

**И. А. Щирова**

**ТЕКСТ СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
СЛОЖНОГО**

Политехника-сервис  
Санкт-Петербург  
2013

УДК 378.811.112.2

ББК 81.2

Щ87

Печатается по рекомендации кафедры английской филологии  
Российского государственного Педагогического университета  
им. А.И. Герцена

**Р е ц е н з е н т ы:** **Е.А. Гончарова**, доктор филологических наук, профессор (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена); **Т.А. Казакова**, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный университет)

**Щирова, И.А.**

Щ87 Текст сквозь призму сложного / И.А. Щирова. — СПб.: Политехника-сервис, 2013. — 216 с.

ISBN 978-5-906555-13-7

Категория сложного превращается сегодня в мировоззренческий и познавательный ориентир: возрастает сложность мира, в котором живёт и который осваивает человек, увеличивается сложность нуждающихся в осмыслении научных проблем. Интерес к сложному закономерно обращает внимание исследователя на многоаспектный, многозначный и полифункциональный художественный текст. В монографии делается попытка осмыслить природу текста как сложного образования, предложить некоторые стратегии его изучения, учитывающие эту природу, и связать видение сложности текста с приоритетами антропоцентрической парадигмы научного знания.

Книга предназначена для филологов всех специальностей, магистрантов и аспирантов филологических факультетов университетов, всех тех, кто интересуется проблемами языка и текста.

УДК 378.811.112.2

ББК 81.2

ISBN 978-5-906555-13-7

© Щирова И. А., 2013

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. . . . .	5
<b>ГЛАВА 1. ТЕКСТ КАК СЛОЖНОЕ ЧЕЛОВЕКОМЕРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ . . . . .</b>	<b>8</b>
1.1. Идея субъектности в современной науке. . . . .	–
1.2. Категория сложного как базовая характеристика мира, познания и текста . . . . .	19
1.3. Сложность текста в традиционном измерении. . . . .	23
1.4. Сложность текста в синергетическом измерении . . . . .	33
1.5. Закономерность сложности описания текста . . . . .	37
1.6. Методы описания текста как сложного образования . . . . .	41
1.7. Актуальные аспекты описания текста: о некоторых сложных понятиях. . . . .	52
1.7.1. Языковая личность. Текст и дискурс . . . . .	–
1.7.2. Концепт. Авторская картина мира как концептуальная система . . . . .	70
1.7.3. Контекст. Проблема контекста в исторической перспективе и в современной науке . . . . .	75
<b>ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ИСТИНЫ В НАУЧНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ . . . . .</b>	<b>89</b>
2.1. Универсальность истины. Реализация темы истины в науке . . . . .	–
2.2. Истина как компонент научного этоса . . . . .	94
2.3. Реализации темы истины в (словесном) искусстве . . . . .	99
2.4. Воображение, вымысел, художественный вымысел . . . . .	102
2.5. Художественный текст: вымысел и/или истина? . . . . .	109
2.6. Проблема истины в контексте «миров» художественного текста . . . . .	122
2.7. Истина как объект художественного моделирования . . . . .	135
<b>ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА . . . . .</b>	<b>145</b>
3.1. Проблема значения и смысла в исторической перспективе . . . . .	–
3.2. Проблема значения и смысла в современной науке. Значение и смысл, понимание и интерпретация . . . . .	149
3.3. Текст, смысл и интерпретативные сообщества. . . . .	157

<b>ГЛАВА 4. «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» В РЕАЛЬНОМ И ИЗОБРАЖЁННОМ МИРЕ. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕНСИОНАЛЬНОЙ (ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ) ЛИТЕРАТУРЫ . . . . .</b>	<b>165</b>
4.1. Разум и научное познание сложного. Теория разума. Разум и чувство как призмы мировосприятия . . . . .	–
4.2. Сознательное и бессознательное в творческом процессе . . . . .	169
4.3. Художественное моделирование «внутреннего человека» . . . . .	177
4.4. «Проблема автора» в интенциональной литературе . . . . .	181
4.5. Систематизация контрастивных зависимостей как средство описания картины мира автора интенционального (психологического) текста . . . . .	188
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .</b>	<b>197</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА . . . . .</b>	<b>200</b>

## ВВЕДЕНИЕ

*Наука и рост знания – это то, что начинается с проблем и всегда кончается проблемами – проблемами возрастающей глубины – и характеризуется растущей способностью к выдвиганию новых проблем.*

*Никакая изобретательность не может обеспечить построения успешной теории. Нам нужна также удача, и математическая структура мира, который мы описываем, не должна быть настолько сложной, чтобы сделать невозможным научный прогресс.*

### **К. Поппер. Предположения и опровержения**

Специфика современного описания научных объектов во многом определяется доминирующими в науке субъектными стилями мышления. Тезисы о гипотетичности знания и истинности как эвристической полезности, свидетельствуя об антропоцентричности научной парадигмы, маркируют концептуальный переход от онтологических споров об обоснованности обсуждаемых концепций к спорам об их практической целесообразности. Потребности «человекомерных» поисковых исследований отражает не двузначная логика, давно переставшая быть единственным инструментом философского познания мира, а неклассические интенциональные и модальные логики, трактующие истинность подвижно, по отношению к одному из рассматриваемых возможных миров. Языком научного описания становится язык интуитивно-метафорических многозначных понятий. Вероятностные подходы к предметам исследования диктуются не только общей гуманитаризацией и аксиологизацией познания, но и усложнением мира, в котором живёт и который познаёт человек, осваивающий новые глобальные информационные технологии. Прогнозируя сложность научных объектов, сложность мира обращает исследователя к поиску решений, основанных на новых теоретических и методологических принципах, перемещает его в интеграционное научное пространство.

Текст изначально относился к сложным научным объектам. Любые его «измерения» – коммуникативные, интерпретативные, семантические, структурные, композиционные и пр. далеки от

однозначного прочтения, освещаются в многочисленных научных концепциях и переосмысляются на каждом новом этапе научного развития. В сферу современных исследований текста нередко попадают понятия, сложность которых эксплицируется даже в их именовании. «Междисциплинарность», «поликодовость», «мультимодальность», «интертекстуальность» – все эти термины свидетельствуют о неоднозначности обозначаемых ими сущностей, как и о потенциальной вариативности очерчиваемых ими границ.

Многомерность художественного текста находит выражение в его трактовке как интегративного сложного знака и в понятии «расщеплённой» референции. Целенаправленный авторский вымысел, основанный на универсальной когнитивной способности человека – воображении, создаёт фикциональный мир в большей или меньшей степени, но отдалённый от реальности. Картина мира текста, конкретизирующая авторское видение мира на примере художественной ситуации, предстаёт перед читателем не в виде слепка этого мира, а в виде его уникальной креативной трансформации. Как следствие, интересные человеку с незапамятных времён сложные проблемы художественного вымысла сохраняют свою актуальность и вариативность понимания.

Особую трудность для исследователя традиционно представляет психологический текст, демонстрирующий высокую степень интенциональности. В нём моделируется «внутренний человек» и изображаются невидимые ментальные сущности. Сложность этих художественных моделей предопределяется сложностью внутреннего мира человека, его познавательных процессов, делимых на конкретные процессы, связанные с реализацией различных когнитивных способностей, с познанием мира, которое начинается с опыта субъекта и основывается на его рефлексии.

Художественный текст – это произведение искусства, искусство же, по мысли Фаулза, «порождено человечеством как таковым, историей и временем, и его проявления (если не методы) всегда сложнее научных» [Фаулз 2002: 366] (курсив мой. – *И.Щ.*). Сложность не является делом современности, однако в сложившейся интеллектуальной ситуации её важность справедливо акцентируется. Развивается особая наука о сложном – синергетика. Впрочем, автор не ставил перед собой задачу описания текста в логике этой науки. «Сложное» рассматривалось им как мировоззренческий и

---

познавательный ориентир и ассоциировалось с двумя основными значениями прилагательного «сложный»: 1) *состоящий из нескольких многообразных по составу частей и связей между ними*<sup>1</sup>; 2) *трудный, запутанный*<sup>2</sup>.

Основной задачей автора монографии явилась попытка включения сложной природы текста, формирующих его ментальных процессов и тех фикциональных сущностей, в которых они себя реализуют, в новый антропомерный научный контекст.

---

<sup>1</sup> Здесь уместно сослаться на широкое понимание философской категории сложности, приближающее её к категориям многообразия, содержания и сущности [Леонов 2006].

<sup>2</sup> С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка. – М.: Издательство «Азъ», 1992.

## Глава 1

### ТЕКСТ КАК СЛОЖНОЕ ЧЕЛОВЕКОМЕРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

#### 1.1. ИДЕЯ СУБЪЕКТНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ

Проблема текста, под которым в широком смысле слова понимается связанная и полная последовательность знаков, обретает особую актуальность во второй половине XX века. Гуманитарная мысль этого времени, объявив антропоцентризм и диалогизм фундаментальными философскими категориями, а производство и потребление знания – принципиально важными факторами для понимания многообразных проявлений текстовой сущности, обращается к вопросам смыслопорождения и трансформации значения в тексте как знаковом макрообразовании. Тезис о некорректности денотации в качестве основной модели значения придаёт тексту статус ключевого понятия в научных построениях. Внимание к «одарённому смыслом» (К. Бэр) человеку смещает акценты в этих описаниях: от анализа линейной организации текста исследователи переходят к анализу сукцессивно-симультанных отношений текстовых элементов и осмыслению текста как многомерного смыслового пространства. Лингвистика текста, заявляющая текст самостоятельным объектом изучения, эволюционирует от исходных формальных устремлений к когнитивно-коммуникативным моделям текста.

Несмотря на априорное существование исходных знаний, необходимых исследователю для последующих рассуждений, научная картина мира в ходе эволюции науки закономерно подвергается изменениям. Сегодня такие изменения обычно описываются в терминах модели научного знания Т. Куна. Важнейшим понятием в этой модели является понятие научной парадигмы. Кун именуется её «понятийной сеткой», сквозь которую представитель научного сообщества должен смотреть на исследуемый научный объект. Науку он уподобляет дереву, а научные дисциплины – его корням. Контуры дерева от ствола и до верхушек ветвей символизируют последовательность теорий, происходящих одна от



другой. Более поздние теории, по Куну, оказываются лучшими, чем предшествующие. В этом, считает Кун, нас убеждает точность их предсказаний, большее число решаемых с их помощью проблем, простота предлагаемых решений и широта охвата ими явлений. Более поздние научные теории, таким образом, оказываются лучше «приспособленными для решения головоломок» и дают лучшее представление о том, что является собой природа [Кун 2003: 263, 264].

