурація визначає мовні рамки і одночасно форми вираження можливого світу.

З позицій розвитку наративної теорії проблема можливих світів стикається з поняттям точки зору і має враховувати рівні фокалізації, або “простір референції” кожного з учасників літературного процесу.

Семантичний світ, природно розбиваючись на дві сфери (референційний простір автора і відповідно читача) може “злитися” в єдиний світ “вдалої” художньої комунікації з урахуванням необхідного максимального перехрещення цих сфер, що обумовлюється такою характеристикою, як *кількість знання*. Цим пояснюється той факт, що при зверненні до семантики можливих світів перш за все постає питання про те, *що саме змінює у світі фактор знання про нього?* І далі, *яким чином зміни моделі світу складаються у свідомості суб’єкта?* Таким чином, світу “повного знання” згідно з реалізацією принципу причинності відповідає “світ першого наближення”, тобто найбільш наближений до реального знання, до реальності. Стосовно більш “віддалених” від умовного центру світів, їхнє призначення можна вбачати в приведенні світів відповідно до рівнів обмеження знання. Так, якщо при внутрішній фокалізації мова йде про максимальне зближення (щоб не сказати повне співпадання) обоюдно знання оповідача (яким автор може бути, а може й не бути) та персонажа, кількість можливих світів, у яких вони обидва діють, значно скорочується. Якщо ж переважає фактор зовнішньої фокалізації, автору знадобиться докласти набагато більших зусиль, щоб віднайти оптимальні точки зіткнення власного світу і світів його персонажів. У такому разі закон прямої прогресії визначає, чи зможе авторська уява “підкорити” собі численні персонажні світи, що проходять перед ним, оскільки чим більше персонажів залучено в художньому творі, тим більшою кількістю можливих світів має “керувати” автор і тим складніше буде йому поєднати їх в один світ, “можливий” для нього і для всіх персонажів, що діють у тексті. Це положення було висвітлено М.М.Бахтінім у такій формі: “У межах роману світи героїв вступають у взаємовідношення один з другим в залежності від описуваних подій, але ці взаємовідношення менш за все можна зводити до відношень тези, антитези і синтезу” [3: 31]. У художньому творі світи героїв, подані через їхні “свідомості”, дозволяють їм вступати в діалогічне спілкування з авторською свідомістю і зі свідомостями інших героїв. У можливості інтегрувати в собі різні світи й інтегруватися самому в цих світах виявляється особливість поліфонічного роману: “Від автора поліфонічного роману потребується не відмова від себе й своєї свідомості, а незвичайне розширення, поглиблення й перебудова цієї свідомості [...] для того, щоб вона могла вмістити повноправні чужі свідомості” [там само: 80]. Отже, взаємовідношення реального й можливого має розглядатися не як щось неіснуюче, а як науковий метод, за допомогою якого постає конкретність, що є єдиною даною у людському досвіді.

Фактично мова йде про розкриття ідеї *контрафактичності*, логіка якої зумовлює традиційному зв’язку “якщо А, то Б” розширення імплікативних відношень “якщо А, то Б”. Їх відмінності подаються таким чином: “Дія імплікації розповсюджується на простори одновимірних моделей. Контрафактичність залишає місце для можливого перебігу подій, що спостерігаються, [тобто] передбачає співіснування взаємовиключних положень справ, не допускаючи можливості оцінювання з позиції світу “ззовні”” [2: 34]. На проблемі допустимості події та її переходу до реального (або художнього) буття і часу базується положення про “поглинання” подією й буття, й часу: буття як допущення присутності розміщується у просторі, зайнятим подією, що відбувається; час як протяжність події розуміється за умови його реалізації. Буття як нагромадження подій приводить до неможливості закріпити за ними раз і назавжди встановлений для них простір. Єдина реальність – це “здійсненість” події “без урахування відношення буття до існуючого стану речей”, тобто безвідносно до реального, замкнутого на собі самому світі. Застосовуючи ідею контрафактичності до дослідження літератури, можна стверджувати, що саме при її посередництві відбувається, по-перше, художнє співпадання різносюжетних *просторів* і, по-друге, подання *часової* моделі світу. Сутність обох планів, що розглядаються на межі семіотики і наратології, розкривається в дослідженні А.Ж.Греймаса і Ж.Курте при їх зверненні до таких термінів як “переключення”, чи “зміна фокусу”. Якщо представити переключення як винесення за межі конкретного акта висловлення основних категоріальних членів, то, змінюючи напрямок даного акта висловлення, можливо дійти до зміни співвідношення у тріаді “я – тут – зараз”: перехід зі стану “я” в “не-я” передбачає виникнення *актантного* переключення; постулювання “не-зараз” свідчить про *часове* переключення, що відрізняється від часу протікання акта висловлення; нарешті, ствердження “не-тут” шляхом *просторового* переключення підтверджує стан протиставлення місцю протікання акта висловлення [4: 506]. Сприймаючи частку “не” не як безпосереднє заперечення, а як можливість передбачуваної “іншості”, виходу в іншу сферу протікання акта висловлення, логічно представити форми актантного, часового й просторового переключення як своєрідні художні світи, альтернативні реально існуючим.

