

Питання теоретичні

Тетяна Бовсунівська

УДК 82(091).801.73+81'371+81'42

СМИСЛОТВОРЧА ФУНКЦІЯ КОНТЕКСТУ

Контекст є специфічним терміном літературної критики, який допомагає опанувати сенсом художнього твору. Контекст може бути соціальний, економічний, культурний, історичний, літературний, біографічний та ін., існує також безліч видів класифікації контексту. У цій статті пропонується когнітивний підхід до контекстної дискурсії.

Ключові слова: контекст, дискурс, когнітивний підхід, контекстна критика, аутопоезис і когніція, епістемологія реальності, контекстна комунікація, контекстний розрив, контекстна норма, контекстуалізм.

Tetiana Bovsunivska. On the semantic function of context

Context is a specific term of literary criticism that is relevant to understanding the meaning of the text. Contexts can be classified into economic, social, cultural, historical, literary, and biographical ones; also, there are a great number of other possible classifications. This paper provides an analysis of contextual discourse as a cognitive problem.

Key words: context, discourse, cognitive approach, contextual criticism, autopoiesis and cognition, epistemology of reality, contextual communication, contextual gap, contextual norm, contextualism.

Уперше теорія контексту була оприлюднена засновником Лондонської лінгвістичної школи Дж. Р. Ферсом [18, 19], який суголосно ідеям антрополога Б. Малиновського вважав, що висловлювання набуває сенсу в ситуативному та соціальному контексті та становить функцію такого контексту. Рецептивна критика також осмислювала контекст як критерій та орієнтир для реципієнта у процесі інтерпретації. Твір не існує поза контекстом, адже більшість його сенсів розкривається через контекст. Не варто забувати й про можливість контекстної детермінації жанру, стилю, актанта та ін. Ще на початку ХХ ст. Л. Віготський зазначав, що “слово вбирає в себе, всотує з усього контексту, у який воно вплетене, інтелектуальні та афективні змісти і починає виражати більше й менше, ніж криється в його значенні, коли ми його розглядаємо ізольовано поза контекстом: більше – оскільки коло його значень розширюється, збагачуючись цілою низкою зон, сповнених новим змістом; менше – оскільки абстрактне значення слова обмежується та звужується тим, що слово означає тільки в певному контексті” [4, 323]. О. Потебня запевняв, що “на слово не можна дивитись як на вираження готової думки” [15, 32], адже воно ніколи не має однозначності, й у процесі комунікації саме контекст допомагає обрати певне значення. “...Контекст повинен розглядатися як необхідна умова концептуальної природи мовного спілкування” [12, 140]. Слово набуває конкретного значення завдяки контексту. Доцільність контекстної дискурсії зумовлена потребою адекватного відтворення смислоструктур тексту. Сучасна контекстна критика синтезувала мотивовану шкалу художніх контекстів – *класифікацію різних типів контексту*. Тож спробуємо проаналізувати спрямування та результати різних типів контекстної дискурсії.

Російський дослідник О. Карпов у статті “Дискурс: класифікація контекстів” насамперед пропонує розрізняти слабоконтекстний дискурс і сильноконтекстний. *Слабokonтекстний дискурс* має бідний спектр значень та часто невиразну семантику, не здатен “ефективно співвідносити продукти творчої трансценденції і логічної дедукції з когнітивною історією індивіда” [7, 84]. *Сильноконтекстний дискурс*, навпаки, “пропонує для комунікації редуковані поняття, відчуває спонуки як фігуративного, так і схематизованого слововикористання” [7, 85]. О. Карпов також вирізняє інтрадискурсивний та екстрадискурсивний контексти.

Зовнішній, або, за дефініцією автора, *екстрасуб’єктивний*, контекст відрізняється від внутрішнього, *інтрасуб’єктивного* (який визначається конкретними структурами *psyche*), контексту тим, що детермінується зовнішніми обставинами. Зовнішній контекст – це досвід, який потрапляє в дискурс. Дослідник вирізняє такі реєстри екстрасуб’єктивного контексту: мовні інстанції, поведінка, оточення, стосунки, невербальні трансляції, тобто все те, що складає контекстне поле, яке оточує індивіда. Внутрішній, інтрасуб’єктивний, контекст дискурсу формується залежно від внутрішнього світу оповідача художнього твору, від особливостей його *psyche*. О. Карпов пропонує всередині внутрішнього контексту виокремлювати *інтеріоризований* та *екзекутивний*, які відповідно відображають “статичні (пам’ять) та динамічні (емоції) моменти внутрішнього життя суб’єкта” [7, 76]. Інтеріоризований внутрішній контекст формується на основі когнітивної структури свідомої та несвідомої пам’яті, водночас екзекутивний внутрішній контекст залежить “від ментальної емоційно-образної активності”.

