

М.С. Виноградова

КОНЦЕПТ КАК СРЕДСТВО ОПИСАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Одна из центральных проблем литературоведения – проблема описания художественного мира литературного произведения. Это описание является результатом аналитико-интерпретационной работы над текстом, и востребовано оно прежде всего (помимо науки о литературе) в педагогической практике, когда школьник или студент под руководством преподавателя осуществляет работу по пониманию и интерпретации литературного произведения – его художественного мира, художественной идеи, ценностной составляющей и т.д.

Вместе с тем, описание художественного мира нуждается в особом, синтетическом аппарате, в который должны быть включены инструменты не только литературоведения, но и лингвистики.

В самом начале работы по осмысливанию феномена художественного мира исследователи полагали, что для его описания достаточно произвести более или менее детальный анализ инструмента и продукта писательской деятельности, т.е. языка писателя, чтобы перед нами раскрылся искомый объект. Например, М.Л. Гаспаров именно так понимает логику работы с феноменом художественного мира: необходимо выяснить опорные лексемы языка писателя, и перед нами раскроется художественный мир автора: «... частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) – вот что такое "художественный мир" в переводе на язык филологической науки!» [3: 125].

Иные концепции во главу угла при изучении художественного мира также ставят прежде всего его текстовый референт (см. интересную и продуктивную концепцию И.В. Фоменко, который реконструирует художественный мир произведения и автора на основе анализа системы служебных слов [14: 3-9; 13: 98–107]). Но текст – лишь основа интерпретации, а не ее результат! Художественный же мир есть результат интерпретационной работы. Поэтому в понимании того, что есть художественный мир, от анализа и интерпретации текста как смыслопорождающего механизма нужно идти к анализу и интерпретации произведения как системы смыслов [9: 17].

Антропологизация науки и, в частности, гуманитарного знания, происходящая в настоящий момент, поставила в позицию основного объекта исследования человека – феномен, от которого дистанцировался текстоцентристский структурализм и близкие ему школы. Стало возможным говорить о художественном мире произведения как о фрагменте (или воплощении) языковой картины мира автора как языковой личности. Конечно, новые акценты, появившиеся в методиках исследования литературного произведения, не отменили факт существования текста как языкового феномена; но, помимо анализа языковых фактов, лингвистика прибегает и к анализу иных структур, в частности – когнитивных, ментальных. А именно ментальные структуры изоморфны структуре произведения.

В этом контексте термину «художественный мир» наиболее полно будет соответствовать терминологическая пара «концептуальная система» и «концептуальная структура» [6: 94], под которой понимается «... ментальный уровень или ментальная организация, где сосредоточена совокупность всех концептов, данных уму человека, их упорядоченное объединение» [Ibid.].

Некоторые сведения по поводу структуры данных образований можно найти в психолингвистических и когнитивистских исследованиях, касающихся близких концептосфере и художественному миру, но не тождественных ей феноменов (о необходимости дифференцировать такие феномены, как концепт и ментальная репрезентация, концептуальная структура и ментальный лексикон, концепт и смысл см.: [6: 95]). Так, можно предположить, что организация концептосферы тождественна организации, характерной для внутреннего (ментального) лексикона индивида, концепция которого была разработана в 1977 году А.А. Залевской и впоследствии развита ее учениками.

На этой основе концептосфера может быть представлена как самоорганизующаяся сложная система, подчиняющаяся принципам, описанным в теории хаоса и теории сложных систем (подробно см.: [5: 7]). Релевантными для концептологии здесь могут быть признаны понятия аттрактора (концепта или метаконцепта, выполняющего организующую роль в формировании структуры, ядра и периферии концептосферы), флуктуации (отклонения или колебания, возникающего в результате проникновения в систему новой информации, энергии, что приводит к самоорганизации системы в новом формате), бифуркации (краткосрочного процесса хаотического поведения системы, во время которого происходит выбор нового аттрактора).

Поскольку лингвокультурный концепт есть трехуровневое образование, два уровня которого относятся к сфере ментальности и языка соответственно [11: 8], можно предположить, что ментальный лексикон – это та часть (оболочка) концептосферы, которая осуществляет ее связь с языком и непосредственно обращена к практике коммуникации. Инструмент ментального лексикона – значение, содержание концептосферы – смысл, и они связаны друг с другом как операторы коммуникации (об отношениях между данными феноменами в процессе художественной коммуникации см.: [1: 53]), в процессе которой лексическая единица (ключевое слово, семантически наиболее «нагруженное»), выполняющая роль аттрактора на уровне ментального лексикона, порождает бифуркационно-флуктуационные процессы также и на уровне концептосферы, перестраивая ее в процессе развертывания художественного семиозиса. Но, поскольку текстовые аттракторы реализуют определенный авторский замысел (это «дозированная» авторским замыслом аттракция), можно считать, что «хаос» художественной концептосферы есть «управляемый», программируемый хаос.