Звернення до проблеми простору й світу розміщує простір у “центр інтересу” (за Ю.С.Степановим, що дотримується французької термінології). Простір виникає в різних галузях знання, однак подається у двох взаємопов’язаних смислах: у філософії йому надається характеристика “простору філософствування взагалі”, у філософії мови концепт “Простір” стає фактично синонімічним концепту “Світ”. Інакше кажучи, зумовлення обом концептам знаходження “в одному концептуальному середовищі” [1: 3-4] дозволяє розглядати просторовий світ як актуалізований у семантиці можливих світів, такий, що природно включає концепт часу. Таким чином, проблема співвідношення простору й часу в семантиці можливих світів в процесі побудови текстових концептів корелюється залежно від того, що розуміється під “можливими” світами: подання часу самого по собі або того ж часу, але з урахуванням того, що він “упакований” у визначені йому межі, тобто, у певному часовому *просторі*. В останньому разі, мову слід перевести у зовсім іншу течію, а саме з урахуванням розгляду не часу, а *часів*, різноманітність яких й визначається категорією

світів. Ці світи відрізняються специфічною конфігурацією, так званою просторово-часовою траєкторією, яка визначає характеристику персонажів, сюжетні зв'язки, колізії та розв'язки. Дійсно, семантика можливих світів представляється як семантика просторово-часових світів, існування чи відсутність взаємної співвіднесеності яких створює в художньому тексті те, що прийнято називати ситуаційними можливими світами, створеними “в результаті інтеріоризації фізичної реальності у внутрішню сферу людини” [2: 28]. Це дає право стверджувати, що можливі світи в художньому тексті характеризуються, з одного боку, різноманітністю просторово-часових відношень, що обумовлюють композиційні і сюжетні особливості твору, і з другого, проникненням у психологічну сутність з наступним її відтворенням у реальних (в художньому розумінні) об'єктах та подіях. Саме таким є, на нашу думку, найбільш раціональний шлях розуміння текстових концептів, породження яких підпадає під загальну схему текстового та мовленнєвого творення (з девіаціями, притаманними кожному типу). Саме тому проблема багатомірності подання навколишньої реальності в модельному світі стає при дослідженні семантики художнього тексту однією з найактуальніших у зв'язку з тим, що саме поняття семантики передбачає не тільки існування різноманітних підходів до інтерпретації теорії ймовірності у літературознавстві і лінгвістиці, але й багатоаспектність бачення світу значною кількістю “зацікавлених” осіб, інтереси яких перехрещуються саме в процесі проходження інформації від автора до читача.

“Світи” автора та його персонажів знаходяться в постійній динаміці, перш за все з тієї причини, що обом світам притаманна інтенціональність (подальша успішна реалізація якої визначається багатьма внутрішньо-та позатекстовими факторами) і, по-друге, між авторським і груповим світом персонажів існує ще неосяжна кількість інших світів, починаючи зі світу кожного окремого персонажа і завершуючи так званими композиційними і тематичними світами твору, які також суттєво можуть впливати на розвиток світів персонажів. Особливості розвитку “можливих світів” полягає і в одночасному розгляді інтенцій, що мають у розпорядженні кожної із сторін художнього “полілога”. Однак, якщо питання про існування в автора і персонажів світів як таких не викликає сумнівів, то питання про взаємодії цих світів та існування композиційного й тематичного світів детально не розглядалися, що серйозно впливає на загальне розуміння онтогенезу художнього твору. Світ письменника, втілений у безпосередньому задумі, виявляється далеко не повним з урахуванням можливості варіативності цього світу в самому творі. Зовні авторський світ постає у вигляді інформації, яка безпосередньо (експліцитно) видобувається з тексту, не враховуючи глибинності її змісту, тому на поверхневому рівні світ автора формально є самодостатньою категорією. Однак семантика художнього тексту передбачає існування поряд з експліцитним авторським світом багатьох імпліцитних світів, що належать іншим суб'єктам текстової комунікації, тому на глибинному, семантичному рівні світ автора може бути представлений зовсім іншою інформацією. Очевидно, той же самий процес проходять і персонажні світи, які у свою чергу зумовлені цілим комплексом взаємовідношень.