Описана контекстна дискурсія О. Карпова ускладнена ще існуванням т. зв. *імплантованого* контексту, під яким дослідник розумів приєднані контексти за рахунок нарощування імплант-понять. Вони мислились ним як додаткові семантичні конструкти, що потрапляють до художнього твору внаслідок будь-якого типу інтертекстуальності, розмір та функціональність якої іноді перевершує всі сподівання.

Інший тип класифікації контекстів, який має вже достатньо прихильників, був запропонований школою І. Гюббенет. За О. Ахмановою та І. Гюббенет, контексти поділяються на вертикальні та горизонтальні. Поняття “*вертикального контексту*” активно обґрунтовували та розвивали передусім лінгвісти філософського нахилу І. Арнольд, О. Ахманова, Л. Болдирьова, І. Гюббенет, Н. Катінене [див.: 1, 2, 5, 6, 9] та ін. “Соціально-історичний контекст” як провідну складову “вертикального” запропонувала виокремлювати Л. Болдирьова; за І. Гюббенет, вертикальний контекст – це сукупність відомостей культурного, матеріально-історичного, прагматичного та географічного характеру. І. Гюббенет писала: “Вертикальний контекст – це історико-філологічний контекст даного літературного твору та його частин...” [2, 49]. Інше її визначення лунає так: “Вертикальний контекст – це філологічна проблема, це питання про те, як і чому той або той письменник передбачає у своїх читачів здатність сприймати історико-філологічну “інформацію”, об’єктивно закладену в написаному ним літературному творі” [5, 8]. Вертикальний контекст існує сукупно з *горизонтальним*, який утворюється на основі конкретних текстових знаків. Якщо вертикальний контекст синтезується не безпосередньо на семантиці тексту, то горизонтальний утворюється саме завдяки їй.

У дослідженні О. Ахманової та І. Гюббенет названо провідні форми фіксації вертикального контексту в тексті: 1) *коментар* (на прикладі творчості П. Дж. Вудхауса), 2) *алюзія* (на творчості В. Шекспіра), 3) *комізм* (Лоуренс, Стерн), 4) *пародія* (Лоуренс, Стерн). Вони найпоширеніші у світовій літературі,

хоча чисельність того чи того виду залежить від національної ментальності та особливостей етнопсихології. Звертаючись до англійських письменників-неоромантиків Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Дж. Конрада, слід зауважити, що всі чотири провідні форми фіксації вертикального контексту у творі ними були використані неодноразово. Зокрема, Р. Кіплінга можна вважати талановитим автором різних різновидів алюзій. Новела “Реслі з департаменту іноземних справ” просто зіткана з них. Чисельність алюзій Р. Кіплінга навіть дозволила нам виструнчити їх у певну схему за змістом залученого контексту:

- алюзії політичні: “...Він навіть у сні може напам'ять повторювати “Договір і хартії” Ейтчисона” [10, 393];
- алюзії географічні: “По той бік афганського кордону” [10, 393];
- алюзії діловодства та канцелярської справи: “...Вони значились у довіднику Текера та Спінка” [10, 393];
- алюзії біблійні: “Промисел, однак, не позбавляв Реслі своєї уваги” [10, 394];
- алюзії літературні: “...Про це десь писав Рескін”, “Чоловіки часто створюють свої найкращі твори сліпо, задля когось іншого” [10, 394];
- алюзії міфу імперії: “Упорядковане на підставі всіх спеціальних, набутих тяжкою працею знань Реслі з департаменту іноземних справ, воно буде дарунком, гідним імператриці” [10, 394];
- алюзії історичні: “...Висохлі кістки історії та запилені літописи злодіянь...” [10, 394];
- алюзії експансії: “Там все про цих страшних уаджів” [10, 395];
- алюзії автохтонного світу: “Він забуває народну мову і жаргон жебраків, забуває умовні позначки та мітки та спрямування підводних течій...” [10, 392];
- 10) алюзії міфологічні: “...Керує багатьма демонами” [10, 389].