Если воспользоваться фразеологией Куна, можно сказать, что характер «понятийной сетки» современной науки во многом обусловлен антропологическим поворотом в осмыслении мира, связанным со второй половиной XX века. По образному выражению Е.С. Кубряковой, в это время в человеке увидели «точку отсчёта» любого анализа, включая языковой. «Господство принципов антропоцентризма, – пишет Кубрякова, – роднит лингвистику со многими другими областями знания, ибо интерес к человеку как центру вселенной и человеческим потребностям как определяющим разные типы человеческой деятельности знаменует переориентацию, наблюдаемую во многих фундаментальных науках: в физике это признание позиции наблюдателя, в литературоведении – обращение к образам автора и читателя в их разных ипостасях, в мегаэкологии – внимание ко всем проблемам окружающей среды и к достижению известной гармонии во взаимодействии человека с природой и т.д.» [Кубрякова 1995: 212].

В контексте общих процессов «очеловечивания человека» (Пригожин) – индивидуализации его сознания и формирования его личности рассматривается и появление когнитивистики, которая занимается жизненно важными для человека проблемами познания. К особенностям современного этапа в науке относят «выявление фундаментальной важности факта производства и потребления знания для понимания самых разнообразных явлений». Это и «когнитивная теория» биологической эволюции, и когнитивная психология, когнитивная наука в целом, и когнитивный подход в теории культуры. «Это, наконец, – отмечает В.А. Лекторский, – растущее понимание того, что само успешное функционирование современного демократического мышления предполагает рациональное обоснование принимаемых решений, культуру рефлексии и критической дискуссии» [Лекторский 2001: 6].

Человек и его взаимодействие с миром изучаются с точки зрения информационных процессов, а сам информационный подход объявляется ведущей методологией когнитивистики. Для решения сложных вопросов приобретения, преобразования, представления (репрезентирования), хранения и воспроизведения информации когнитивистика объединяет исследователей познания в области философии, лингвистики, литературоведения и поэтики, психологии и нейрофизиологии, антропологии и прочих гуманитарных наук, демонстрируя действенность междисциплинарных подходов [Баксанский, Кучер 2007: 85]. Это объединение наук в рамках когнитивистики диктуется, как считает Е.С. Кубрякова, пониманием того, что *разум – настолько сложный объект познания, что изучение его не может быть ограничено рамками одной дисциплины* [курсив мой – И.Щ.].

Генезис и методология когнитивистики, её основные дефиниции и модели, когнитивно-синергетический подход и его социальная практика – нейролингвистическое программирование подробно анализируются в работах О.Е. Баксанского с соавт. (см., например [Глинский, Баксанский 2000; Баксанский, Кучер 2000; Глинский, Баксанский 2001] и др.). Результатом этого анализа становится вычленение установочных принципов, релевантных для всех когнитивных наук в силу разделяемой ими междисциплинарности.<sup>3</sup>

К базовым принципам когнитивных наук на современном этапе их развития исследователи относят:

1) репрезентацию знаний как центральное понятие; поведение человека определяется не столько объективной реальностью, сколько реальностью для субъекта;

2) моделирование как познавательный механизм; реальность познаётся не путём отражения значимых объектов и их связей, а посредством конструирования субъективно полезных моделей реальности, фиксирующих контекстуально-значимые элементы;

3) использование метафор, передающих в доступной форме суть моделируемого объекта, например компьютерных метафор для моделирования функционирования мозга человека;

---

<sup>3</sup> Ср. «когнитивные науки как междисциплинарный подход к исследованиям познания» [Баксанский, Кучер 2007: 97].

4) исследование объектов с точки зрения их структуры; когнитивная сфера трактуется как динамическая структура обработки информации; в качестве когнитивных структур традиционно выделяются репрезентации, фреймы, скрипты и сценарии;

5) исследование взаимодействия человека с реальностью с точки зрения экологической адекватности; поведение человека в мире рассматривается не как «правильное-неправильное», а как полезное или вредное для социально-биологического организма, «включённого в систему контуров обратной связи»;

6) понимание «человеческого фактора» как познавательной и активно адаптирующейся к среде открытой системы; биологические, психологические и культурные феномены анализируются «сквозь призму» субъективности человека и его главной характеристики – способности мыслить; считается, что выживание и адекватное поведение человека обеспечивается постоянной «настройкой» им своей системы на изменение параметров внешней и внутренней среды;

7) понимание истинности знаний как адаптивной (эвристической) полезности; истинное признаётся системой гипотез, лучших из доступных на данном этапе историко-культурного развития;

8) привлечение данных из ряда конкретно-научных областей знания – игнорирование дисциплинарных барьеров;

9) признание информационного подхода ведущей методологией когнитивных наук; человек понимается как мыслящая система в мире информации [Баксанский, Кучер 2004: 50, 53, 54; 2007: 97–99].

Те же авторы систематизируют *методологические основания современной науки, коррелирующие с изложенными принципами*. При внимательном ознакомлении с этой систематизацией становится очевидным преимущество когнитивных подходов к объектам исследования, а их утверждение в современной системе научных знаний воспринимается как закономерное.

В качестве *методологических оснований современной науки* О.Е. Баксанский и Е.Н. Кучер, называют:

- концепцию научного знания Карла Поппера и ключевой для неё принцип фальсификации, означающий возможность опровержения научных утверждений и отрицающий претензии знания на абсолютную истину (объективность);

• модель развития науки Томаса Куна, в соответствии с которой наука связывается с деятельностью научных сообществ, признающих определённую парадигму (дисциплинарную матрицу) как совокупность убеждений, ценностных установок, технических средств и пр., регламентирующих решения научных проблем. Периоды «нормальной науки», характеризующиеся кумулятивным ростом знания без изменения его концептуальных основ, трактуются как периоды безраздельного господства парадигмы, а вызванная кризисом «нормальной науки» научная революция – как период её распада; утверждается, что научная революция приводит к смене парадигм и выходу из кризиса;

• модель научного знания Имре Лакатоса, сообразно которой основными единицами развития знания являются конкурирующие научно-исследовательские программы; исчерпавшая внутренние ресурсы развития и по этой причине ставшая регрессивной программа вытесняется прогрессивной программой, демонстрирующей большую эвристическую мощь и потому более продуктивной;

• теорию личностного знания Майкла Полани, в рамках которой неявное (скрытое, «молчаливое») личностное знание, отражающее персональный опыт учёного, неартикулированный, не поддающийся полной рефлексии и передаваемый учителем ученику в процессе личной коммуникации, противопоставляется явному интерперсональному знанию; последнее артикулируется в понятиях и теориях и содержится в книгах и научных статьях;

• «анархистскую эпистемологию»<sup>4</sup> Поля Карла Фейерабенда, согласно которой универсальный метод познания невозможен, а рост знания обеспечивается пролиферацией (размножением) теорий; каждая из теорий, если она представляется удобной для учёного, имеет право на существование; теории понимаются как замкнутые миры, выражающие мнение группы учёных и потому не поддающиеся критике традиционными средствами; по сути, это понимание равносильно отказу от понятия истины и объективности знаний;

• эволюционные теории познания мира (К. Лоренц, Д. Кэмпбелл, Г. Фолмер), трактующие этот процесс как интерпретацию и субъективное реконструирование, т. е. постулирующие гипотетичность познания;

---

<sup>4</sup> Ср. также «эпистемологический анархизм».

• концепция автопоэзиса У. Матураны и Ф. Варелы, в соответствии с которой человек формируется и существует в непрерывной структурной взаимосвязи с другими системами окружающей его среды, познание мира обуславливается биологически и осуществляется через его конструирование;

• конструктивный альтернативизм Дж. А. Келли, рассматривающий познание как процесс моделирования реальности, основанный на фиксации сходства-отличия событий, значимых для субъекта; отбор субъективных интерпретаций (конструктов) производится на основании их эвристической полезности и способности обеспечить субъекту адекватное взаимодействие со средой (адаптацию);

• концепция социального конструирования реальности П. Бергера и Т. Лукмана, согласно которой социальные институты, роли, системы обоснования утвердившегося миропорядка и др. конструируются людьми в процессах первичной и вторичной социализации; со временем социум становится реальностью для субъекта и перестаёт им отграничиваться от физически объективной реальности;

• радикальный конструктивизм фон Глазерсфельда, П. Ватцлавика и др., отрицающий возможность соответствия человеческого знания реальному миру на основании понимания последнего как конструируемого субъектом в процессе познания [Баксанский, Кучер 2007: 10–53].

Перечисленные научные принципы и научные основания сфокусированы на *идее субъектности*<sup>5</sup>, которая формирует в XX веке основу для переосмысления глобальных вопросов соотношения обыденного и научного познания, мышления и языка. Обретая

---

<sup>5</sup> Бесспорно, взаимоотношения компонентов дихотомии «субъект-объект» сложны, и даже она сама не всеми признается состоятельной. Сошлёмся на критику этой дихотомии С. Фишем, который отрицает существование чистых субъектов (pure subjects) и чистых объектов (pure objects) на том основании, что объект всегда конструируется субъектом [Twentieth-Century Literary Theory 1997: 188]. Уместно упомянуть и мнение А.А. Потебни: «Говорящий и интерпретирующий субъект – это взгляд на индивида снаружи. Естественно, что «... понятие объективного и субъективного относительно, и, без сомнения, придет время, когда то, что нам представляется свойством самой природы, окажется только особенностью взгляда нашего времени» [Потебня 1976: 205] (цит. по Демьянков 1992: 27) (курсив мой – И.Щ.).

«человеческое» измерение, наука воспринимает как данность пристрастность и избирательность познания мира субъектом. Поведение человека детерминируется для неё не столько реальностью, сколько её субъективным видением. Эта субъектность стилей мышления отчасти объясняет сосуществование на едином интеллектуальном пространстве разных, порою взаимоисключающих теоретических и методологических подходов к научным проблемам. Проблемы текста не являются здесь исключением.