Подані вище в узагальненій формі авторський та персонажний світи залежать від внутрішньотекстових факторів семантики художнього твору. Разом з тим, у семантиці можливих світів слід враховувати позатекстові фактори, до яких включаються психологічний та соціокультурний світи учасників літературної комунікації. Говорячи про психологічний світ, необхідно брати до уваги, що це поняття відрізняється певною двоїстістю розуміння: з одного боку, світ кожної окремо взятої людини, не задіяної у процесі комунікації, є її внутрішнім психологічним світом, і людина як незалежна особистість переслідує мету зберегти цей світ недоторканим, якнайдалі від стороннього погляду. З іншого боку, як така, що вступає у протиріччя з попередньою, і разом з тим як безумовна з точки зору об'єктивної необхідності, виявляється наступна вимога: психологічний світ має бути єдиним для декількох комунікантів з метою вдалого протікання комунікації. Це так званий зовнішній психологічний світ, мета існування якого полягає в узгодженні ціленастанов задіяних у художньому полілозі осіб, і саме цього потребують правила діалогізації, припорошення смислу.

Створення концептуального метаобразу в кожному конкретному історико-літературному епоху пов'язане з розумінням її як цілісного явища, що варіюється залежно від численних факторів, які визначають “обличчя” епохи. Одним із таких факторів є виникнення специфічного семантичного поля, у межах якого виділяються механізми формування образу. Зумовленість метаобразу функціонуванням принципу метаопису вперше була розкрита А.Белим при аналізі словесного художнього твору. Згідно з цим принципом в образній системі художнього твору передбачається існування *двох систем образів* – системи безпосередньо виражених образів і системи безпосередньо невиражених образів. Безпосередньо невиражений словесний образ є реальним у художній дійсності, крім того, саме йому відводиться переважна роль у системі твору у зв'язку з тим, що він виступає як узагальнюючий порівняно із словесно вираженим образом: “Кільком або навіть багатьом словесним образам (першої системи) відповідає один – загальніший – безпосередньо невиражений образ (другої системи)” [5: 290-291]. Другу систему можуть представляти кілька словесно невиражених метаобразів, і тоді виникає потреба у третій метасистемі, до якої мають бути «вбудованими» всі ці метаобрази, – системі *метаметаобразу*. Співвідношення “словесно виражений метаобраз – словесно невиражений метаобраз – метаметаобраз” відзначається регресивним характером: кількість словесно виражених метаобразів завжди буде більшою за кількість словесно невиражених метаобразів, яких, з свого боку, також завжди буде більше, ніж метаметаобразів. Як підсумок, метаметаобрази “зливаються” в єдиний

відправний пункт – “художню ідею” твору, що завершує піраміду художнього метаопису. Схематично це зображується Ю.С.Степановим [5: там само] таким чином:

Кінцевий метаобраз –
“ідея твору”

Метаобраз другої системи

Метаобраз першої системи

Словесні образи (початок аналізу)