Упродовж століть людство напрацювало безліч способів введення вертикального контексту в художній твір. Серед найпоширеніших слід назвати використання прийому заздалегідь *неправильної адресації* насамперед як засобу утворення комічного ефекту. Наприклад, у новелі Дж. Конрада “Аванпост прогресу” документи та накази, адресовані Кайєру та Карльє, читає негр Макола, який, на переконання великих начальників, не здатний уторопати зміст цих паперів. Однак він усе добре розуміє і переповідає недолугим колонізаторам. Не менш поширені й прийоми *коментування* та *порівняння*. Тут доцільно навести приклад із новелістики Р. Кіплінга, у якого авторський коментар виринає в кожному творі малої прози: “Я знав, чим був свого часу Реслі з департаменту іноземних справ, і тому ці слова вразили мене, ніби найгірший вирок власній праці, який мені коли-небудь доводилось чути” [10, 395]. Такий раптовий розрив тексту контекстом у цьому випадку стає розв'язкою новели – у світлі контексту письменницької праці взагалі підвищується вартість книжки Реслі.

Для ідентифікації зміни вертикального контексту в англійській неоромантичній новелі Р. Кіплінга можна використати також класифікацію В. Миркіна [14, 97], який запропонував розрізняти шість типів контексту: 1) *вербальний* та *ситуативний* контекст; 2) контекст *культури та психологічний* контекст; 3) *фізичний та психологічний* контекст; 4) *літературний та паралінгвістичний* контекст; 5) *лінійний та структурний*; 6) *операційний та комунікативний*. Кожен із названих типів контексту – це своєрідний здобуток художнього світу в певній послідовності осмислення. Оскільки контекст стає константним стосовно конкретного тексту, то ми повинні визнати його універсальність, визнати, що він є властивістю тієї системи кодів, у якій виринає, так само як є її формою існування.

Ще одна властивість контексту повинна бути наголошена: “Вертикальний контекст як філологічна категорія жодного стосунку до “істинності” або “оманливості” суджень не має” [2, 54]. На протигагу позиції О. Ахманової та І. Гюббенет, Г. Колшанський вважає, що поняття пресупозиції та істинності не можна вилучати із семантичного поля контексту, оскільки, на його думку, поняття контексту має прямий стосунок до логічної сфери, де визначення істинності висловлювань здійснюється автоматично. Сам по собі вертикальний контекст не має ані ідеологічної, ані якоїсь іншої заданості, проте завжди “затягається” автором до художнього твору саме з ідеологічною метою, фактично, ідеологізуючись уже у творі. Г. Колшанський зазначає, що “контекст виступає не як спорадичне чи факультативне явище в комунікації, а як глобальний феномен, який проймає всі одиниці та рівні мови” [11, 134]. Цьому ж досліднику належить першість у розробці властивостей *норм контекстуальних зв'язків*. З'ясування того, у чому вони полягають, для нас особливо актуальне, адже в період Модерну ці норми контекстуальних зв'язків зазнали істотних змін, трансформувалися, як і вся художньо-естетична система культури.

До норм контекстуальних зв'язків Г. Колшанський зараховує передусім семантичну роль епіграфа, який виконує функцію “контекстуального програматора”, що задає наперед сенс висловлювання. Використання письменником різноманітних тропів (а насамперед – метонімії та метафори) також становить контекстуальну норму. У новелістиці Р. Кіплінга часто зустрічається епіграфіка. Новелі “За межею” передує такий епіграф із індійського прислів'я: “Ні каста, ні сон на зламаному ліжку коханню не чинить перепон. Я пішов шукати кохання та втратив його” [10, 395]. Історія кохання Триджего та Бізези, в якій коханий виявляється простим ловеласом, а кохана платить за своє щире почуття обрубками рук; де один грає в любов, а другий нею живе, – це зіткнення двох світів на межі кохання. При цьому мудрість старого прислів'я реалізується лише наполовину, адже лицемірство Триджего індійська мудрість не передбачила. Те, що автор залучив саме індійське прислів'я, а отже, оживив контекст культури Індії, а не Англії, говорить на користь позиції дівчини. Так епіграф не просто програмує читача, готуючи його до сприйняття любовної історії, а й визначає ставлення до її учасників. Адже з позицій індійської культури любові вчинок Триджего дуже поганий. Утворення контекстної полісемії або, навпаки, згортання контекстної полісемії також становлять нормативність смислотворення на цьому рівні тексту. Г. Колшанський наголошує, що “суттєвою особливістю кожної конкретної мови є сукупність встановлених норм контекстуальних вживань того чи того слова або висловлювання...” [11, 131].