Концептуальные разногласия в описании текста нередко касаются важнейшей для исследователя проблемы смысла<sup>6</sup>. Роль, которую играют в художественной коммуникации основные компоненты концептуальной триады *автор–текст–читатель*, трактуется неоднозначно. В широкой исторической перспективе, однако, литературно-критическая мысль отказывается от идеи пассивной реконструкции авторских смыслов литературного произведения как «самодовлеющего феномена» в пользу идеи их активного конструирования интерпретатором-соавтором. Базой для подобной трансформации представлений становится переключение научных интересов в сферу диалогизма и коммуникативных начал. Вне зависимости от того к какому интерпретативному сообществу относит себя учёный, современная антропоцентрическая парадигма ориентирует его на признание значимости человеческого фактора. Сходное распределение концептуальных акцентов можно обнаружить в самых разных литературно-критических школах. Упомянем лишь некоторые из них.

Традиционное (ранее) герменевтическое прочтение текста восходило к чтению сакральных текстов Ветхого Завета и Нового Завета. Оно ориентировало интерпретатора на воспроизведение аутентичного смысла, заложенного автором в текст, и исключало произвольные, лично-окрашенные толкования. По мнению Шлейермахера, «добросовестный толкователь» «должен все мало-помалу черпать из самих источников» [Шлейермахер 2004: 67]. Переход от репродуктивной к продуктивной интерпретации обеспечила *поздняя герменевтика*. Г.Г. Гадамер вводит в научный оборот концептуально важные параметры описания текста – «предание», «традиция», «историческая природа понимания» и «историческая

---

<sup>6</sup> Проблеме значения и смысла текста будет посвящена глава VI.

дистанция», указывавшие на невозможность понимания произведения искусства как единичного продукта творчества и важность реконструкции его места в духовной истории человечества при обязательном учёте мнений интерпретатора. *Рецептивная эстетика*, вырастающая из поздней герменевтики, предлагает целый веер научных концепций, радикально ориентированных на рецепцию. В числе прочих можно упомянуть идею В. Изера о «полном потенциале текста» (full potential), который ни один читатель не может исчерпать. Мощное структурное начало *Новой критики* изначально заставляло её настаивать на абсолютной значимости текста и критиковать субъекта за склонность к ненужному «психологизму» при восприятии текста. Однако и это направление литературной мысли отреагировало на новую понятийную сетку, набрасываемую исследователем текста на познаваемый мир: появились психоаналитические, историцистские и философско-антропологические модификации Новой критики<sup>7</sup>.

Антропологический поворот науки охватил большие области филологического опыта и включил не только дисциплины, уходящие корнями в глубь веков, например, поэтику, стилистику или риторику, но и сравнительно недавно появившуюся лингвистику текста. Со всей очевидностью значимость человеческого фактора эксплицировалась и в новых направлениях филологических дисциплин, находящихся под «зонтиком» когнитивистики, например, в когнитивной поэтике или когнитивном литературоведении. Однако независимо от того, какое научное сообщество представляют «зодчие научного знания» (Т. Кун), они, как правило, сходятся в признании «человеческого измерения» науки (Келле).

Текст не трактуется сегодня как самодостаточная реальность. В эпоху структурной лингвистики именно такое видение текста позволяло исследователю абстрагироваться от ситуаций текстопорождения и текстовосприятия, не реконструируя их в качестве детерминантов текстового смысла. Сегодня автономный статус текста отрицается. Актуализация текстового смысла в воспринимающем сознании называется важнейшим условием формирования «жизненного» пространства текста. В тексте видят

---

<sup>7</sup> Различия в осмыслении интерпретации в рамках герменевтики, рецептивной эстетики, постструктурализма и иных литературно-критических школ более подробно анализировались автором в [Щирова, Гончарова 2007: 300–434].

специфический акт коммуникации вне зависимости от того, кому из коммуникантов – автору или читателю отдаётся приоритет в формировании смысловой текстовой целостности. Главной задачей интерпретатора объявляется установление корреляций между элементами поверхностной текстовой структуры и их глубинными смысловыми аналогами с целью освоения текстового смысла<sup>8</sup>. Отказ от абсолютизации структурного начала текста фокусирует внимание исследователя не на формирующих текст знаковых последовательностях (ср. значение текста как *word-sequence meaning* [Levinson 2004: 291]), а на знаниях, создающих основу для их интерпретации. Эти знания ассоциируются с когнитивной деятельностью коммуникантов и прослеживаются в целом ряде понятий (ср. *utterer's meaning*, *utterance meaning* или *ludic meaning* [Там же]). Индивидуальный характер заполнения смысловых лакун в структуре текста объясняется своеобразием опыта, который обретает интерпретатор в процессе интериоризации реальной и художественной действительности. И хотя, как и любая сложная теоретическая проблема, ключевая проблема значения и смысла текста находит разные решения<sup>9</sup>, все они оказываются созвучными фундаментальному тезису о *человекомерности* современной науки.

Важно подчеркнуть и следующее. Сегодня интериоризируемое знание представляют как диалог познающего и познаваемого. Проблематизация отношения к миру и к «Я» как его части ставится в зависимость от *Другого* – носителя индивидуального, группового или общественного сознания. С одной стороны, возрастает когнитивный статус художественного текста как индивидуально-авторского варианта концептуализации мира. Текст в этом статусе можно признать действенным способом убеждения читателя в правомерности авторской ценностной позиции. Он используется

---

<sup>8</sup> Безусловно, теории, радикально ориентирующиеся на читателя, несут в себе идеи *присвоения* смысла тексту. Как пишет Фиш: «Если все определяет одна и та же форма, почему разнятся интерпретации?» (If interpretive acts are the source, rather than the other way around, why isn't it the case that readers are always performing the same acts <...> [Fish 1997: 204].

<sup>9</sup> В качестве примера можно сослаться на научные дискуссии о границах интерпретации, о релевантности для интерпретатора исходной авторской интенции, о правомерности трактовки интерпретации как соавторства или множественного авторства и пр., и пр.



для вторжения в когнитивную систему читателя с целью её модификации в аналогичном авторскому ценностном направлении. С другой стороны, интерпретация текста также несёт в себе активное, действенное начало: «проживая» виртуальную ситуацию, моделируемую в тексте, адресат обретает новый опыт познания и самопознания. Диалектическую трактовку описанного взаимодействия, как всегда, обнаруживаем у М.М. Бахтина: «Эстетический объект никогда не дан как готовая, конкретно наличествующая вещь. Он всегда задан как интенция, как направленность художественно творческой работы и художественно-сотворческого созерцания» [Бахтин 2000 (а) : 502, 503].

Новые концептуальные и методологические акценты в описании текста, несмотря на многообразие, отражают антропоориентированность и интерпретативный характер современного научного знания.

Сегодня в тексте обнаруживают:

1) абсолютно антропоцентричное образование, многомерность и неоднозначность трактовок которого обусловлены, в числе прочих причин, сложностью человека, порождающего текст, воспринимающего текст и изображённого в тексте;

2) образование когнитивных структур – репрезентаций, фреймов, сценариев и скриптов, изучение которых позволяет описать информационные процессы в психике человека и представить сферу когниции как динамическую структуру обработки информации;

3) совокупность конститутивных свойств (категорий), не имманентно присущих тексту как автономной, самодостаточной структуре, а детерминированных рецептивной ситуацией;

4) компонент абстрактной коммуникативной ситуации, формируемой не реальными, а ментальными гипотетическими конструктами, позволяющими конструировать субъективно полезные модели реальности;

5) способ объективации индивидуально-авторской картины мира как концептуальной системы, дающий возможность интерпретатору-исследователю делать выводы о своеобразии восприятия, познания и оценки художественного и реального мира креативным субъектом;

6) концептуально-тематический информационный комплекс, понимание и толкование которого не сводится к расшифровыва-

нию, а требует активной мыслительной деятельности и апелляции к совокупному знанию о мире, в том числе посредством социокультурной контекстуализации текста;

7) средство общения языковых личностей автора и читателя, каждая из которых обладает субъективным видением объективного мира и отличается формирующими это видение смыслами и ценностями;

8) средство воздействия на когнитивную систему адресата с целью его убеждения в обоснованности собственного (авторского) мировидения и мирооценки;

9) возможный мир, истинность которого релевантна лишь по отношению к нему самому; такое видение «истины текста» коррелирует с прагматизацией и субъективизацией научной истины в целом и исходит из эвристической полезности научного знания (ср. радикальный в своей основе эпистемологический анархизм П. Фейерабенда и его знаменитый методологический принцип *anything goes*, который ещё будет обсуждаться более подробно);

10) результат процесса текстопорождения, находящийся с этим процессом в отношениях дополнительности, и пр<sup>10</sup>.

Итак, сложность текста и переключение исследовательских интересов с объектов познания на субъект, присущее антропоцентрической научной парадигме, оправдывают интеллектуальную толерантность: природа текста находит множественные прочтения. Однако какое бы из его «измерений» ни интересовало исследователя и какие бы методы ни привлекались для его изучения, науки о тексте сохраняют свою «человекомерность». Помогая вырабатывать новое знание о мире, субъектные стили мышления заставляют видеть в этом знании средство ориентации человека в быстро меняющихся сложных жизненных условиях, формируют по отношению к ним активную исследовательскую позицию. Создаётся принципиально новая методологическая основа для освоения знания в форме активного диалога познающего и познаваемого. В осмысление природы текста активно вовлекаются понятия, реализующие идею субъекта, как то *антропотекст*,

---

<sup>10</sup> Этот список носит субъективный характер, отчасти отражая научные преференции и интересы автора. Он может служить дополнением к тем тенденциям в развитии текстового антропоцентризма, которые отмечались автором в более ранних трудах [Щирова, Тураева 2005: 12–13].

*субъект и личность, интенциональность и интенция, понимание и интерпретация, интерпретативная программа и интерпретативная стратегия* и пр. Некоторые из этих понятий будут рассмотрены далее с позиции главной намеченной проблемы – проблемы *сложного*.

## 1.2. КАТЕГОРИЯ СЛОЖНОГО КАК БАЗОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МИРА, ПОЗНАНИЯ И ТЕКСТА

Концептуальным основанием для анализа текста может выступить категория сложного: она коррелирует не только с его онтологической сложностью, но и со сложностью человека, который формирует условия для «жизни» текста, т.е. порождает и воспринимает, осваивает и присваивает его. Более того, категория сложного отражает сложность современного мира, которому принадлежат и текст, и человек.