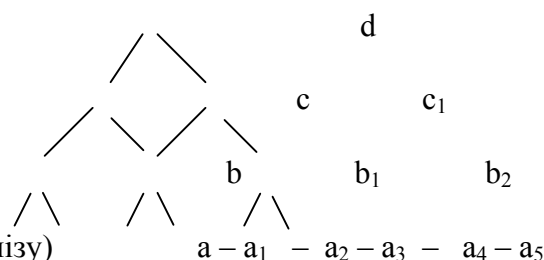


Схема 1. Метаопис художнього твору

Отже, для опису певної мови як самостійного об’єкту виникає необхідність у метамові, що представляє у такому разі **метод метаопису**. Однак мова може розглядатися як інструмент опису певної системи цінностей, невираженої досі в жодній із відомих мов, і в такому разі мова, що абстрагується від своєї колишньої семантики, є способом вираження нового змісту. Описаний процес ґрунтується на **методі абстракції**, поданим А.Бергсоном у термінах “егоцентричної поетики”, на думку якого один з образів завжди знаходиться в переважному становищі, що пояснюється його глибинним, а не поверхневим розумінням, “він є вмістищем афектів й одночасно джерелом дії; саме цей образ я приймаю як центр мого світу і як фізичної основи моєї особистості” [6: 21]. Формування художнього метаобразу пов’язується у теоретичному плані і з категорією **мерехтіння**, що визначається у філософії мови як “мерехтіння імені”, а в семантиці художнього тексту – як “мерехтіння тексту”, що виникає завдяки багаторазовому “викривленню” смислу та зміні контекстів. У процесі подібного “мерехтіння” (або “висвітлення”, за А.Вежицькою²) з’являється нова **метареальність**, що організується за власними (іноді незалежними від волі автора) законами і дозволяє автору та читачеві вступати у складний діалог з твором.

Розуміння ідеї твору відображає літературознавчий підхід до дослідження художнього тексту, тоді як у методологічному плані науковий аналіз процесу накопичення, структурування та подання певної системи знань з виходом на вищий рівень абстракції переслідує мету вивчення **концепту** художнього твору. Між поняттями ідеї, найвищим виявом якої є абстракція, і концептом твору не існує відношень повної адекватності, оскільки розуміння концепту передбачає чітку систему знань, що ґрунтується на співвідношенні двох динамічних структур: когнітивної та комунікативної. У когнітивній лінгвістиці поняття вербалізованого концепту є базовим терміном і стосується будь-якої оперативної одиниці мислення, що може набувати або не набувати чіткої логічної форми [7: 153]. Концепт подається як “глибинний смисл, від початку максимально й абсолютно згорнута смислова структура тексту, що втілює мотив, інтенції автора та приводить до породження тексту. Представляючи своєрідну “точку вибуху”, що викликає текст до життя, концепт слугує, з одного боку, *відправним моментом* при породженні тексту, а з другого – *кінцевою метою* при його сприйнятті [курсив наш – О.К.]” [8: 202]. Як відзначає з цього приводу О.П.Воробйова, “головне в тому, що людина використовує дану холистичну сутність для осмислення буття”³, тобто концепт подається як одиниця пізнання світу, цілісне утворення особливого виду, якому властива здатність поповнюватися, змінюватися та відображати людський досвід.

Своєрідним уточненням концепту “ЛЖЕ-САМОПОЖЕРТВИ” у романі Р.Кено “On est toujours trop bon avec les femmes” є концепт “ЛЖЕ-ГЕРОЙСТВА”, покликаного продемонструвати певні сторони морального обличчя ірландських бунтівників і підтвердити нещирість, фальш їх “патріотичних” намірів. Сутність концепту “ЛЖЕ-ГЕРОЙСТВА” розкривається фактично у поданих нижче чотирьох фрагментах, розташування яких у кульмінаційних моментах роману свідчить про їх важливість для розуміння загального концепту:

1. “*Tout de même, se dit Gallager en essuyant sa main gluante de son pantalon, c’est moche ce que je viens de faire. Et puis, c’est capable de me porter la poisse. O Vierge Marie, intercède en ma faveur! O Sainte Vierge Marie, tu comprends, c’est l’émotion. Une balle vint ricocher près de lui. Il remit son fusil en position, ferma les yeux et se mit à tirer au hasard*” [Queneau 1992: 55. Далі в дужках сторінка].
2. “*Caffrey [...] demeura blanchâtre et peu mobile. Il avait bien mal aux entrailles. Tout à coup. Et il eut honte. Il ignorait, étant peu instruit, analphabète même, que pareille chose était arrivé à des braves incontestés. [...] Mais il eut honte. De nouveau*” (56).
3. “*Gallager avait peur de laisser fuir son courage*” (71).
4. “*Une balle perdue fit sauter en éclat de vitre de la fenêtre. Il s’aplatit, instinctivement, puis, relevant la tête avec précaution, [...]*” (105).