Складність текстів англійських неоромантиків у тому, що вони зазвичай презентують дві національні культури; контекст при цьому вибудовується не так, як традиційно було до доби Порубіжжя (за домінантою рідного), а часто навпаки (за домінантою автохтонного населення або при їхньому урівнянні). Наприклад, Р. Кіплінг завжди дещо ідеалізує індійський контекст, тимчасом, як контекст англійський, навпаки, постає в аспекті морально-етичного осуду. Мотивування вчинків персонажів без залучення такого контексту було б дуже важким, адже за кожним із них стоїть їхня культура, традиція, релігія тощо, без чого особистість не може повнокровно розвиватися. Зміна вертикального контексту в англійській неоромантичній новелі насамперед пов'язана з появою цього іншого, інонаціонального світу як повноправного, більше того, як здатного породжувати велетнів духу. У новелістиці Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Дж. Конрада співіснують два нормативні центри культури – тубільний

та англійський, до того ж останній повсякчас програє двобій із тубільним, пристосованішим до життя в навколишніх умовах, прилаштованішим для виживання в тих природних особливостях, що їх англійці просто не ладні подолати фізіологічно. Отже, контекст епохи ускладнюється правомірністю завойованих Англією світів. Чи не вперше з такою рішучістю неоромантики проголосили просту істину: колонії мають культуру, ця культура впливає на англійців, ми живемо в умовах “двобою культур”. Такий контекст визначив природу сюжетики та ставлення до екзотики в ній.

Поряд із нормами контекстуальних зв'язків існують також порушення цих норм. До того ж такі порушення покликаються до життя як *екстралітературними*, так й *інтралітературними* чинниками, які з'являються в потоці комунікації. Г. Колшанський запропонував вирізняти такі види контекстів: *типізовані* та *індивідуальні*, *екстралінгвістичні* та *лінгвістичні*, *паралінгвістичні* та *інтралінгвістичні*. Екстралінгвістичний контекст уміщує лінгвістичний та прагматичний, як і всі фактори, що передують та супроводять вербальну комунікацію. Особливу увагу дослідник приділив поняттю “пресупозиції” – “особливим умовам контексту, завдяки яким висловлювання сприймається однозначно” [12, 37]. Він неодноразово наголошував, що контекст – це поверхова структура. Когнітивний аспект у тлумаченні контексту проступає при намаганні подати цілісну концепцію твору: “Текст і контекст становлять нерозривну єдність, що регулюється передусім усією гносеологією мислення, що реалізує у смислового наповненні тексту систему мови у формальних і семантичних зв'язках його складових (слів, словосполучень). Структура тексту прямо залежить від смислового змісту будь-якого масштабу й досить жорсткої системи безперервного контексту, у межах якого викладається та чи та тема, іншими словами, розвивається дискурс” [12, 65]. Ідеальний контекст збігається з текстом, проте такий твір ще ніколи не був ніким написаний. Саме Г. Колшанському належить здогадка щодо динаміки взаємозв'язку двох основних літературознавчих понять “дискурс” і “контекст”, адже, на його думку, “кордони контексту коливаються навколо середньої величини тексту – дискурса, який уміщує певну кількість абзаців-періодів” [11, 126]. *Дискурс як кордон контексту* є доволі нетривкою межею, бо в художній, та й у читацькій свідомості він здатен звужуватися чи збільшуватися, але, безперечно, поза дискурсом контексту не існує.

Г. Колшанський зосереджує увагу на “*контекстуальному розриві*”. Такий контекстуальний розрив утворюється за рахунок, наприклад, раптового звертання до читача. Також він може виявлятися при спробі автора порушити якийсь шаблон, звичну форму існування культурного об'єкта тощо. “Контекст у всіх випадках може бути всесильним засобом, який дозволяє адекватно сприймати смисл фраз або слів навіть при необмежених масштабах фактичного тексту” [11, 122]. Додамо, що таку ж функцію контекст виконує при фрагментації тексту, яка також може мати “необмежені масштаби”. Контекстуальний розрив спостерігається, наприклад, при введенні автором власних коментарів, як-то робить часто Р. Кіплінг: “Якщо врахувати, що Ліспет була прийнята в лоно англіканської церкви у віці п'яти тижнів, це твердження не робить честі дружині пастора” [10, 388]. Зважаючи на досліджуваний період літератури, можемо зазначити, що в ньому актуальніша синтезувальна функція контексту, оскільки явище фрагментації тексту в добу модернізму починає свій переможний рух саме як домінуючий композиційний принцип. При цьому контекст завжди має певні кордони, що визначаються смисловою конкретизацією описуваного явища чи персонажа. Межі контексту – майже невловиме поняття, проте воно існує в реальному текстовому житті. Вивчення вертикального контексту – це

насамперед сфера комунікативної естетики, адже йдеться про рецептивний бік художнього явища.