Хотя ещё античные философы размышляли о сложности мира и о различениях, вводимых человеком для её описания, формирование научного видения сложности связывают со второй половиной XX века. В это время возникает необходимость управлять артефактами возрастающей сложности, в первую очередь, программным обеспечением. В «науку(и) о сложности» включают междисциплинарные научные направления, образующие основу современных высоких технологий и ведущую часть постнеклассической науки. Истоки «наук(и) о сложности» обнаруживают в теории сложных систем, которая возникла из кибернетики Н. Винера, общей теории систем Л. Берталанфи и теории динамических систем, восходящей к И. Ньютону и А. Пуанкаре. Объединяющей основой и ведущим методом подобных исследований иногда называется компьютеринг как «устоявшаяся, каноническая часть компьютерных наук». В широком смысле сложность, как пишет А.М. Леонов, – это философская категория, близкая к категориям многообразия, содержание и сущность; в узком смысле – метафора наук о сложности [Леонов, 2006].

Сложность описывается сегодня и в терминах *синергетики*, которая объявляет своей задачей изучение природных *систем*, исследование феноменов нелинейности, неравновесности и глобаль-

ной эволюции, анализ процессов становления «порядка через хаос» (И.Р. Пригожин). Синергия, или синергизм (от греч. *synergos* – «работать вместе», *syn* – «вместе», *ergon* – «работа»), определяется как «явление, когда две или более индивидуальные силы, энергии, *«работая вместе», производят эффект больший, чем сумма эффектов, производимых ими по отдельности»* [Молчанова 2007: 26] (курсив мой – И.Щ.). Проблемное поле синергетики фокусируется на понятии сложности, её природе, принципах организации и эволюции [Новейший философский словарь, 1999: 618].

В синергетике видят *целостное* мировоззрение, позволяющее увязывать различные научные процессы, новую *научную парадигму*, «общепризнанный образец» (по Т. Куну), в соответствии с которым выстраивается концептуальное и методологическое описание научных объектов. Если раньше создание синергетических моделей ассоциировалось с физикой, химией или биологией, то сегодня оно охватывает и сферу гуманитарных наук. Синергетика конституирует базовые принципы социально-гуманитарных дисциплин XX века и выступает основанием новой эпистемологии. Иными словами, взгляд с позиций синергетики распространяется на многообразные феномены мира.

Междисциплинарный статус синергетики отвечает концептуальным ориентирам эпохи «антропологического поворота», той «ностальгии по восполнению целостного мировидения», которая сопутствует прогрессирующей дисциплинарной фрагментарности [Синергетическая парадигма 2004: 12]. По выражению Г.Г. Молчановой, термин «синергия» совершает «международную экспансию» [Молчанова 2007: 26]. Переходя дисциплинарные границы, он используется не столько в своём изначально строгом, естественно-научном смысле, сколько для обозначения «зонтичного понятия». Заметим, что схожие тенденции прослеживаются и в отношении термина «*когнитивный*»: его также определяют как «зонтиковый», в то время как описание научных объектов с позиций когнитивистики связывают с нарушением дисциплинарных границ и переносом когнитивных схем из одной дисциплины в другую.

Аналогии в использовании терминов объяснимы. Сложное встраивается в проблемное поле современного познания, а актуальность его изучения прогнозируется усложнением реалий мира, в котором мы существуем и который стремимся освоить. Глоба-

лизация и интернационализация человеческих ценностей влекут за собой усложнение социальных, экономических, политических и религиозных процессов. Научный прогресс обеспечивает принципиально новые формы и новые скорости в общении и обмене знаниями<sup>11, 12</sup>. Рост объемов извлекаемой, перерабатываемой и передаваемой информации усложняет организацию мира, придаёт ему большую неопределённость и программирует сложность проблем, нуждающихся в осмыслении. Усложнение проблем и меньшая прогнозируемость решений, в свою очередь, повышают требования к интеллектуальному потенциалу и креативности сознания человека<sup>13</sup>. Обязательной характеристикой подходов к познаваемому становится нестандартность. Сошлёмся на мнение Ю.М. Лотмана: «Интеллектуализация исторического процесса в сфере культуры фактически означает стремление к предельному увеличению ситуаций, при которых автоматизм последовательности поступков сменяется актом выбора. А это резко увеличивает роль случайности» [Лотман 2002: 133]. Являясь органичной состав-

<sup>11</sup> Небезынтересно в этой связи упомянуть название статьи Б. Якеменко в «Литературной газете» – «Interneto Ergo Sum», хотя автор и нагружает это название отрицательными коннотациями, справедливо возражая против гиперболизации возможностей сети. Ср.: «<...>А дальше Александров, не сказав ничего о романе, обрушивается на авторов, которых якобы нет, потому что их нет в Интернете. Это такой усовершенствованный цифровой эпохой материализм: я в Интернете – следовательно, я существую» [Якеменко 2013].

<sup>12</sup> Новые скорости, немислимые ранее объёмы информации – все эти достижения научно-технического прогресса существуют на фоне их критического осмысления. Давно поднимается вопрос о кризисе норм и оснований современной культуры, о дегуманизации и умирании современного искусства (См., например: [Гвардини 2000; Ортега-и-Гассет 2000; Вейдле 2000]). Впрочем, ощущение суетливости существования и недостатка чувств было присуще человеку извечно. Ср. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Никола Себастьян де Шамфор (XVIII в.) писал: «В наши дни портрет пишут за семь минут, рисовать обучают за три дня, английский язык втолковывают за сорок уроков, восемь языков одновременно преподают с помощью нескольких гравюр, где изображены различные предметы и названия их на восьми языках. Словом, если бы можно было собрать воедино все наслаждения, чувства и мысли, на которые пока что уходит целая жизнь, и вместить их в одни сутки, сделали ли бы, наверное, и это. Вам сунули бы в рот пиллоло и объявили: „Глотайте и проваливайте!“» [Размышления и афоризмы французских моралистов 1995: 415].

<sup>13</sup> Проблемы креативности творческого сознания, в том числе в интересующих нас психологических текстах, разрабатываются Ю.В. Сергаевой (См., например [Сергаева 2008, 2012]).

ляющей усложняющегося глобального контекста, наука закономерно пополняется сложными категориями и сложными понятиями, использует новые, в том числе комплексные и интегральные методы познания, легитимизирует методологический плюрализм. Феномен сложности становится важным и для философии, и для методологии, и для прогресса науки, а изучение его разных аспектов обретает актуальность. Оно отвечает на «вызовы» времени, сложность которого предопределяет его неустойчивость.

В универсальном характере и необходимости внимания к сложности убеждают всеобъемлющие классификации сложных систем. Если следовать идеям М. Кагана (2006), *всё многообразие мира* можно связать с функционированием четырёх видов систем: простых (природных и механических, воспроизводящих форму бытия природных систем); сложных, или органических, присущих живой природе; сверхсложных антропо-социо-культурных и суперсверхсложных систем. К последнему типу систем относится личность человека. Её «адекватное воссоздание» Каган приписывает искусству определённого этапа развития, а именно европейскому реалистическому искусству Нового времени, главной целью которого называется образное постижение личности. Художественный образ как инобытие личности, пишет Каган, стал второй модификацией данной системы, «идеальной моделью» личности [Каган 2006: 77–79]. Уникальность и «био-социо-культурное» триединство свойств личности делают её *чрезвычайно трудной* для научного познания, поэтому, обращаясь к личностному измерению человека, мы опираемся не на объяснение и законы гносеологии, а на понимание и искусство интерпретации (герменевтику) ([там же]).

Несмотря на то, что целью монографии не является характеристика системно-синергетического осмысления научных реалий, приведём примеры, подтверждающие внимание к синергетическому потенциалу языка, синергетической рефлексии и синергетическому методологизму. Для этого сошлёмся на два сборника научных трудов программной направленности 2004 г., обобщающих роль и место синергетики в современной науке.

В коллективном труде «Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире» отечественные и зарубежные специалисты в области философии и методологии науки не только отразили «ситуацию в науке в целом», но и проследили, как изменилась

её роль в обществе в связи с выходом на постнеклассический уровень развития. Были сформулированы принципы сложного мышления как основы эпистемологии сложного [Вызов познанию 2004: 7–26], намечено будущее синергетики как трансдисциплинарного направления научных исследований, ориентированного на изучение законов коэволюции и самоорганизации сложных систем разной природы [Там же: 29–47], охарактеризована роль синергетики в формировании новой единой научной картины мира, которая «может и должна строиться в контексте парадигмы сложности мира и человека, природы и укоренённого в ней <...> человеческого бытия, конструирующего в своём коллективном становлении вторую, „искусственную природу” техники и социальных институтов» [Там же: 387].

В четвертом томе серии «Синергетическая парадигма», в том же 2004 г., была описана роль синергетики как общенаучной исследовательской программы в её отношении к системному анализу [Синергетическая парадигма..., 2004: 58–77], предложен методологический анализ синергетики и обсуждены коммуникативные параметры синергетической среды. Многие из учёных, участвовавших в упомянутых сборниках, внесли весомый вклад в изучение проблем сложности и системно-синергетического мышления. Заметим, что они представляют разные области научного знания, не обязательно гуманитарного. Однако к вопросу о сложности текста с синергических позиций мы перейдем, лишь рассмотрев *сложное* в традиционном лингвистическом контексте. Синергетика, как было отмечено ранее, завоёвывает новые дисциплинарные пространства, включая пространство филологических дисциплин.

### 1.3. СЛОЖНОСТЬ ТЕКСТА В ТРАДИЦИОННОМ ИЗМЕРЕНИИ

«Размытость» системных, онтологических и функциональных свойств текста (категорий), известная, по словам Е.С. Кубряковой, и до распространения терминов когнитивного подхода (равно, как и синергетического. – *И.Щ.*), оправдывает их отнесение к числу «естественных» и построенных по принципу «фамильного сходства», или же по прототипическому образцу. Жёсткое опре-

деление свойств текста признаётся «едва ли возможным», а их описание – сложной задачей <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm> (курсив мой – *И.Щ.*). Даже «глобальные измерения» текста – *семантика, структура и функция* – трактуются неоднозначно. Сошлёмся на некоторые подтверждающие примеры и начнём с ключевого «измерения» текста – семантики, поскольку художественный текст интересен нам, в первую очередь, своим смысловым потенциалом.

