

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

О. В. ЕВТУШЕНКО

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ
КАК ИНСТРУМЕНТ
ПОЗНАНИЯ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2010

УДК 80/81
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Е 27

Рецензенты:

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН *М. В. Ляпон*;
доктор филологических наук, проф. кафедры русского языка
филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова *О. Г. Ревзина*

Евтушенко О. В.

Е 27 Художественная речь как инструмент познания. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 552 с.

ISBN 978-5-9551-0448-5

В книге описываются воплощенные в языке различия трех типов творческого мышления — научного, философского и художественного, а также специфика художественного мышления в сравнении с обыденным. Показаны наблюдаемые в рамках отдельного концепта приращения и потеря знаний, а также изменения способов их структурирования, произошедшие за период с середины XVIII до начала XXI вв. Читателю представлена только та часть исследования, которая посвящена концепту «любовь» и входящим в него малым концептам — «желание», «воображение», «дружба», «ревность», хотя для получения объективных данных о характере и ступенях эволюции сознания автором были проанализированы и другие, мало связанные и предельно непохожие друг на друга концепты.

В приложении дается словарное описание концепта «любовь», позволяющее получить целостное представление об объекте научного анализа.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина
Э. Бёрн-Джонса «The Soul Attains»*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0448-5

© О. В. Евтушенко, 2010
© Языки славянской культуры, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
Глава I. Художественная речь в когнитивном аспекте	
1. Художественное мышление	
в ряду других форм мышления	9
1.1. Когнитивная функция художественной речи	
как предмет научной дискуссии	9
1.2. Формы познания в концепции Э. Кассирера	13
1.3. Типы отражения в интерпретации Д. Лукача	16
1.4. Три формы творческого мышления	
в понимании Ж. Делеза и Ф. Гваттари	18
1.5. Художественное мышление	
как объект современной российской лингвистики	22
2. Концепт как ключ к изучению сознания	26
2.1. Концепт в осмыслении французской философии	
постмодернизма	27
2.2. Категории в американской когнитивной лингвистике	31
2.3. Концепт в российской когнитологии	
и лингвокультурологии	38
2.4. Структура концепта (на примере концепта <i>Любовь</i>)	46
3. Диахронический подход	
отечественной филологии к изучению сознания	58
Глава II. Концепт как динамическая структура	
1. Характер эволюции концептов	
по данным художественной речи	63
1.1. Этапы эволюции концепта <i>Желание</i>	63
1.2. Изменения в номинативном поле кластера	
«Согласие — понимание — совместность»	77
1.3. Становление «концептуализируемой единицы»	
<i>Волнение</i> в свете эволюционной теории Э. Кассирера	86
1.3.1. Различение в художественной речи	
контекстуальных значений слова <i>волнение</i>	86
1.3.2. Особенности эволюции	
«концептуализируемой единицы» <i>Волнение</i>	92
2. Индивидуальные способы категоризации	
как проявление художественного мышления	100

3. Усложнение структурных единиц концепта
как следствие актуализации его интертекстуального
шлейфа (на примере эволюции концепта *Радость*)..... 104
4. Модус существования прозаической речи 116
5. Выявление потенциальных когнитивных моделей
как важнейшая когнитивная функция
художественной речи (на примере концепта *Любовь*) 120
 - 5.1. Выявление стандартных когнитивных моделей 120
 - 5.2. От освоения чужой категоризации к созданию
аномальных категорий 132
 - 5.3. От простейших модификаций когнитивных моделей
к аномалиям ментальных пространств 142

**Глава III. Художественное мышление
в сопоставлении с научным и философским (по результатам
анализа концепта *Любовь* и его составляющих)**

1. Способность художественного мышления
к членению понятий в сравнении
с научным мышлением 150
2. Возможности художественного мышления
как формы интуитивного познания 169
3. Обобщающие категории в философском дискурсе
(на примере концепта *Эрос*) 182
4. Метафорические пары, цепочки, пучки, венки
в философской и художественной речи 195

**Глава IV. Когнитивный потенциал художественной речи
в сравнении с разговорно-бытовой речью (на примере
развития концепта *Любовь* и его составляющих)**

1. Обыденное мышление в сравнении с художественным 210
2. Факторы, вызывающие изменения в структуре концепта
(на примере эволюции концепта *Ревность*
в художественной и бытовой речи) 235
 - 2.1. Семиотическая модель *Ревности*,
представленная в текстах на французском языке 236
 - 2.2. Эволюция лексико-семантической
структуры слова *ревность* 237
 - 2.3. Структура концепта *Ревность*
в сознании носителей русского языка 241