Порубіжжя XIX–XX ст. було складним періодом змін вертикального контексту, що не могло не відбитися на літературі того часу. Наслідки зміни вертикального контексту в новелах Р. Кіплінга, Р.Л. Стівенсона та Дж. Конрада привели до змін оповідної структури. Продовжуючи лінію Дж. Рескіна, котрий убачав актуальність краси для перетворення суспільства та якого підтримував О. Уайльд, проголосивши культ краси у формах гіпертрофованого індивідуалізму, неоромантики також протиставили красу вікторіанському смаку, прагматизму та моді. Р. Л. Стівенсон як основоположник неоромантичного літературного напрямку в Англії закликав до романтичної одухотвореності, щоб доторкнутися до ідеального, прекрасного. Тож письменники кінця XIX – початку XX ст. постали перед вибором: чи йти шляхом, який проклав А. Теннісон, тобто підтримувати імперську ідеологію та смак, чи йти шляхом самобутнім, небезпечним, експериментальним, щоб утворити світ нової істини та справедливості. Англійських неоромантиків вирізняло те, що від початку вони відкидають “зв’язну принадність порока”, але не приймають і “вікторіанську добродетель”. До речі, слово “вікторіанство” винайшов Едвін Пакстон Худ, автор книжки “Доба та її архітектори”, у якій він і намагався перерахувати основні ознаки вікторіанства. Провідні характеристики *вертикального контексту вікторіанства*: 1) “протестанська аскеза підносила до рангу добродетелі” [17, 278], 2) шляхетність, аристократизм як провідні риси моралі, до того ж не тільки еліти, 3) стабільність, смак, пристойна вишуканість були усталеними рисами естетики вікторіанства, 4) пропаганда сімейних та імперських цінностей, 5) переконання в перевагах колоніальної політики та в месіанізмі англійців, 6) поступальний рух економіки та науки, 7) технологічний прорив тощо.

Зміни вертикального контексту проявилися в англійській літературі цього періоду не лише у зв’язку зі становленням нової соціальної системи, нової державної ідеології, а й покликалися до життя змінами естетичних принципів та поетичних форм, жанрів, стилів тощо. Якщо взяти за основу міркування І. Гюббенет та О. Ахманової щодо основних виявів вертикального контексту в художньому тексті, то можна помітити й значні зміни саме на цьому рівні. Зокрема, привертає увагу трансформація соціально-історичного типу, наприклад, *upper and upper middle class*, безперечно, змінюється як літературний тип від XIX до початку XX ст. Якщо у XIX ст. поетичний вертикальний контекст постає у вигляді прямих цитувань, а прозовий – у вигляді ремінісценцій та алюзій, то Порубіжжя вже не дотримується такої закономірності. Та й сам поетичний вертикальний контекст зазнає видозмін; він може мінімізуватися або деформуватися, змінюючись до невпізнання. Зростає алюзивна функція заголовку. Топонімія та антропонімія кінця XIX – початку XX ст. стають багатофункціональними та використовуються як своєрідний таємний код тексту, в якому безпомилково прочитується, наприклад, соціальне походження персонажа чи його приховані риси. Спостерігається зміна горизонту очікуваного як читачів, так і письменників. Змінюються й нарративні схеми, у неоромантичному творі класичні нарративні схеми співіснують із новими, винайденими шляхом численних модерністських експериментів, насамперед здійснені у плані підсилення імпресіоністичності.

Для характеристики змін вертикального контексту в англійській літературі кінця XIX – початку XX ст. найпридатнішою може виявитися теорія катастроф і когнітивістика в аспекті тлумачення катаклізмів та еволюції. Найцікавіші для нас свідчення теоретиків і літераторів саме цього періоду. Наприклад,

1937 р. було написано книжку В. В. Вейдле “Вмирання мистецтва”, у якій автор називає три ступеня катаклізмів, притаманних культурному процесу: “Існують три ступеня історичних катаклізмів (а можливо, три різні прошарки історичного життя взагалі); не можна їх ясніше визначити, ніж відштовхуючись від їхнього ставлення до мистецтва. 1) Одні – революції, війни, іноземні навали, переселення народів, події, про які докладно оповідають літописи всіх часів, – нерідко виражаються в мистецтві, тобто постачають йому тему та матеріал, проте якщо й відбиваються на ньому, то тільки у вигляді найбільш грубого насильницького втручання в його долю: можуть його вбити, але переродити не здатні. 2) Інші глибші; сучасники їх не помічають і тільки подекуди здогадуються про них історики; у мистецтві викликають вони зміни стилю, коливання смаків і манер, переривання або зіткнення традицій; ними визначається конкретний вигляд літературної творчості в кожному наступному за ними епоху. 3) Але тільки на останньому ступені, у глибинах, можлива історична катастрофа, яка збігається з катастрофою мистецтва, трагедія, не тільки відображена мистецтвом, а й співзвучна його власній трагедії; лише тут можливий розлад, який потрапляє в серцевину художньої творчості, який руйнує вічні його основи – розлад смислу й форм, душі й тіла в мистецтві, розлад особистості й таланту в житті, у долі художника” [3, 85-86]. Вочевидь, перехід, з яким ми маємо справу в англійському неоромантизмі, належить до третього ступеня, за В. В. Вейдле, оскільки простежується явна дихотомія світоглядного порядку, когнітивна суперечність.