В общепринятой трактовке искусства, в том числе художественной литературы как вида познания и эмоционального восприятия действительности, слово называется единственно возможным материалом для возникновения и существования литературного образа, его предпосылкой и фундаментом. И рождение, и развитие образа обеспечиваются лингвистическими средствами. Своё истинное значение слово «обретает» лишь в контексте текстового целого: попадая в «магнитное поле» контекста, оно «заряжается новой, не присущей ему ранее энергией, становится пригодным для художественно-образного воспроизведения действительности, превращается в словообраз» [Ленюбл 1961: 117]. Слово художественного произведения (художественное слово) совпадает по внешней форме со словом общенародного языка и опирается на его значение, но принадлежит миру воображаемой действительности, что обуславливает двуплановость (образность) его смысловой направленности. Качественное преобразование элементов системы языка в контексте словесно-художественного творчества суть неотъемлемый дифференциальный признак литературного текста. Единицы различных уровней приобретают в тексте дополнительные смыслы. «Любое слово, – пишет Ю.И. Левин, цитируя Мандельштама, – является пучком, и смысл торчит из него во все стороны» [Левин 1998: 28]. Эти «торчащие из слова смыслы» принадлежат глубинной структуре текста, формируются связями его отдельных частей, складываются в тексте как единице высшего уровня. На возникновение текстовых обертонов влияет и историко-культурный контекст, специфику которого отражает художественная организация литературного произведения. Однако не следует забывать, что за художественным словом неизбежно «стоит» человек. «...художественный стиль, – пишет М.М. Бахтин, – работает не словами, а моментами мира, ценностями



мира и жизни, его можно определить как совокупность приёмов формирования и завершения человека и его мира, и этот стиль определяет собой и отношение к материалу, слову, природу которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение» [Бахтин 2000: 213, 214]. Или: «< > человек – организующий формально-содержательный центр художественного видения, притом данный человек в его ценностной наличности в мире» [Там же: 206.]

Согласимся с И.В. Арнольд: трудно провести четкую грань между *семантикой, прагматикой и коммуникацией* – все они отражают антропоцентризм, присущий современной науке, все широко применяют экстралингвистические данные, все учитывают контекст ситуации и имеют много общего в проблематике, занимаясь проблемами модальности, оценки, референции и импликации [Арнольд 2010: 11]. «Семантика» иногда трактуется как синоним термина «содержание», иногда же разграничивается с ним, но и в последнем случае интерпретируется неоднозначно.

Ю.И. Левин противопоставляет семантику прагматике по принципу «внутреннего» и «внешнего» (семантика как область изображённой коммуникации vs. прагматика как область реальной коммуникации). Промежуточное положение между этими областями (асpekтами, точками зрения) отводится области глубинной, или интенциональной семантики, к которой причисляются гипотетичные, ментальные конструкторы: имплицитный автор и имплицитный читатель [Левин 1998: 464].

О.П. Воробьёва *дифференцирует семантику (значение) и содержание* художественного текста, понимая её расширительно – как опредмеченное в тексте знание о мире (фрагменте реальности или квазиреальности), о структуре коммуникации (включая коммуникантов) и о самом тексте. Содержание художественного текста определяется как сложный информационный комплекс, воплощённый в тексте как «оттиске сложного коммуникативного акта», сообщение о текстовом событии и его референциальной соотнесённости, об участниках художественного диалога в его внутритекстовом и внетекстовом измерениях и о тексте, которое реализуется в различных формах повествования [Воробьёва 1993: 41].

О.М. Кобозева, напротив, рассматривает *значение и содержание* текста как *синонимы* и соотносит с ними полную семантическую репрезентацию текста, в то время как семантическую свёртку

текста – результат проекции значения (содержания) на сознание интерпретатора – традиционно именуется смыслом [Кобозева 2000: 328, 333].

Автор монографии при описании смыслового потенциала текста разграничивает *уровень (план) содержания* текста, принадлежащий художественной коммуникации, и *уровень смысла текста*, принадлежащий интенциональной (глубинной) семантике. Так, в монографии 2000 г., посвящённой феномену литературного психологизма и языковому моделированию когнитивных процессов в литературе психологической направленности, гносеологической основой психологизации повествования им была названа специфика семантико-функционального расслоения авторского «Я». Результатом расслоения объявлялось изменение взаимоотношения антропоцентров художественного текста и выдвижение на уровне его содержания и смысла антропоцентра «персонаж». Выделение антропоцентра «персонаж» на уровне содержания текста имело в виду мыслительную самостоятельность персонажа, принадлежащую изображённой коммуникации, в то время как с уровнем смысла текста связывалась самостоятельность еще не изображенная, но уже планируемая автором [Щирова 2000: 10–12] (Ср. выше область интенциональной семантики по Ю.И. Левину).

Вариативность демонстрируют и попытки выделения «измерений» семантики текста, реализующих идею её послойного описания. Помимо ранее упомянутой интенциональной семантики, в науке о тексте активно используются, но при этом не всегда однозначно толкуются, понятия рецептивной семантики, интерпретативной семантики, референциальной семантики, коммуникативной семантики, эмотивной семантики, концептуальной семантики и пр. Сложность восприятия смысловой организации текста усугубляется тем, что это восприятие не статично, а процессуально и является результатом многократных проспективно-ретроспективных «челночных» пробежек сознания читателя.

Подходы к семантическому «измерению» текста, как видим, весьма многообразны. Тот же вывод справедлив по отношению к его структурному «измерению».

«Единство художественного творчества человека сложно», – замечает В. Шкловский [Шкловский 1970: 188]. Развивая эту идею, Шкловский проецирует сложность на понятие *структуры* и назы-

вает последнюю взаимоотношением частей, «которые определяют друг друга таким образом, что изменение одной части вызвало бы изменение смысла и значения всех других частей» [Там же: 119]. Сложная структура искусства противостоит «наиболее разработанным» структурам языка (языковой структуре), познаваемым с детства – структурам, «в которых мы вырастаем». В отличие от существующей тысячелетиями и в целом не зависящей от человека языковой структуры, структуры искусства в каком-то смысле однократны, «как загадка, предложенная Самсоном филистимлянам». Для творца структура искусства – «нечто, как бы им создаваемое». Он сознательно, иногда бессознательно в усилиях познать действительность, выбирает структуры, определяет границы и взаимоотношения сопоставленных выбранных смыслов; переносит законы одной структуры искусства на область другой структуры (подструктуры). «Структуры искусства, подытоживает Шкловский, находятся «в некотором волевом распоряжении человека и соотносятся с другими сложными способами» [Там же].

Описания структуры текста, будь то композиционная, синтаксическая или повествовательная структура с фиксируемыми в ней повествовательными инстанциями, «точками зрения», пластами или планами, далеки от единообразия. В многочисленных нарративных типологиях, ориентированных на терминологические уточнения *повествовательных инстанций* литературного текста, их количество оценивается по-разному. Обычно оно колеблется от четырёх до восьми, включая четыре «факультативных», но каждая инстанция может получать в том или ином научном описании дальнейшую дифференциацию, «*расщепляясь до бесконечности*» [Ильин 1996: 99] (курсив мой. – И.Щ.). Именование повествовательных инстанций во многом зависит от принадлежности исследователя к определённой литературно-критической школе (ср. инстанции нарративного литературного текста, дискурса, категорий автора и читателя). Так, В. Шмид, рассматривая повествовательные инстанции, являющиеся членами коммуникативной цепи, разграничивает *конкретного автора* и *конкретного читателя*; *абстрактного автора* (образ, содержащийся в произведении и реконструируемый читателем) и *абстрактного читателя* (ипостась представления конкретного автора о своём читателе); *фиктивного нарратора* и *фиктивного читателя (нарратора)*,

принадлежащих к изображаемому миру, а также *персонажей*, чьё общение очерчивается рамками цитируемого мира [Шмид 2003: 34–42, 57]. Все повествовательные инстанции, хотя и носят, отчасти, умозрительный характер, раскрывают природу текста как феномена литературной коммуникации. Заметим, что эта детальная классификация лишь одна из многих.

Поэтическое слово в узком смысле «пробивается» к своему предмету через «опутывающее его чужое слово», хотя этот путь, по замечанию М. Бахтина, «остаётся в шлаках творческого процесса», убирается автором, «как убираются леса, когда постройка окончена» [Бахтин 1975: 144]. Моделируемые в тексте «<...> бесконечные градации в степени чужести (или освоенности) между словами» и их «разные отстояния» от говорящего, в том числе от плоскости авторского слова [Бахтин 1996: 331], представляют собой сложный объект исследования. Близость различных типов «чужой речи» и их тесное переплетение определяют известную долю условности в их вычленении, что затрудняет отнесение содержащего их фрагмента текста к той или иной повествовательной форме. В итоге «голоса» текста часто описываются в рамках *одного понятия*, например, понятия «внутренний монолог», *interior monologue* (ср. [Cuddon 1992: 919]) или «свободный косвенный дискурс», *free indirect discourse* (ср. [Падучева 1996: 93]). Важнейшая подсистема структуры художественного текста, давно и подробно изучаемая отечественными филологами, – несобственная прямая речь, представлена в многочисленных поисковых исследованиях. Выявлены коммуникативно-эстетические принципы функционирования и лингвистические конститутивные черты наиболее субъективированного типа «непрямого говорения» – художественно-трансформированной внутренней речи<sup>14</sup>, систематизированы принципы её синтаксической, семантической и прагматической организации, уточнены текстовые средства, формирующие её диалогичность и пр., однако даже в терминологических обозначениях несобственной прямой речи по-прежнему наблюдается «необычайный разнороб», отражающий её *сложную природу* [Падучева 1996: 335] (курсив мой. – И.Щ.).

<sup>14</sup> Эта подсистема полифонической структуры художественного текста актуальна для англоязычной художественной коммуникации XX века в силу характерной для последней психологизации повествования.