2.4. Этапы эволюции концепта <i>Ревность</i> по данным художественной и бытовой речи XVIII—XXI вв.	247
2.5. Экспериментальные данные о составе концепта <i>Ревность</i> в современном обыденном сознании	254
3. Динамическая интегративная модель словообразовательного гнезда слова <i>любить</i> как отражение векторов развития концепта в художественной и разговорно-обиходной речи	257
4. Соотношение признаков обыденного и художественного мышления в народной поэзии	270
4.1. Тип мышления, отраженный в народной поэзии	270
4.2. Динамика концепта <i>Любовь</i> по данным народной поэзии и разговорной речи	277
Заключение	285
Литература	288
Приложение: Словарное описание концепта <i>Любовь</i>	310
Указатель имен	544

Предисловие

Я не философ. Я поэт, умеющий
еще и думать (писать прозу).

*М. И. Цветаева*¹

Тема этой книги появилась более двадцати лет назад, в конце 80-х гг. XX в. Тогда возродился интерес к трудам А. А. Потебни, был издан перевод фундаментальной работы Д. Лукача «Своеобразие эстетического». В семинаре О. Г. Ревзиной на филологическом факультете МГУ обсуждался вопрос о признании поэтического текста отражением особого типа мышления — поэтического. Однако применение самого эффективного на тот момент метода — комплексного исследования внутренней и внешней семантики — не принесло удовлетворительных результатов. Изучение референциальных особенностей отдельных единиц поэтического текста, к которому был причастен и автор, позволило выявить некоторые когнитивные механизмы с ограниченной сферой действия, но от этого было далеко до признания за художественной речью особой роли в процессе познания.

Примерно в это же время в России появилось англоязычное издание книги G. Lakoff, M. Johnson «Metaphors We Live By», которая стала одним из стимулов к смене научных парадигм. Открылись перспективы когнитивного подхода к изучению языка. Однако понадобилось еще десять лет для того, чтобы понять различия между структурой понятия и концепта, разработать методы выделения из текстов строевых единиц концепта, собрать материал для обобщения и систематизации различий между индивидуальными и коллективными знаниями. Кроме того, для проведения полномасштабных исследований в синхронной и диахронной плоскостях нужен был широкий доступ к электронным библиотекам и корпусам текстов, а также к программам их разноаспектной автоматической обработки.

На новом этапе изучения художественной речи с применением метода когнитивного анализа автор намеренно выбрал язык прозы, поскольку ему меньше повезло с вниманием исследователей, чем

¹ См.: [Цветаева 1994, 7: 31].

поэтическому языку. А между тем требовалось подтвердить или опровергнуть предположение, что художественное мышление в целом, то есть воплощаемое не только в поэтической, но и в прозаической речи, отлично от обыденного мышления. Кроме того, если о близости поэтической и философской речи уже кое-что было написано, то место прозаической речи в этом ряду все еще не было определено. Эти соображения заставили ограничить и без того необозримый объем материала.

Для систематизации полученных данных была, в числе прочих, использована форма словарного представления концепта. Структура словарной статьи в основном сложилась под давлением материала, однако мы считаем необходимым упомянуть о том, что при формировании словаря был использован ряд идей, воспринятых автором от создателей Словаря языка Достоевского, выходящего под редакцией Ю. Н. Караулова.

Первые результаты исследований были представлены в виде цикла лекций, которые были прочитаны автором в Вильнюсском педагогическом университете в 2005 г. и в Национальном педагогическом университете им. М. П. Драгоманова (г. Киев) в 2006 г.

Автор благодарит своего научного консультанта профессора Н. А. Николину, подтолкнувшего к написанию этой книги и помогавшему на всех этапах работы над ней; своих рецензентов, доктора филологических наук О. Г. Ревзину и доктора филологических наук М. В. Ляпон за внимательное прочтение рукописи и ее обсуждение; заведующего кафедрой русского языка и теории словесности МГЛУ В. Н. Белоусова за поддержку в процессе работы над текстом; своего мужа, доктора технических наук А. В. Евтушенко за консультации по электрофизике при написании одного из параграфов монографии, а также за понимание и помощь в работе.

Глава I

Художественная речь в когнитивном аспекте

1. Художественное мышление в ряду других форм мышления

1.1. Когнитивная функция художественной речи как предмет научной дискуссии

Корни проблемы, связанной с возможностью рассмотрения «искусства как познания», уходят в давний спор сенсуалистов и рационалистов. Так, например, Лейбниц, ставивший задачу выведения универсального «алфавита мыслей», сам процесс мышления дробил на неравноценные части, противопоставляя интуитивное познание символическому, опирающемуся на языки математики и логики. Гегель первым заговорил о возможности понимать дух² как единое целое, явленное в многообразии форм.