Контекстна детермінація – одна з найістотніших форм зміни знака, символу, слова. Іноді контекстна детермінація здатна “породити” новий жанр. Наприклад, романтики майже не займалися жанрологічними дослідженнями, у всякому разі, не надавали жанрам такого значення, як їхні попередники просвітники, котрі, дотримуючись античних та класицистичних традицій, активно розвивали теорію жанру. У романтиків, власне, теорії жанрів із численними дефініціями та дидактичними прикладами немає. Попри це, жанровий вимір усе ж лишається актуальним. Романтики бачать жанр як форму, детерміновану змістом настільки, що сама ця форма стає трансцендентною, вирушаючи за покликом змісту, який у літературі романтизму завжди вкорінений у трансцендентне. Природність жанрової приналежності мотивувалась романтиками, з одного боку, необхідністю жанру відповідати тому змісту, який він охоплює, та, з другого боку, необхідністю відповідати деяким зовнішнім естетичним критеріям, покликаним до життя практикою фольклору, живопису, архітектури, музики, ідеологічними та світоглядними віяннями доби. Але всі ці детермінанти перебувають поза суто літературними традиціями. Отже, ми можемо припустити, що *контекстна детермінація стає для романтиків вагомим фактором жанроутворення*.

Наприклад, жанр “думки” в українському романтизмі з’являється саме завдяки контекстній детермінації, оскільки стає наслідком взаємодії кількох контекстних культурологічних факторів (музика, фольклор, риторика, медитація, мода на романтичну меланхолію в Європі тощо). Схильність українця до медитацій, фольклорні жанрові попередники (думи, історичні пісні, окремі види легенд у фольклорі), соціально-побутові умови (шанобливе ставлення до хутірського життя), прагнення до духовного розкріпачення вслід за заповітом Г. Сковороди – ось ті провідні фактори, які мали жанротворче значення в цьому випадку. Відомий принцип Ц. Тодорова – “жанри походять від інших жанрів” – щодо романтизму практично не може бути застосований, тому що жанри в романтизмі походять не так від інших жанрів, як проваються культурним та соціальним середовищем письменника, лише частково співвідносячись із

тими чи тими своїми умовними літературними попередниками. “Думка” не має прямих попередників в українській літературі, у якій на той час медитативна лірика зовсім не переважала, а панував бурлескно-травестійний шквал форм та ритмів; у давній же період література дотримувалась чистоти жанрів, пропонованих у поетиках.

Романтизм був тією епохою літератури, коли переваги все-таки надавалися нормам контекстуальних зв'язків, на відміну, наприклад, від неоромантизму, у якому домінують контекстуальні розриви. Отже, романтики просто змінили орієнтири контексту, а не форми його залучення в текст. Таку зміну вертикального (світоглядного) контексту зумовило: 1) уведення фольклору в історію літератури як ранньої форми цієї літератури, 2) розуміння Біблії як прототексту, зокрема й у жанровому відношенні, 3) естетизація природності, зокрема “сердечності” як міри істинності, 4) зміна естетичних уявлень про співвідношення змісту та форми (вчення про трансцендентність форми в Шеллінга та Костомарова), 5) історична детермінованість появи будь-яких художніх явищ, відновлення культурологічного контексту як частини літературного світу та ін. Контекстна детермінація – це детермінація попереднім культурно-знаковим кодом, до того ж автор відбирає ті знаки й коди, які йому імпонують та допомагають наголосити на власному переконанні.

На сучасному етапі науки чисельне примноження різних теорій контексту породило термін “контекстуалізм”, який був ретельно витлумачений І. Касавіним. Дослідник вирізняє *дескриптивний* та *функціональний* контекстуалізм. Дескриптивні контекстуалісти намагаються мотивувати складність художнього явища особистісним та естетичним сприйняттям його виявів. До цього типу він зарахував соціальний конструктивізм, драматургію, герменевтику, наратологію. Функціональні контекстуалісти, навпаки, намагаються здійснювати певні надбудови над фундованими вже поняттями і правилами та тяжіють до використання міждисциплінарних можливостей інтепретації. До вже перерахованих форм проникнення контексту в текст І. Касавін додає *паралелізм* – як універсальну понятійну контекстну структуру. Вагому роль у його концепції відіграє когнітивістика. Зокрема, визначення характеристик ситуативного контексту вчений пов'язує із “когнітивною ситуацією”, під якою розуміє “ситуацію спрямованого та свідомого відтворення або/і використання знання в комунікативному контексті, причому знання проступає в ній як опредмечена в тексті сукупність соціальних смислів, які є продуктом локальної та професійної епістемічної групи” [8, 271]. Культура набуває в його праці високого статусу *універсального контексту*.