Важливість концепту “ЛЖЕ-ГЕРОЙСТВА” підтверджується тим фактом, що його розкриттю присвячено окремий розділ (розділ 17 – приклад 1), своєрідний вибір лексики якого («*sa main gluante*», «*c'est moche*», «*O Sainte Vierge Marie*», «*ferma les yeux et se mit a tirer au hasard*») відтворює глибокий емоційний стан героя. Страх, що раптово виник, не дозволяє перебороти почуття сорому, яке його охоплює і примушує навіть “стріляти навпомацки з закритими очима”. Фрагмент 2 описує емоції іншого персонажа, бойовничі наміри якого також “поглинаються” відчуттям страху, хоча і з зазначенням того, що подібний стан може бути притаманним найхоробрішим воїнам. Страх “стискає” героя і відзначається на його “мертвенно блідій” зовнішності, рештки мужності є дуже незначними, тому персонаж буквально просліджує їх “зникнення” (фрагмент 3), таким реальним йому здається цей процес. Той же страх примушує ще один персонаж із зброєю в руках опинитися в “розпластаному” вигляді і, якщо й підіймає іноді голову, то виключно “з обережністю” (фрагмент 4). “ЛЖЕ-ГЕРОЙСТВО” є реальним, відчутним, таким, що має чіткі фізичні й психологічні прояви: “*sa main gluante*” → “*demeura blanchâtre*” → “*avait bien mal aux entrailles*” → “*il eut honte*” → “*avait peur de laisser fuir son courage*” → “*s'aplatit*”. Більш того, в даному ряді виникає змішання фізичної й психологічної характеристик (від блідуватого вигляду і болю в животі можуть врятувати тільки звернення до діви Марії, тоді як рештки мужності мають здатність зникати, ніби вода крізь пісок).

На розкриття концепту “ЛЖЕ-...” спрямоване й подання концепту “СМЕРТЬ”, сутність якого в скомпресованій формі представлена у наступному діалозі роману:

“Mac Cormack désigna le cadavre de Théodore Durand, du Civil Service.

– On ne va pas le laisser fermenter ici.

[...]

– On pourrait le changer de pièce, dit Mac Cormack:

Il regarda le macchabée, avec dégoût, bien que ce fût son oeuvre, après tout.

– O'Rurke n'a qu'à le découper, dit Dillon, on l'emportera par petits morceaux pour le jeter dans les lavatories” (24).

Вид убитого ними заручника в очах бунтівників постає не як звинувачення в злочинах, а як непотрібний предмет, що заважає проведенню їх геройських операцій, предмет, від якого необхідно позбавитися. Смерть не тому лякає, що заважає живим думати про високі цілі їх повстання, а тому, що спричиняє реальні незручності, займаючи собою частину кімнати. Звідси робиться досить логічний висновок: щоб непотрібний предмет не заважав, його треба забрати, а забрати його можна, лише розділивши на маленькі шматки і спустивши в унітаз. Тоді й докори сумління не будуть засмучувати невірного вбивцю – нема тіла, нема й причини для турбування. Смерть не провокує виникнення будь-яких емоцій, окрім презирства до нерухомого тіла. Існує лише реальна ситуація, що виправдовується необхідністю якнайшвидше позбавитися трупа, розчленування якого на “дрібні шматки” дозволяє цинічно абстрагуватися від думки про скоєний злочин: дрібні частини тіла – це не цілий труп, отже, він вже не потребує до себе належної поваги й священного трепету, які має відчувати людина при вигляді померлого.

Подібним чином концепт “СМЕРТЬ” у загальному контексті концепту “ЖИТТЯ” розкривається у романі М.Еме “Le Chemin des écoliers”, що передає події періоду окупації Парижа в період другої світової війни:

“Un jour de décembre 1943, la belle jeune fille rencontra, dans un magasin des Champs-Élysées, un important fonctionnaire de la Gestapo française, qui lui offrit de coucher avec elle. Ayant essuyé un refus, il la fit arrêter et transporter dans un local où il la viola et la dépouilla de ses bijoux. Au bout d'une quinzaine, il la repassa à ses subordonnées et au bout d'un mois, la fit mettre à mort. Le cadavre fut jeté à la Seine après avoir été coupé en plusieurs morceaux pour la commodité de transport” [Aymé 1973: 59].