Усвоивший идеи В. фон Гумбольдта³ А. А. Потебня, следуя социологической направленности философии своего времени, сделал упор на связь типов мышления с видом человеческой деятельности, для осознания которой вырабатываются наиболее пригодные формы языка. В основу различения он положил производную от антиномии интуитивного и интеллектуального познания антиномию поэтической и прозаической речи. Под первой он понимал язык народной поэзии и художественной литературы, под второй — язык науки и философии⁴.

² Под «духом» в начале XIX в. понималось «сознание».

³ См.: «...Отдельная индивидуальность есть вообще лишь явление духовной сущности в условиях ограниченного бытия» [Гумбольдт 1984: 64].

⁴ В. Гумбольдт проводил деление иначе, объединяя философию и поэзию, см.: «Прочие науки снабжают язык материалом более частного характера или строже

А. А. Потебня отказался от негативной оценки интуитивного знания, считая, что «наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в нее факта... Поэзия (...) вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное. Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ее здание» [Потебня 2007: 177]. Ошибкой ученого было скрещение Лейбницевой антиномии с Гегелевой диалектикой и представление «поэтической» и «прозаической речи» в виде оппозиции «синтез / анализ». Основным методом познания для «поэтической речи» он назвал соединение различного с помощью сравнения, для «прозаической речи» — деление целого, различение схожего. «...Поэтический образ не разлагается во время своего эстетического действия, — писал ученый, — тогда как научный факт тем более для нас осмыслен, чем более раздроблен (...) Есть много созданных поэзией образов, в которых нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; но нет и не может быть совершенных научных произведений» [Там же: 176—177]. Слабым местом этой концепции был упор на образ, а не на слово и связанное с ним понятие и, как следствие, отказ художественной речи в способности членить действительность в процессе ее познания.

Выстроенная система дополнялась переходными и потому не удостоенными детальной разработки формами. Так, философия, по А. А. Потебне, имея признаки прозаической речи, одновременно близка и к речи поэтической. Недостаток интереса к анализу этого типа мышления ученый объясняет, кроме прочего, отсутствием у такой работы просветительской цели, поскольку «философия доступна немногим» [Там же: 177]⁵. Обыденное мышление сближено с прозаической

разграничивают и уточняют наличный; поэзия и философия же еще и в каком-то совсем другом смысле затрагивают самые глубины души человека, а потому сильнее и решительнее воздействуют на внутренне сросшийся с ними язык» [Гумбольдт 1984: 64].

⁵ Недостаток интереса у А. А. Потебни к языку философии может объясняться также несформированностью последнего в эту эпоху как самостоятельного типа речи в составе русского литературного языка. Хотя его оформление начинается в 30-е гг. XIX в., до 80-х гг. XIX в. русская философия «жила в “образах” художественной литературы» [Грановская 2005: 133] и оперировала невнятной терминологией. Лишь в начале XX в. «философия пришла к размышлению о природе

речью на том основании, что его развитие косвенно обусловлено развитием научной мысли: «Многое заставляет предположить, что наша обыденная мысль, которая, по-видимому, только скользит по поверхности предметов и лишена всякой глубины, что даже эта мысль есть очень сложное и относительно позднее явление, составляющее результат научного анализа, предполагающее еще более поверхностную мысль» [Потебня 2007: 178]. Показательно, что, увлекшись дихотомией, А. А. Потебня попытался представить аналогичную способность художественной речи усваивать результаты научных достижений как процессы, затрагивающие только образный пласт сознания. Неверно оценив положение обыденного мышления в общей системе, А. А. Потебня все же указал на один из его важнейших признаков — слабую креативную способность: «Так называемый общий язык в лучшем случае может быть только техническим языком, потому что он предполагает готовую мысль, а не служит средством к ее образованию» [Потебня 1905: 31]. В самостоятельную разновидность «поэтической речи» была выделена народная поэзия на том основании, что для нее «нет незаполненных пробелов знания» [Потебня 2007: 178]. Такое обоснование основывалось на положениях Шеллинга, согласно которым мифологическое сознание оперирует ничем не исключающей универсальной истиной.

Несмотря на несовершенство разработанной типологии, А. А. Потебня все-таки внес весомый вклад в теорию познания, поскольку заострил вопрос о когнитивных возможностях художественной речи⁶. «Чтобы не сделать искусства явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, — писал ученый, — что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство для создания мысли...» [Там же: 166]. Далее он ограничивает область познания, в которой художественное мышление оказывается наиболее

своего языка», создала «учение о слове, о его скрытом, сокровенном смысле, звучании и символической природе» [Там же: 137].