Проблеми контекстної детермінації виринають у системі різних наукових методів, проте майже завжди виявляються наголошуваними. Зокрема, у критичному дискурс-аналізі контекст розглядається як складова процесу “*інтердискурсивності*”: “Контекст, на відміну від того, як його розуміють в етнометодологічному аналізі тексту, включає як інтертекстуальні, так і соціологічні знання. Дискурси завжди пов'язані з дискурсами, які їм передують” [16, 201]. Теорія контексту обростає новими термінами, наприклад, термін “*реконтекстуалізації*” дедалі частіше вживається науковцями для зазначення зміни певного контексту. “Концепт ре-контекстуалізації пов'язаний як з інтертекстуальністю, так і з інтердискурсивністю. Його використовують, щоб зафіксувати “зсув” значення або всередині одного жанру – як у різних версіях специфічного писемного тексту – або на перетині семіотичних вимірів; наприклад, в організаційному контексті текст може “зсуватися” від дискусії до монологу і потім до дій, які можуть належати навіть до іншого семіотичного виду” [16, 216]. Жанровий контекстуалізм Р. Водак мотивує тлумаченням

дискурсу як постійної реконтекстуалізації. Сучасний метод об'єктивної герменевтики вводить поняття “контекстної варіації”, яка “означає спробу розмістити аналізовану одиницю значень у всі ймовірні контексти, щоб за допомогою одержаних відмінностей у значенні реконструювати латентні структури значень та конкретні умови дії” [16, 279]. Уявлення про контекст дедалі ускладнюється, обростає термінами та тлумаченнями.

Сучасний контекстуалізм, попри всю його різноманітність, упевнено звертається до когнітивістики (наприклад, Р. Водак, Е. Веттер, Ж.-М. Шеффер та ін.) як джерела універсалізації понять, байдуже, літературних чи інших. Закони мислення однаково діють як у сфері побуту й історії, так і у сфері літератури й мистецтва. Фонові знання, контекстні сенси повсякденного життя, невербальні знаки культури – усе це створює смислове поле, в умовах якого народжуються художні тексти.

Контекст постає тільки в комунікації і значно перебільшує будь-яку вербальну знаковість. Неврахування контекстної детермінованості творів літератури призводить до спрощення, а то й викривлення їхнього змісту. Контекст є частиною авторської та читацької свідомості, визнає це автор і читач чи ні, до того ж саме ця відсутня частина тексту лишається назавжди його усталеним супроводом. Усі наведені в цій статті класифікації контексту мають сенс, оскільки допомагають усвідомити складність конструювання змісту літературного твору.

Виокремлення різних систем конфігурації контекстів, або ж класифікацій контекстів, безперечно, явище вкрай необхідне. Утім хотілось би усвідомити *природу та принцип когерентності контексту відносно тексту*. Жодна з наведених класифікацій контекстів не дає відповіді на цей запит розуму. І тут спадає на думку певна аналогія із розвитком Всесвіту, людського ембріону, біологічних клітин, людських спільнот, навіть зоряних галактик тощо. Приципи онтогенезу, філогенезу, мнмогенезу, як і генези тексту в контексті, мають розвиватися за одними й тими самими закономірностями, адже закон розвитку – наскрізний у Всесвіті. На думку У. Матурани та Ф. Варели, він утілений в автопоезис: “У структурній історії живих істот немає жодного випадку, коли б не з'ясувалось, що кожна спадкова лінія становить приватний зразок варіації на основну тему – при невпинній послідовності репродуктивних змін зі збереженням автопоезису та адаптації” [13, 95]. Автопоезис – це термін У. Матурани та Ф. Варели, який означає стосовно людського пізнання “когнітивне коло”, що характеризує наше становлення “як вираження нашої властивості бути автономними живими системами” [13, 213]. Спробуємо поглянути на людський розум (не індивідуальний, а, сказати б, універсальний) як на специфічний контекст, в якому снуються всі знання, актуалізовані й неактуалізовані. Урешті, контекстом ми можемо називати тільки те, що *стало усвідомленим*. Роман “Ім'я троянди” У. Еко побудований на прийомі вигаданого контексту – другої частини “Поетики” Арістотеля. Фантастична неймовірність подається як втрачений контекст. Постмодернізму притаманне комбінування ймовірного та дійсного контексту, оскільки контекст – це те, що стало усвідомленим. Контекст – це усвідомлений макрокосм, водночас як текст – це усвідомлений мікркосм. Контекст існує тільки в людській свідомості. Достатньо усвідомити, що друга частина “Поетики” була написана – і вже існує альтернативний контекст. Зрозумівши механізм колообігу контексту, У. Еко грає самим принципом контексту.