Поскольку концепт в художественном произведении представляет собой специфичное образование, целесообразно поставить вопрос о особенностях «художественного концепта». Связано же решение этого вопроса с самим феноменом художественности и с возможностями его рассмотрения в рамках лингвистической концептологии.

Г.Г. Слышкин, говоря о художественных концептах, имеет в виду прежде всего метаконцепт как результат вторичной концептуализации и феномен прецедентного текста (мира) – как контекст, в котором на основе художественного метаконцепта происходит переосмысление неких актуальных концептов, «здесь и сейчас» участвующих в коммуникации [11: 27]. При этом исследователь в принципе не касается вопросов порождения художественного концепта (метаконцепта), его структуры, функции, его соотношения с феноменом концептосферы и т.д. Несмотря на значительную сложность данной проблемы, а также на обилие мате-

риалов, существующих по проблеме художественности, остановимся на данном вопросе в жанре рабочей гипотезы.

Из всех концепций художественности наиболее адекватной нам представляется восходящая к формалистам концепция «искусства как приема» (В.Шкловский) – адекватной потому, что ищет истоки художественности не за пределами текста, а в нем самом. С точки зрения формалистов, эффект художественности вызывается механизмом остранения, который заставляет реципиента увидеть объект как бы внове, в необычном, непривычном ракурсе. Это эффект «оживляет» слово, снимает автоматизм восприятия, включает механизмы создания образности (современная терминологическая трактовка данных эффектов, возникшая в рамках филологической герменевтики, – актуализация; см.: [12]).

Главная особенность художественного концепта – его непосредственная связанность с ключевым словом (дескриптором, в терминологии Ю.Н. Караулова). Связано это с образной природой искусства. Если следовать Гегелю, образ есть «чувственное изображение абсолютного» [4: 75], а потому художественный знак демонстрирует особую логику взаимоотношения означающего и означаемого. Означающее не *означает* означаемое, а *есть* означаемое – и наоборот. К примеру, звук «лопнувшей струны» в пьесе «Вишневый сад» есть не что иное как звук лопнувшей струны.

Но, одновременно, он есть и нечто большее.

Эта «большее» как вторая особенность художественного концепта связано с его «абсолютным» (по Гегелю) началом, которое может быть описано на основе идей структурализма. Так, с точки зрения Ю.М. Лотмана, искусство есть форма миромоделирования [7: 46]; а потому художественное произведение обязательно несет в себе целостное знание о мире – так, как этот мир видит художник. Иными словами, художественный мир всегда несет в себе больше, чем просто изображение фикционального и фактуального миров (подробнее см.: [10: 154–155]). И фикциональное, и фактуальное начало подчинены началу миромоделирующему, которое и оформляется как художественный концепт (или иерархически построенная система концептов, где низшие члены иерархии обуславливают структуру концептосферы, предположим, на уровне одного произведения, более высокие – на уровне, предположим, цикла, далее – всего творчества писателя, наконец – национальной литературы и т.д.), подчиняющий задачам миромоделирования «локальные», частные концепты художественной картины мира. «Звук лопнувшей струны» [16: 526] у Чехова, поэтому, издает не «птица какая-нибудь... вроде цапли... или филина»; и это не «в шахтах сорвалась бадья» [Ibid.], не некий «частный» звук, как полагают персонажи пьесы. Этот звук относится к состоянию мира, в котором живут герои Чехова.

Но не «обозначает» его. Литературное произведение (в данном случае – чеховское) не содержит обобщающих рассуждений по поводу «состояния мира» – это компетенция ученого, педагога, судящего о чеховской пьесе. В литературном произведении художественная идея как чувственное воплощение абсолютного есть система концептов, которые вступают друг с другом в определенные отношения, продиктованные спецификой художественного произведения.