В операциональном плане, справедливо отмечает Е.А. Гончарова, описать структуру художественного текста как результирующий исследовательский феномен, в основе которого лежит логика анализа в противовес противоположной логике синтеза, лежащей в основе авторской речемыслительной деятельности по порождению, позволяет проблема точки зрения, или авторской позиции [Щирова, Гончарова 2007: 246, 247]. В ходе развития англоязычной художественной коммуникации авторская позиция тяготела к имплицитной форме выражения. Это отчетливо прослеживается в психологической прозе XX века. Например, в «Улиссе» Дж. Джойса авторское вмешательство замещается «самопроявлением экспрессивной формы», именуемым У. Эко «высшим воплощением» драматического и классического идеала. Если традиционный роман излагается с точки зрения *всезнающего автора*, способного проникнуть во внутренний мир персонажа и вынести о нём определённое суждение, то техника Джойса создаёт иллюзию авторского отсутствия; авторская точка зрения заменяется совокупностью точек зрения персонажей. «Безлично-драматический идеал», на который ориентируется поэтика точки зрения, подразумевает перенос с внешних факторов в «душу персонажа» [Эко 2003: 207], при этом, несмотря на исчезновение *всезнающего* и *судящего* рассказчика, автор не остаётся равнодушным. Заметим, что, акцентируя динамику выстраивания повествовательной структуры текста в сторону видимости авторского отсутствия, Эко признаёт её релевантной не только для литературных, но и для иных художественных форм. В качестве примера приводится то, как представляет своё отношение к происшедшему на «Броненосце Потёмкине» Эйзенштейн в одноимённом знаменитом фильме: он не судит отношения экипажа с машиной, а облекает своё суждение в конвульсивный монтаж образов машины и машинистов [Там же: 187]<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Отсутствие эксплицитно выраженного мнения автора нередко сопровождается усложнением повествовательной структуры текста и, как следствие, усложнением самого процесса интерпретации. Используя интертекстуальную перекличку с работами Х.Л. Борхеса и У. Эко, этот процесс можно назвать путешествием читателя по сложным и сверхсложным лабиринтам (о взаимосвязи повествовательной структуры, типах повествовательных лабиринтов и их интерпретации читателем см. [Щирова, Гончарова 2007: 381–385]).

Поздние тексты Джойса демонстрируют усложнение повествовательной структуры. Заменяя традиционную концепцию индивидуального сознания персонажами-сознаниями, Джойс не выделяет особо ни одно событие, однако любое ментальное событие (так же как и каждый жест, слово, поступок) рассматривается им относительно некой системы координат: всё вправе связываться со всем. Проблема этих координат – центральная проблема поэтики «Улисса». Его понимание обусловлено его структурой, а не обращением к объективному космосу: каждая глава соответствует одному из эпизодов «Одиссеи», каждой главе соответствует некий час дня, орган тела, искусство, цвет, символическая фигура и использование определённой стилистической техники. «Улисс» состоит из трёх частей, в первой и третьей из которых – по три главы. Первые три главы посвящены Стивену, двенадцать центральных – Блуму, три последних – встрече Стивена с Блумом и т.д. – и это лишь некоторые из упорядочивающих структур. Восемнадцать глав Улисса соотносятся с таким же числом частей человеческого тела, складываясь в «некий образ тела», который предстаёт символом «Универсума Джойса». Джойс всегда движется вперёд, увеличивая сумму аллюзий, повторений, лейтмотивов, отсылок к другим явлениям, к другим главам. В Универсуме Улисса, по выражению Эко, есть нить Ариадны, десяток комплексов и сотня разных топографических карт. Если увидеть эти схемы (а порядок необходим Джойсу, чтобы книга могла исполнять свою коммуникативную функцию), то ведущей становится поэтика намёка, техника шифра, при этом намёк, находя себе опору в этой «схеме соответствий», не превращается в точный знак соответствия, отсылка всегда остаётся двусмысленной. Книга превращается в лабиринт, по которому можно двигаться в разных направлениях, открывая бесконечный ряд возможностей внутри произведения, замкнутого, как некий космос [Эко 2003: 284, 285].

Перенесение проблемы сложности структуры внутрь текста может принимать форму «расслоения Текста на тексты» (Ю.М. Лотман). В этом случае расслоение текста превращается во внутренний закон. «Текст в тексте», по Лотману, – «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского

построения и читательского восприятия текста» [Лотман 1998: 431]. Переключение из одной семиотической системы осознания текста в другую, выведение кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции «на каком-то внутреннем структурном рубеже» составляет основу генерирования смысла и «обостряет момент игры в тексте». При этом в каждом из самых разнообразных примеров включения текста в текст имеет место «игра на противопоставлении „реального/условного”» [там же: 430–432]. В качестве примеров *текстов с удвоенной структурой*, т. е. простейших примеров расслоения, Лотман называет мотив зеркала в живописи и кинематографе, а также его соответствие («литературный адекват») в литературе – мотив двойника. Образ двойника изменяет образ персонажа «по законам зеркального отражения» и представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов<sup>16</sup>. Использование этого образа создаёт «поле широких возможностей для художественного моделирования» [там же: 433]. Лотман ссылается на разные случаи двойного многократного кодирования. Например, в текст, представляющий собой сплошное повествование, второй текст может вводиться во фрагментарном виде, т.е. в форме цитат, отсылок и пр. «Реальный» текст, бытовой и легко узнаваемый читателем, может противопоставляться «нереальному», вымышленному, фантастическому. Отмечается и потенциальная многофункциональность такого использования текстов: пародирование, ирония, театрализованный смысл и пр.

Сложность структурного измерения художественного текста прогнозирует сложность его научных прочтений, как было показано выше.

Не нуждается в подтверждениях и *полифункциональность* текста. Ограничимся ссылкой на классический набор функций речевой коммуникации Р. Якобсона, он позволяет увидеть важнейшую для исследователя художественного текста поэтическую функцию в контексте иных функций. К компонентам речевого события (акта речевого общения) / элементам речевой коммуни-

---

<sup>16</sup> По словам Лотмана, закон симметрии правого-левого может получить интерпретацию разного свойства: мертвец – двойник живого, не-сущий – сущего, безобразный – прекрасного, преступный – святого, ничтожный – великого и т.д.[Там же: 443].

кации были отнесены: *адресант, адресат; сообщение*, посылаемое адресантом адресату; вербальный или допускающий вербализацию *контекст / референт; код*, полностью или хотя бы частично общий для адресата и адресанта, и *контакт* – физический канал и психологическая связь. С каждым из шести элементов была соотнесена определённая функция языка. Реализация *коммуникативной (референтивной, денотативной, когнитивной)* функции, согласно Якобсону, определяется установкой на референт. *Апеллятивная (коннотивная)* функция ориентирует на адресата. *Поэтическая функция* предполагает направленность (*Einstellung*) на сообщение как таковое, иными словами, реализуется с целью «сосредоточения внимания на сообщении ради него самого». В основе *экспрессивной (эмотивной) функции* лежит сосредоточенность на адресанте; это прямое выражение отношения говорящего к тому, о чём он говорит. *Фатическая функция*, направленная на контакт, реализуется для установления, продолжения или прерывания коммуникации, для проверки работы канала связи; для привлечения внимания собеседника с тем, чтобы убедиться, что он внимательно слушает и пр., т.е. диктуется необходимостью поддержания коммуникации. *Метаязыковая функция* (направленность на код) реализуется для того, чтобы проверить, пользуется ли коммуникант тем же кодом, т.е. предполагает обращение к особенностям выражения сообщения [Якобсон 1975: 197–202]. Что чрезвычайно важно, поэтическая функция – «не единственная, но центральная определяющая функция словесного искусства», и её главенствующее положение, т.е. доминирование над референтивной функцией, «не уничтожает саму референцию, но делает её неоднозначной. Двойному смыслу сообщения соответствует расщеплённость адресанта и адресата и<...> расщеплённость референции, что отчетливо выражается в преамбулах к сказкам различных народов острова Майорка: „Aixo era u no era” «Это было и не было» [Там же: 221]. Это выразительное пояснение не позволяет сомневаться в сложности описания основной функции поэтической речи, отличающей её от практического использования языка, – её направленности на знак, а не на означаемое.

Нередко сложность текста эксплицируют характеризующие его номинации (Ср. интертекстуальность, полифония, синкретизм и



пр.), в частности, термины, передающие идею кодового разнообразия, – поликодовость и мультимодальность<sup>17</sup>.

#### 1.4. СЛОЖНОСТЬ ТЕКСТА В СИНЕРГЕТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Лингвосинергетика как самостоятельное течение в языкознании изучает процессы самоорганизации в языке. Природа и формы реализации синергетических процессов обсуждаются в трудах Н.Ф. Алефиренко, Е.В. Бондаренко, Л.В. Бронник, В. Кушниковой, Г.Г. Молчановой, Г.Г. Москальчук, Н.Л. Мышкиной, Р.Г. Пиотровского, В.А. Пищальниковой, Е.В. Пономаренко и др. Литературный текст в логике синергетической парадигмы осмысливается в последних работах Е.А. Гончаровой [Гончарова 2008: 227–236]. О системно-синергетическом исследовании феноменов культуры XX века и в том числе художественного произведения пишет М. Каган [Каган 1997: 50–61].<sup>18</sup>

Г.Г. Молчанова видит в синергии важнейший механизм языковых и межкультурных инноваций. Понимая под энергией «всеобщие свойства реальности», она приписывает энергетику психическим процессам<sup>19</sup> и языковым значениям. Основой для таких выводов становятся идеи П.А. Флоренского, который называет синергию «связью (содеятельностью) бытий». Синергия,

<sup>17</sup> О. П. Воробьева называет одной из задач мультимодальной стилистики стилистический анализ способов конструирования значения и порождения смыслов, генерируемых кодами разного рода, – словесным, визуальным, картинным, аудиальным, при этом все коды выступают «как единое целое». Художественный текст, включающий вербальные, графические, полиграфические и другие параметры, также изучается этой дисциплиной [Воробьева 2010: 48]. К текстам, сочетающим в себе семиотические системы (креолизованным текстам), относят тексты комиксов и плакатов, где наряду с вербальными знаками содержатся рисунки, фотографии, таблицы и схемы. Ещё одним примером такого текста служит кинотекст [Слышкин, Ефремова 2004].

<sup>18</sup> Оправданность осмысления текста с позиций синергетики программируется органически присущим ему сочетанием неопределённости и заданности, определяющим множественность, но не произвольность интерпретации текста. Очевидным преимуществом разработки синергетических аспектов текста является понимание синергетических систем как «человекомерных» (Степин). Следует заметить, однако, что не всё научное сообщество единодушно в одобрении синергетических подходов к тексту (см., например, [Левицкий 2006: 130–131]).

<sup>19</sup> Как считает Г.Г. Молчанова, это доказано З. Фрейдом, П. Жане и др. [Там же].