⁶ До него на них указывал В. Гумбольдт: «Без всякого изменения языка в его звуковом составе, а также в его формах и законах, время благодаря ускоренному развитию идей, нарастанию мыслительной силы и углублению и утончению чувственности часто придает ему черты, которыми он раньше не обладал. В прежнюю оболочку вкладывается тогда другой смысл, под тем же чеканом выступает что-то иное, по одинаковым законам связи намечается иначе градуированный ход идей. Таков непременный плод литературы народа, а в ней — преимущественно поэзии и философии» [Гумбольдт 1984: 106].

эффективным: «...Искусство есть орган самосознания» [Потебня 1905: 173]. А. А. Потебня вскользь коснулся антиномии субъективности и объективности в языке, отметив, что «язык есть столько же создание лица, сколько и народа» [Там же: 44], но до серьезного анализа соотношения индивидуального и коллективного сознания не дошел.

Примечательно, что А. А. Потебня не отрывал синхронный анализ сознания от диахронного. Такой подход нам представляется плодотворным потому, что он позволяет оценить накопление знания и трансформацию его структур в процессе развития того или иного дискурса и на основании полученных данных сделать вывод о недостатках и достоинствах одного вида познания в сравнении с другими. Однако А. А. Потебня, как и его предшественники, не изучал эволюцию понятий в отдельно взятом типе речи. Более того, много позже В. В. Виноградов, намечая задачи исторической лексикографии, ведет речь о национальном языке в целом, ссылаясь на В. А. Жуковского («Всякое слово, получающее место в лексиконе языка, есть событие в области мысли») [Виноградов 1977: 200] и П. А. Лавровского («Проследить все превращения внутреннего слова, пометить все переходы его от одного значения к другому, часто от грубо вещественного до высоко духовного, не значит ли прояснить постепенное изменение мыслительной способности народа, вообще его духовных сил, которое, в свою очередь, укажет на постепенное изменение и самой жизни») [Там же: 194—195].

Идеи А. А. Потебни, связывавшие познавательную деятельность с художественной речью, шли вразрез с традицией эстетического анализа художественного произведения, которая, как отмечал Л. С. Выготский, «исключала почти вовсе интеллектуальные процессы» из сферы художественного творчества [Выготский 2008: 35]. Выступив против идей сенсуализма и провозгласив искусство «работой мысли» [Овсянко-Куликовский 1895: 63], А. А. Потебня и его единомышленники, в свою очередь, получили упрек в забвении поэтической стороны художественного текста и в «стирании грани между художественным и научным познанием» [Выготский 2008: 35]. Возражая А. А. Потебне, Л. С. Выготский ссылаясь на новые открытия в психологии, согласно которым «воображение и фантазия должны рассматриваться как функции, обслуживающие нашу эмоциональную сферу», так что «даже тогда, когда они обнаруживают внешнее сходство с мыслительными процессами», в корне такого рода мышления обязательно лежит

эмоция [Выготский 2008: 52]. Исходя из этого Л. С. Выготский провозглашал искусство результатом работы совершенно особого эмоционального мышления, в котором интеллектуальной составляющей отводилась роль выбора и различения элементов.

Критика Л. С. Выготского и его единомышленников практически закрыла направление исследований, начатых А. А. Потемной. Европейская философия XX в. сосредоточилась на искусстве как на особом способе отражения действительности, не проводя границ между образным отражением, осуществляемым посредством пластических форм или звуковых сочетаний и посредством языка. С другой стороны, язык как орудие познания рассматривался в отрыве от сфер его применения, так что серьезным осмыслением возможных когнитивных преимуществ художественной речи по сравнению с обыденной речью наука до 90-х гг. XX в. не занималась.

1.2. Формы познания в концепции Э. Кассирера

Фундаментом концепции немецкого философа Э. Кассирера служит постулат, согласно которому система знаний складывается в результате взаимодействия различных форм познания, каждое из которых отличается самостоятельностью и своеобразием. «...Существенная и своеобразная работа всякой символической формы — языковой формы, так же как мифологической или формы чистого познания — состоит не в том, чтобы просто воспринять данный материал впечатлений, уже обладающий сам по себе твердой определенностью, заданным качеством и структурой, чтобы затем как бы извне навязать ему другую форму, порожденную собственной энергией сознания, напротив, мы видели, что характерная работа духа начинается гораздо раньше. При более детальном анализе и якобы “данное” оказывается уже прошедшим через определенные акты “апперцепции” — языковой, мифологической или логико-творческой. Материал “есть” лишь то, чем он сделался благодаря этим актам...», — пишет ученый [Кассирер 2001, 2: 109]. Э. Кассирер поставил задачу описать, с одной стороны, принципы, на основании которых разграничиваются способы познания, принципы, обеспечивающие им системный характер, с другой стороны, объяснить, каким образом сознанию, отражающему в себе их многообразие, удается сохранять целостность и единство. В качестве отправной точки ученый взял назначение каждой отдельной формы познания конституировать особый фрагмент действительности.