Специфика эта предопределена динамическим характером бытия последнего, а также особым характером взаимодействия его элементов. В процессе развертывания литературно-художественного текста порождаемые (актуализируемые) им концепты вступают в отношения со-противопоставления [8: 48], выполняя по от-

ношению друг к другу метаконцептуальную функцию. Так, «звук лопнувшей струны» как метаконцепт сообщает совершенно особую семантику концептам, относящимся к бытию героев чеховской драматургии, придавая черты абсурдности всем их занятиям (они «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки» [16: 335]) – нет смысла, нельзя жить в мире с «вывихнутыми суставами» (Шекспир), жить так, как они живут. Но и бытие героев пьесы есть метаконцепт по отношению к «звуку струны» – струны мира «лопаются» только там, где люди безответственны по отношению к нему – так, как безответственны чеховские персонажи.

Это со-противопоставление концептов и их взаимная метаконцептуализация порождают «мерцание» смыслов (смысл как процесс и результат «с-мысливания» концептов), которое никогда не затухает, – в этом основа жизнеподобия художественного произведения, где концепт постоянно совершает трансуровневые перемещения, становясь либо референтом частного феномена, либо принципом организации всех феноменов художественного мира.

Эти трансуровневые перемещения предопределены самим разворачиванием литературно-художественного текста и вторым принципом его структурной организации, который Ю.М. Лотман называл принципом возвращения [8: 49].

Так, в чеховском рассказе «Случай из практики» (1898) заглавие, которое по определению есть репрезентант семантики текста [2], предопределяет особый формат рецепции произведения – она основана на реализации метаконцепта СЛУЧАЙНОСТЬ: все, что происходит с героем рассказа Королевым и с населением фабричного поселка, куда забрасывает его судьба, случайно. Случайно физическое и моральное нездоровье рабочих фабрики, случайна и досадна болезнь Лизы, дочери хозяина фабрики, случайна и неуместна сама фабрика (ФАБРИКА – второй ведущий концепт, на котором основан художественный мир рассказа).

Но постепенно, по мере разворачивания рассказа, и ведущий метаконцепт, и те концепты, которые он подвергает своему форматирующему воздействию, видоизменяют свою семантику – как тип связи между конкретными концептами СЛУЧАЙНОСТЬ обретает черты закономерности и определенности. В частности, в данном рассказе дескриптором метаконцепта ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ становится лексема *дьявол* (что может быть определеннее как концепт?): *И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других* [15: 332]. Концепт же ДЬЯВОЛ как перевыражение концепта ФАБРИКА становится одновременно и метаконцептом по отношению к концепту СЛУЧАЙНОСТЬ. Дьявол ответственен за случайность бытия чеховских героев и за все последствия этой случайности (в том числе и болезни, неурядицы, бессмысленность бытия и т.д.). Таким образом значительно расширяется семантика и заглавие, и всего художественного мира рассказа – ответственность есть форма закономерности. И происходит это за счет трансгрессии, взаимоперевыражения концептов и метаконцептов.

В этом – принципиальное отличие концепта (и метаконцепта) нехудожественного от художественного концепта (и метаконцепта). Художественный концепт есть слиянность означающего и означаемого, нерасчлененность лингвистического и ментального. Метаконцептуализация становится функцией любого художественного концепта, поскольку каждый концепт в принципе «заряжен» миромоделирующим потенциалом. Художественный концепт есть недискретное образование, он есть часть динамической системы, логика которой – подчиненные

принципам «направленного» хаоса взаимная семантизация и взаимное перевыражение включенных в нее концептов. Все же произведение есть, одновременно, и совокупность концептов, каждый из которых находится в метапозиции по отношению к прочим, и единый концепт, вписывающийся в более широкую метаконцептуальную систему.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисенко А.В. Семиотика интертекстуальности: Монография.– Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – 114 с.
2. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1998. – 24 с.
3. Гаспаров М.Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М.Кузмин, "Сети", ч. III) // Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1984. – С.125–137.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т., Т.1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
5. Иванова О.В. Динамические аспекты функционирования лексикона билингва: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2004. – 15 с.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Моск. гос. ун-т, 1996. – 248 с.
7. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 548 с.
8. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство, 1995. – 846 с.
9. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 94 с.
10. Миловидов В.А. Введение в семиологию. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 176 с.
11. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: Автореф... дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2004. – 40 с.
12. Соловьева В.С. Актуализация как средство смыслообразования в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2005. – 19 с.
13. Фоменко И.В. Частотный словарь как основа интерпретации романа Л. Добычина «Город Энн» // Добычинский сборник – 3. – Даугавпилс, 2001. – С.98–107.
14. Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. IV. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С.3–9.
15. Чехов А.П. Соч. В 4-х т. Т.3. – М.: «Правда», 1984. – 574 с.
16. Чехов А.П. Соч. В 4-х т. Т.4. – М.: «Правда», 1984. – 576 с.