по Флоренскому, не состоит ни с одним из этих бытий в тождественном равенстве: она является *новой в отношении каждой из них*, но и одновременно *каждой из них*. Слово синергетично, оно «больше самого себя» и притом «больше двояко; будучи самим собой, оно вместе с тем есть и субъект познания, и объект познания» (цит. по [Молчанова 2007: 27]) (курсив мой. – И.Щ.). Развивая эту мысль, Молчанова трактует слово как «своеобразный синергетический образ», «образ взаимодействия», выступающий интерполентом по отношению к субъекту и объекту познания и индуцированный в сознание субъекта их взаимным влиянием. Причиной синергетического двуединства признаётся «взаимопредполагающее сосуществование двух основных речемыслительных категорий – концепта и слова». В качестве проявлений процессов синергичности в языке выделяются лексическое конструирование (Merging), концептуальное слияние смыслов (Conceptual blending) и межкультурное взаимодействие (Cultural crossing), понимаемые как «классические формы когнитивного освоения нового».

К «типообразующим параметрам» и «культурно-значимым маркерам» синергетических инноваций в языке и культуре причисляются: смешение регистров и коммуникативных стилей, «общая тенденция» к демократизации языка<sup>20</sup>; интернационализация лексики; на бытовом уровне – макаронизация с целью повышения «престижности»; креативность, языковая игра; метафорические наслоения смысла; паремическое моделирование, декомпозиция и переразложение фразеологических единиц; антономазия, статусное использование имени собственного, бренда (в одежде, названии, марке машины и пр.); эвфемизмы, политкорректность; интертекстуальность, аллюзии, пародирование, ирония и самоирония как способ мировосприятия [Молчанова 2007, 27–29].

Обозначенный круг параметров и маркеров широк, однако может быть модифицирован и расширен, поскольку сложная ан-

---

<sup>20</sup> Смешение регистров и коммуникативных стилей, справедливо связываемое Г.Г. Молчановой с общей тенденцией к демократизации языка, может быть рассмотрено и с позиции синкретизма – явления, как представляется, близкого по смыслу синергии. Понятие синкретизма успешно используется при описании текста, дискурса и порождающей их языковой личности и входит в число актуальных понятий современной науки, поскольку, как и идея синергии, подразумевает холистический взгляд на мир.

тропомерная<sup>21</sup> организация текста программирует многообразие прочтений. К проявлениям интертекстуальности, иллюстрирующим эффект, производимый двумя силами и *«большой, чем сумма эффектов, производимых ими по отдельности»* (см. выше), возможно добавить различные формы переключки текстов. Так, «своеобразный синергетический образ» слова можно увидеть не только в иронии, где видимость (кажимость) противопоставляется сущности, но и в различных типах стилизации, например, в бурлеске. Бурлеск имитирует стиль с целью его высмеивания и дискредитации, однако дискредитация конкретного источника стиля, которая имеет место в упоминавшейся выше пародии, не образует в нём авторской интенции.

Осмывая язык и текст с синергетических позиций, исследователь художественного текста акцентирует «новую жизнь» слова обыденного языка в поэтическом целом, описывает его семантические метаморфозы, связанные с асимметричным дуализмом языкового знака, с «расщеплённой референцией» и потенциальной бесконечностью интерпретативных текстовых инстанций. Слово, которое он анализирует, является не просто словом, а «словом в тексте», а если точнее, «словом текста», и связано с ним неразрывно. Осознанно выбранное и осознанно сочетаемое с иными «словами текста» оно используется автором для решения сверхзадачи – передачи глубинного текстового смысла (ср. «концептуально-тематическое содержание» у В.Г. Адмони, «содержательно-концептуальная информация» у И.Р. Гальперина, «смысловое ядро» и «обобщённый концентрат содержания», у Москальской, «базовый текстовый концепт» у В.В. Красных и пр.). Интегрируясь текстовым целым, слово становится его неотъемлемой частью, тем самым обретая уникальность. Его нельзя изъять или заменить иным словом, близким по значению, не изменив смысл текста, который порождается авторским сознанием и с необходимостью актуализируется в сознании читателя. Лишь на рубеже сознаний двух когнитивных субъектов – автора и читателя совершается «эстетическое событие текста» (М.М. Бахтин): вне зависимости от направления движения мысли – от смысла

---

<sup>21</sup> Антропоцентризм доминирующей научной парадигмы, как видим, расширяет спектр интерпретативных решений в отношении практически любой из обсуждаемых проблем.

(замысла) к форме или от формы к смыслу как проинтерпретированному замыслу – целостность текста неизменно определяется целостностью стоящего за текстом сознания.

Функционально-семантические метаморфозы слова и обусловленная ими «семантическая неаддитивность» художественного текста убедительно иллюстрируют синергию в вышеприведённом понимании. Концептуально-тематическая текстовая суть не может быть выражена путём сложения смыслов, которые ассоциируются в сознании читателя со словами общепринятого языка, создающими основу изображенного мира. Взаимоотношение фундаментальных текстовых категорий – связности и цельности – сложно и непрямолинейно. Цельность как внутренний смысл текста материализуется в связности, но не выводится из неё механически. Смысл текста монолитен и не сводится к простой совокупности его составляющих, например, художественных деталей (портретных, речевых, акциональных, пейзажных, интерьерных и пр.) или композиционно-речевых форм (изложение, повествование, рассуждение и пр.). В.Г. Адмони замечает по этому поводу: «Истина текста в его целостности», она же представляет собой «*качественно новое*» свойство [Адмони 1988: 208] (курсив мой. – И.Щ.).

Актуальность синергетических подходов к тексту коренится в реалиях стремительно меняющейся действительности, однако категория сложного, как было отмечено, занимает важное место в онтологии мира, а поэтому «привычные» взгляды на сложность художественного текста – этой важнейшей универсалии времени, сохраняющей «память культуры» (Ю.М. Лотман), не утрачивают своей «легитимности». Сложность текста реализуется в его многочисленных *измерениях*, именуемых *признаками, характеристиками, сторонами, аспектами, слоями, гранями, «голосами» и планами*. Попытка охарактеризовать эту «многоликую» природу, основываясь на традиционной или новой фразеологии, оправдана естественностью сочетания традиционного и нового в любом научном описании. Переосмысляя традиционное, мы неизбежно поднимаемся на *качественно иную (новую)* ступень его понимания. Тем самым подтверждается справедливость образа *nanos gigantium humeris insidentes* в одной из его наиболее известных интерпретаций.

### 1.5. ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СЛОЖНОСТИ ОПИСАНИЯ ТЕКСТА

Описание природы и характеристик текста детерминировано двумя важными факторами: *сложностью самого текста*, осмысление которого усугубляется его включённостью в историко-культурный контекст, и *сложностью человека*, который, порождая, воспринимая, интерпретируя и/или исследуя текст, выступает «точкой отсчёта» текстового анализа. При этом читатель/интерпретатор/исследователь обладает сложным и текучим сознанием и также относится к конкретному историко-культурному контексту, т. е. несёт на себе его «отпечаток».

Многоаспектному, многозначному и полифункциональному тексту присущи нежёсткие параметры. Попытки их вычленения и фиксации в наиболее точной, нередко новой, номинации предпринимались неоднократно, однако *многочисленность и разнообразие* текстовых свойств затрудняли поиск однородных оснований для их систематизации и, как следствие, сопровождалась разночтениями в их определении. Кроме того, семантические, структурные, функциональные и прочие свойства текста характеризуют один и тот же научный объект и поэтому *взаимосвязаны и взаимозависимы*. Об условности их выделения красноречиво свидетельствуют сложные наименования, как то: структурно-семантические, структурно-композиционные, структурно-синтаксические, прагмасемантические и пр. Иными словами, описание свойств текста несёт в себе общие недостатки «модельного подхода» (Ю.А. Левин), поскольку *абстрагирует эти свойства от текстовой целостности*.

Чтобы ориентироваться в сложном мире, для выражения научных знаний о его вещах из теоретически бесконечного числа признаков – особых свойств<sup>22</sup>, принадлежащих вещи или виду вещей,

<sup>22</sup> В одной из своих последних книг «Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов», У. Эко пишет о составлении перечней и списков, которыми человек занимался с давних времен. По сути, это указывает на сложность мира, его познания и описания. Исследуя причины стремления мировой культуры к упорядочению, Эко упоминает о субъективной и объективной бесконечности: «Когда Кант говорит, что звездное небо над головой наполняет его душу священным трепетом, он передает субъективное ощущение. Есть и иная – действительная неисчислимость звёзд, поскольку не будь человека, число звёзд всё равно останется колоссальным [Эко 2009: 15–17]. Человек прибегает к составлению перечней и списков, если численность предметов, о которых идет речь, астрономически большая, или если он оказывается неспособным дать вещи сущностное определение. Чтобы описать такую вещь, сделать её понятнее, «в некотором смысле осязаемой», человек перечисляет её свойства. В списках и перечнях, считает Эко, «бесконечность отображена почти физически» [Там же].

но не принадлежащих другим вещам, мы отбираем лишь некоторые. Важной характеристикой признака является то, что, будучи «свойством, неотделимым от самой вещи», её «частью, стороной или деталью», он даёт нам знание о вещи в целом. В каждом отдельном случае признак играет роль «осведомителя, дающего информацию» о вещи [Ракитов 1969: 32] (курсив мой. – *И.Щ.*). Изучая текстовые «измерения», мы абстрагируем их от иных «измерений» и от самого текста, получая таким образом частичное знание. При этом свойства, от которых мы абстрагируемся, могут раскрывать сущность текста, т. е. могут быть существенными, хотя и нерелевантными в контексте наших целей, задач и научных приоритетов (ср. [Горский 1961: 125]). *Абстрагирование тех, а не иных признаков диктуется конкретикой задач исследования и детерминируется современной исследователю научной парадигмой, общим направлением научного развития.* Так, на начальном этапе развития лингвистики текста, сопровождавшемся интересом к способам сохранения его связности и понятности, подробно разрабатывалась категория когезии. Эволюция этой дисциплины и утверждение в ней общенаучных принципов диалогизма привели к росту исследований в области иных категорий – когерентности и интертекстуальности при одновременном сокращении работ о когезии.