Між наведеними фрагментами романів Р.Кено і М.Еме можна провести чіткі аналогії, оскільки логіко-семантичний асоціативний зв'язок двох описаних трагічних подій простежується досить легко, що схематично представлено таким чином:

“On est toujours trop bon avec les femmes”

le cadavre

Théodore Durand

Mac Cormack

par petits morceaux

avec dégoût

découper

le jeter dans les lavatories

“Le Chemin des écoliers”

le cadavre

la belle jeune fille

un important fonctionnaire

en plusieurs morceaux

la repassa à ses subordonnées

après avoir été coupé

fut jeté à la Seine

На цьому асоціативному рівні лексичної пари не знаходить тільки підмічена М.Еме необхідність розчленування трупа “*pour la commodité de transport*” (“для зручності транспортування”), хоча у Р.Кено на семантичному рівні подібна здогадка також не може не братися до уваги. Інтерес викликає остання пара асоціативного ряду (“*le jeter dans les lavatories*” – “*fut jeté   la Seine*”), в якій, як це не здається нелогічним на перший погляд, виникає зміщення концепту “СМЕРТЬ” у напрямку до концепту “ЖИТТЯ”: поняття “*les lavatories*” і “*la Seine*” категоріально об’єднані концептом “ВОДА”, що символізує не просто життя, а факт його зародження. Разом з тим, абстрагуючись від даного контексту, “*les lavatories*” служать для позбавлення від непотрібного, від баласту, від відходів, які одночасно з потоками води можуть потрапити в ту саму Сену, в яку скинуто тіло нещасної жертви. Отже, вода, що дає життя, отримує інше призначення, а саме, – приховувати наслідки жорстокого, позбавленого сенсу злочину, якого можна було уникнути, якби жертви за життя зайняли не такі принципові позиції. Дані лінії представлені чередуванням концептів: “ЖИТТЯ” (“ВОДА”) → “СМЕРТЬ” → “ЖЕРТВА” (“ГЕРОЙСТВО”) → “ЛЖЕ-САМОПОЖЕРТВА” (“ЛЖЕ-ГЕРОЙСТВО”) і схематично зображені таким чином:

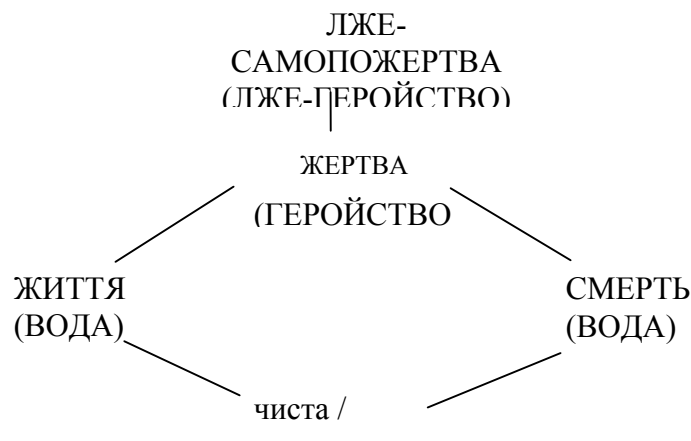


Схема 2. Градація концептів у романах Р.Кено і М.Еме

Як бачимо, питання про повноту подання просторово-часових відношень в процесі побудови текстових концептів ускладнюється проблемою егоцентричності, пов’язаною з антропогенними характеристиками комунікантів художнього тексту. Мова йде про те місце (або висловлюючись умовно, про ступінь наближення до емпіричного центру), яке займає конкретна особистість художньої даності по відношенню до інших особистостей і до інших світів. У психологічному світі людина знаходиться в центрі, її “я” стає єдиною можливим і реальним як для неї, так і для інших. У соціокультурному світі особистісне “я” переноситься на периферію і, хоча зберігає якості, що визначають стабільність психологічного світу, воно представляє із себе не більше як одну із “цеглинок світопобудови”.

Подібне “балансування” у просторі та часі на доволі крихкій межі між численними світами, “можливих” за одних обставин і “неможливих” за інших, передбачає постійне звернення до дуалістичності бачення художнього світу – як реально існуючого, такого, що можна фактично довести й обійняти досвідом, і одночасно як такого, що багаторазово інтерпретується, доводиться емпіричним шляхом й подається опосередковано у відчуттях. Як зауважує з цього приводу Я.Хінтіка, ця проблема набуває загальнотеоретичного значення: “Навряд чи ми зрозуміємо спосіб функціонування нашої мови, якщо попередньо глибоко не розберемося у логіці процесів, шляхом яких ми встановлюємо, відповідають або не відповідають ті чи інші нескінченні образи тому фрагменту світу, до якого вони відносяться” [9: 54]. Інакше кажучи, проблема існування і взаємодії “можливих світів” і просторово-часових відношень у цих світах може розглядатися з урахуванням “градації” текстових концептів як когнітивної засади семантики художнього тексту.