Контекст – це “кладовище” традицій, і тільки від письменника залежить, яка з них буде реанімована у творі. При цьому не забуваймо, що традиція – це “не тільки спосіб бачити та діяти, а й спосіб приховувати та утаємничувати.

Традиція включає в себе всі варіанти поведінки, які в історії соціальної системи стали наявними, регулярними та допустимими” [13, 214-215]. Ми часом забуваємо, що людське пізнання – це суто біологічна властивість, яка, проте, переживається в тій чи тій культурній традиції, а отже, відтворюється за умови когнітивної циркулярності в просторі певного соціуму. Як же робиться авторський відбір орієнтирів контексту? Вочевидь, зіпертя на інтуїтивізм нам тут не допоможе, бо письменник не може інтуїтивно знати контекст. Обмеження суто конструктивними ідеями – як і що структуровано – теж не надасть очікуваної відповіді (“Будь-яка структура є насильницькою” [13, 207]). Жива система (а талановитий твір є такою системою) завжди організована так, щоб породжувати внутрішні регулярності, тому традиція (а також паралелізм, рефрен, тотожність) така вагома в літературознавстві. Отже, контекст може бути інтерпретований як сума регулярностей (традицій, правил, норм віршування), усталених знаків різного рівня оприявлення (символів, емблем, ієрогліфів) тощо. Контекстом не може стати те, що не повторювалось у соціальній чи мисленнєвій історії. Контекст як розумовий витвір, а не незалежний від свідомості людини фактажний “банк”, наповнюється поняттями, що породжені людиною впродовж усього її існування.

Контекст – це колообіг минулої події, байдуже, з якого джерела людського життя, соціального, культурного, психологічного чи чуттєвого. Події та особистості минулого снуються в тій послідовності та виразності, в якій це актуально для авторської свідомості. Особливої ваги набувають дії та факти, що потрапили в когнітивне поле письменника. Вони, постійно обертаючись у свідомості автора, збільшують образний та стильовий простір художнього твору алюзіями, коментарями, пародіями тощо *на засадах автопоезису* (самосотворення). Такий контекстний колообіг – частина самоусвідомлення автора – розгортає принцип поступового інформативного нарощування тексту. Сам цей процес не має конкретного початку, як і не має кінця; контекстна семантика снується в читацькій свідомості знову й знову, не припиняючи наростання й після прочитання твору. Вичерпання всіх контекстних сенсів тексту неможливе, хоч би скільки нових різновидів контексту напрацювала наука, адже процес контекстного нарощування тексту не залежить від його теоретичного осмислення; він був до його появи, був під час написання і буде після.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. Контекстологический анализ // *Основы научных исследований в лингвистике*. – М.: Высшая школа, 1991. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/grammar/128.Arnold-research/html/7.html>
2. Ахманова О., Гюббенет И. “Вертикальный контекст” как филологическая проблема // *Вопросы языкознания*. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
3. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аxioma, 1996. – 336 с.
4. Выготский Л. Мысль и слово // *Выготский Л. Мышление и речь*. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 275-336.
5. Гюббенет И. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: МГУ, 1981. – 109 с.
6. Гюббенет И. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
7. Картов А. Дискурс: классификация контекстов // *Вопросы философии*. – 2008. – №2. – С. 74-87.
8. Касавин И. Контекстуализм как методологическая программа // *Текст. Дискурс. Контекст*. – М.: Канон+, 2008. – 543 с. – С. 216-333.
9. Катинене Н. Глобальный вертикальный контекст романов Томаса Гарди (на материале современного английского языка). – М., 1983. – 204 с.
10. Китлинг Дж. Р. Сочинения. Романы. Повесть. Рассказы. Очерки. Книги джунглей. Сказки для детей. Стихи и баллады. – М.: Книжная палата, 2001. – 1152 с.
11. Колшанский Г. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 148 с.
12. Колшанский Г. Контекстная семантика. – М.: УРСС, АКИ, 2007. – 152 с.