Прийняття поверхового рівня художнього тексту як контексту в самому широкому значенні слова (мікроконтексту, макроконтексту) і глибинного рівня як загального фонду знань автора і читача приводить до визнання логічності твердження про співвіднесення концепту з внутрішньою динамічною схемою вислову, чи з його внутрішньомовленнєвим задумом, що дозволяє здійснити внутрішнє програмування висловлення, тобто побудувати схему, на основі якої в подальшому породжується мовленнєве висловлення. Із цієї точки зору концепт може бути поданим у вигляді ієрархічної структури спіралеподібної форми, що йде від розуміння слів і їх значення до смислу і мотиву висловлення, що, в свою чергу, передбачає дослідження текстових концептів і ступенів їх градації в рамках психологічного і психолінгвістичного аналізу: якщо перший з них керується схемою “розуміння слів → думка співбесідника → мотив висловлення”, то другому виду аналізу притаманна схема “ЯК говорить → ЩО говорить → НАВІЩО

говорить → **ЧОМУ** говорить” [8: 211]. Важливим при будь-якому підході є розкриття механізму формування текстових концептів, що передбачає проникнення в його будову, з’ясування взаємозв’язків і взаємозалежностей частин і елементів та пояснення його сутності з урахуванням закономірностей їх виникнення з тих чи інших передумов.

Розташування текстових концептів на осі перехрещення світів “Ідеального” і “Реального” дозволяє їм врахувати всі види знання про явища, що стоять за ними, тобто все те, що “підведене під один знак і зумовлює буття знака як відомої когнітивної структури” [10: 85]. У термінах когнітивної психології поняття концепту може бути доповнене наступним визначенням: це “оперативна змістовна одиниця пам’яті, ментального лексикона, концептуальної системи и мови мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці” [11: 90]. Отже, з точки зору когнітивної лінгвістики концепт є парадигматична структура, що виводиться з синтагматичних відношень, зафіксованих в тексті. В аспекті вивчення психологічної сторони мовної особистості когнітивна структура представляє собою “змістовну” (тобто таку, що має певний зміст – значення) форму кодування і збереження інформації, яка зберігає “згорнуте” знання або уявлення, і характеризується такою особливістю: “Якщо ми спробуємо “розгорнути” когнітивну структуру, то ми будемо вимушені проробити практично те ж саме, що ми робимо, переводячи внутрішнє мовлення у зовнішнє” [8: 48]. У взаємодії когнітивної і комунікативної структур розкривається проблема цілісності концепту, яка, відповідно до філософської концепції А.Ф.Лосєва про існування двох форм прояву ідеї – *ейдосу* як нерозчленованої цілісності і *логосу* як розчленованої і структурованої цілісності [12], передбачає звернення до наступних форм аналізу концепту: *логічного аналізу*, спрямованого на встановлення закономірності його внутрішньої організації і моделювання взаємозв’язків елементів, що входять до його складу, і *ейдетичного аналізу*, сконцентрованого на сутнісній природі концепту, інакше кажучи, на способі його існування в мисленні – ізольовано від інших концептів и у вигляді відносно сфокусованих, спроектованих сутностей.

Розгляд концепту в руслі знакової теорії М.М.Бахтіна, а саме як умови діалогічності тексту, дозволяє його подати як “щось, що має лише модальність, здійсненню в діалогічності розуміння, тобто як **невиявлений знак** [виділено нами – О.К.]” [13]. У семіотичному плані важливим є положення про те, що концепт поєднує проявлені знаки в цілісний текст, у своєрідній формі передбачаючи ті можливості, з допомогою яких формується конкретна індивідуальність тексту. У тому значенні, яке надавав концепту М.М.Бахтін, тобто в тріаді “можливе – текст – розуміння”, концепт визначає персональність тексту як висловлення: проходить плавне “перетікання” (термін М.М.Бахтіна) із сфери можливого (“я-у-собі”) до сфери реального (“я-для-іншого”). Цим пояснюється той факт, що одною із якостей концепту на відміну від тексту є його надкатегоріальність, яку можна пояснити таким чином: формування тексту шляхом варіювання багатьох “невиявлених” текстів виникає за рахунок формування особливого контексту виявлених текстів. Подібне балансування поза часом і простором, поза буттям і фактичним “нічим” приводить до становлення текстового концепту.

Наступною характеристикою концепту можна вважати його подання в формі “модальних відчуттів”, тобто “тої кон-реальності, у складках якої народжується в процесі мислення русло цієї виразності кон-креативності” [там само: 13]. Отже, будь-якій текстовій реальності відповідає подібна “кон-реальність” концепту. Співвідношення між концептом і текстовою реальністю близьке до відношень діалогізування, оскільки по суті **текст є відповідь на питання концепту**. Однак саме у “запитальності” концепту полягає чи не найголовніша його особливість, що полягає в його досить відносній питальній сутності: в заданому концептом запитанні почасти міститься відповідь, обумовлена природою самого концепту, який “більше знає, ніж хоче дізнатися”. Концепт передбачає певні знання та перспективне бачення, що переводить його у переважне становище – всі можливі відповіді на запитання, поставлене концептом, представляються тільки можливими, їх не можна передбачити, “прорахувати” заздалегідь, як не можна визначити та передбачити художню індивідуальність тексту. Таким чином, концепт є не просто індивідуалізованим і “персоналістичним”; з точки зору В.С.Біблера, який займався у своїх дослідженнях з’ясуванням логіки мисленнєвого діалогу, саме у дорозумлюванні концепту проявляється така текстова особливість як “еліптичність” знання [14]. Еліптична функція концепту, а саме функція подання тексту у сконцентрованому вигляді розкривається в самій етимології, оскільки латинське “conceptio” характеризується наступними чотирма ознаками: а) сума, система; б) сховище; в) зачаття; г) словесний вираз. Цікаво, що суміщена уява про текстовий концепт увібрала в себе всі вказані ознаки: він зберігає те, що “втрачено” в безпосередньому тексті, сумує можливості для результуючої даності, а отже, й “зачинання” того, що знаходиться по ту сторону описуваного явища [13: 13].

Подання характеристики проблеми градації текстових концептів пояснюється деякою мірою описаною вище здатністю до “невиявленості” (розвиваючи цю думку далі – до непередбачуваності і неочікуваності концепту). Якщо повторюваність мовних форм визначає таку їх якість як очікуваність, то їх непередбачена поява, а тому й унікальність створюється в процесі складного переплетення в контекстуально виявлених надзнакових відношень між “я” та “іншим”, відношень, глибина яких визначається можливістю і модальністю діалогу при проходженні від можливості через необхідність до стану буття. Саме таким

шляхом проходить діалог двох художніх “позареальностей”, що визначається як “кругозір пізнання”: діалог суб’єкта і позасуб’єктної реальності, інакше кажучи інформації поданої та передбачуваної.

ПРИМІТКИ

¹Цитати з джерел французькою та російською мовами подані в перекладі автора статті.

² З лекції О.С.Кубрякової у КДЛУ від 17 жовтня 1998 р.

³ З лекції О.П.Воробйової у КДЛУ від 9 грудня 1999 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Степанов Ю.С. Пространства и миры – «новый», «воображаемый», «ментальный» и прочие // Философия языка: в границах и вне границ / Международ. серия монографий / Науч. ред. Д.И.Руденко. – Вып.2. – Харьков: Око, 1994. – С.3-18.
2. Переверзев К.А. Высказывание и ситуация: об онтологическом аспекте философии языка // Вопр. языкознания. – 1998. – №5. – С.24-52.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М.: Сов. Писатель, 1979.
4. Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика / Под ред. Ю.С.Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С.483-550.
5. Степанов Ю.С. Французская стилистика. – М.: Высшая школа, 1965.
6. Bergson H. Matière et mémoire. – P.: PUF, 1954.
7. Кубрякова Е.С. Рецензия на книгу Ю.Н.Караулова «Русский язык и языковая личность» // Вопр. языкознания. – 1988. – №5. – С.153-155.
8. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). – М.: Диалог–МГУ, 1998.
9. Хинтика Я. Логико-эпистемологические исследования. Логика и методология науки: Сб. избр. ст. / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1980.
10. Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991.
11. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. – М.: Моск. гос. ун-т., 1996.
12. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – М., 1927.
13. Беличенко А.В. Концепт как условие диалогичности текста (М.М.Бахтин и знак) // М.М.Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XXI века: Тезисы III Саранских международ. Бахтинских чтений. – В 2-х ч. – Ч.2. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та., 1995. – С.12-14.
14. Библер В.С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). – М.: Политиздат, 1975.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

Queneau R. On est toujours trop bon avec les femmes. – Collection folio. – P.: Gallimard, 1992.

Aymé M. Le Chemin des écoliers. – Collection folio. – P.: Gallimard, 1973.