Сложность описания текстовых свойств отчасти объясняется *спецификой использования и образования научной терминологии* как таковой. Известно, что основные термины условно делятся на две неравные части: базисные слова и производные от них (определяемые через них) научные термины и, хотя расплывчатость базисных терминов не мешает уточнению производной терминологии, однозначно их определить трудно. В этом убедил и краткий обзор понимания терминов «семантика», «структура» и «функция» (текста) (см. выше). Есть и ещё одно немаловажное обстоятельство: *метаязык науки вытекает из естественного языка* и не может быть отделен от него «непроницаемой перегородкой», нельзя полностью исключить обращение к этому языку и при изложении или чтении научных текстов [Ракитов 1969: 77, 88].

Важной причиной разночтений в понимании природы и свойств текста выступает *антропоцентричность научного знания*. Антропологический поворот в науке оправдывает «расширение прав»

исследователя, который, согласно установкам когнитивной парадигмы, не может описывать текстовые свойства, не интерпретируя их. «Расширение прав» исследователя в области трактовки терминов, и ангажированных, и впервые вводимых в научный оборот, повышает вероятностный характер выводов о тексте. Если принять во внимание уникальность и неразрывно связанную с нею сложность личности человека (Ср. у М.С. Кагана: человек как супер-сверхсложная система), а также то, что человеческое сознание<sup>23</sup> детерминирует содержательное наполнение текстовых характеристик и в акте текстопорождения, и в акте текстосприятия, вероятностный характер выводов о тексте представится закономерным.

Сложность выявления сущности (описания природы) текста усугубляется его включённостью в историко-культурный контекст и необходимостью контекстуализации описываемых характеристик. Ю. М. Лотман пишет: «Для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений. Вся совокупность исторически сложившихся художественных кодов, делающая текст значимым, относится к сфере внетекстовых связей, как то принадлежность текста к определенному жанру, стилю, эпохе, автору и пр.» [Лотман 1998: 60]. Человек, порождающий, интерпретирующий и/или исследующий текст, как и человек, изображаемый в тексте (персонаж, повествователь, рассказчик и пр.), также существуют (если речь идет о квазисубъекте, то согласно авторской интенции) в конкретном времени и пространстве. Включение знаний о реальных и фикциональных субъектах в целостную структуру знания и определение их истинности невозможны без помещения этих знаний в социокультурный контекст (Ср. [Морен 2004: 8]). Более того, культура как гетерогенное образование содержит субкультуры с типичными для них ценностными ориентациями, и это многообразие также может репрезентироваться в художественном тексте, усложняя его осмысление и анализ. Рассуждая об описании текста в терминах

---

<sup>23</sup> Заметим, что сложное и текучее сознание человека не раз становилось предметом научного интереса, однако, его многочисленные объяснения, и радикально новые, и канонические, редко стыкуются между собой, подтверждая трудность истолкования.

семиотики, Ю.М. Лотман обращает особое внимание на его нежелательное, но широко распространенное упрощённое понимание, основанное на атомарном понимании природы знака: «Единство обозначаемого и обозначающего подчёркивается гораздо чаще, чем неизбежность включения знака в более сложные системы. А между тем это первое свойство представляется лишь проявлением второго» [Лотман 1998: 46].

Ещё одной причиной трудности описания текста является парадигмальная черта современной лингвистики – *экспансионизм*. Описывая эту черту в своей программной работе «Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа)», Е.С. Кубрякова отмечает расширение объектов исследования внутри уже сложившихся «уровневых» лингвистических дисциплин. «Всё это вместе, – замечает Кубрякова, – напоминает некую „расширяющуюся вселенную“, исследование каждого звена которой усложняется и претерпевает значительные изменения именно в сторону их расширения» [Кубрякова 1995: 209] (курсив мой. – И.Щ.). Констатируя факт «мощного вторжения» данных о языке, почерпнутых за пределами лингвистики, в лингвистический анализ, «экспансий» лингвистики в психологию и философию, логику и теорию познания, автор приходит к выводу о размывании границ теоретической лингвистики и обусловленной этим размыванием полемике о предмете её исследования [Там же: 211]. Можно сказать, что если классический герменевт отсекал любые исторические интерпретации текста как нерелевантные, а структуралист, абсолютизируя автономность и самодостаточность текстовой структуры, видел текст вне культуры и вне человека, то современный исследователь текста оказывается «на перекрёстке» многих дорог, открывающих для него знания из разных областей гуманитаристики. Все эти знания формируют его текстуальную компетенцию.

В завершение хотелось бы заметить, что трудности использования языка науки едва ли должны обескураживать лингвиста. Скорее они должны напоминать об ответственности за внедрение в важную область научного знания. Здесь уместно сослаться на Ю.М. Колесова, который называет нашу эпоху «эпохой сытенькой филологии», перекормленной гиперонимами – универсальными отмычками, но не ключом к истине. За «божеством абстракций»



теряется «земное – язык как речь». «Современные лингвосохласты» стремятся создать свой аппарат изложения, а фактически переписывают заново известное. Постоянное обновление терминов и дефиниций создаёт *видимость* развития науки. Задача исследователя – сосредоточиться на причинно-следственных отношениях в языке, а не на неуклонно возрастающих степенях абстракции при утрате интереса к языку. Что касается дефиниций, то «добросовестный учёный *каждый раз обязан объяснить*, что именно он понимает под системой, под структурой, под функцией и т. д., поскольку за внешней строгостью научных терминов стоит множество представлений, определений, понятий и традиций в употреблении [Колесов 1999: 290–292] (курсив мой. – И.Щ.).

Релевантность этих выводов для обсуждаемых проблем едва ли нуждается в дополнительных комментариях.

## 1.6. МЕТОДЫ ОПИСАНИЯ ТЕКСТА КАК СЛОЖНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Сложное* интересно исследователю не только как категория самостоятельной науки о сложности, но и как актуальная характеристика научных объектов, отражающая специфику современного мира и ориентирующая на поиск новых поисковых стратегий. Представляется, что природа сложности – «того, что *сплетено* воедино» (Э. Морен), – может учитываться в этих стратегиях по-разному. Одни стратегии, подтверждая естественное желание человека упростить сложное<sup>24</sup>, ориентируют исследователя на вычленение в иллюзорном хаосе текста «островков организованности». Выступая компенсаторными механизмами сложности, они несут в себе нечто ей противопоставленное, служат ей своего рода противовесом. Другие, напротив, соотносятся (коррелируют) с природой сложного и оказываются ему «созвучными». Применение одного вида стратегий не исключает использования другого. Как замечает французский философ и социолог, президент Ассоциации сложного мышления (Association pour la pensée complexe) Э. Мо-

---

<sup>24</sup> Здесь уместно вспомнить предостережение Аристотеля: «...неопределённое вводит в заблуждение» [Аристотель 2007:152].

рен: «Суть дела не в том, чтобы отказаться от познания частей в пользу познания целостностей или отказаться от анализа в пользу синтеза; *надо соединить и то, и другое*» [Вызов познанию... 2004: 16, 27] (курсив мой. – И.Щ.)

Примером первой стратегии служит *метод моделирования*. Его слабые стороны – заведомое упрощение и логизирование объекта анализа отмечались неоднократно. Достоинства «модельного метода» характеризуются следующим образом: «Весь корпус текста данного автора становится обозримым и более доступным для восприятия и усвоения, хотя бы первоначального; давая взгляд с птичьего полета, игнорирующий детали и глубины, он позволяет лучше увидеть единство целого и проследить эволюцию взглядов автора» [Левин 1991: 102].

Моделирование причисляется к основным принципам когнитивных наук. В современном информационно насыщенном мире оно значимо как познавательный механизм, необходимый для существования человека: для адекватного взаимодействия со сложной реальностью человеку важно извлекать из среды не столько исчерпывающе полную информацию, сколько информацию, *релевантную в конкретном контексте*. Этот познавательный принцип сохраняет свою ценность и для описания научных объектов повышенной сложности.

К.И. Белоусов, отмечая смену вектора с «описательности» на «моделируемость» языковых явлений, в качестве подтверждения активного обращения современной лингвистики к методу моделирования упоминает: 1) рост числа исследований, провозгласивших своим основным методом моделирование и/или имеющих целью построение модели своего предмета. Электронный ресурс Российской государственной библиотеки за период с 2000 по 2009 гг. содержит несколько сотен диссертаций по филологическим наукам, в названии которых используются слова *модель* и *моделирование*; 2) детализацию филологических проблем, т. е. вытеснение обобщенных немногочисленных языковых моделей многочисленными моделями частных фрагментов изучаемой языковой и культурной действительности; 3) интенсификацию прикладных разработок, объемный комплекс проблем и направлений которых «если и не угрожает затмить» традиционные филологические интересы, то говорит о том, что не считаться с ними было бы невозмож-

но. Арсенал филологических методов и понятий используется в них для решения практических задач в сфере правовой деятельности, в маркетинге, рекламе, политике и СМИ [Белюсов 2010: 94].

Разновидность моделирующей деятельности обнаруживают и в искусстве. Оно трактуется как система, в основе которой лежит натуральный язык и которая обретает «дополнительные сверхструктуры, создавая языки второй степени»; как вторичная моделирующая система, «аналог действительности (объекта), переведённый на язык данной системы». Содержанием искусства как моделирующей системы, пишет Ю.М. Лотман, выступает мир, «переведённый на язык нашего сознания, переведённого на язык данного вида искусства» [Лотман 1998: 387, 388]. Художественная литература «говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком» [Там же: 33].

Как модель реального мира художественный текст порождается воображением автора и уникален по природе. Он выступает единственным в своем роде средством объективации авторской картины мира как концептуальной системы. Все языковые репрезентанты этой системы, являясь результатом индивидуально-авторского выбора на всех уровнях и этапах порождения текста, хотя и в разной степени, участвуют в передаче текстового смысла. Они неизбежно маркируют отношение автора к художественной модели и (опосредованно) к реальной действительности как к объекту моделирования. Ставя перед собой задачу моделирования когнитивного слоя (тезауруса) языковой личности автора (терминология Ю.Н. Караулова), лингвист, исходя из условности разведения когниции и коммуникации, видит в этом когнитивном субъекте участника художественной коммуникации. При этом говоря об авторской картине мира, он имеет в виду имплицитного (подразумеваемого) автора, «образ» автора, «вырастающий из текста» и имеющий собирательный характер. И автор, и приписываемые ему характеристики, включая способность к субъективному восприятию и изображению мира в форме эстетической действительности, являются для исследователя ментальными конструктами. Они выстраиваются (моделируются) в его сознании и принадлежат не реальной, а абстрактной коммуникативной ситуации.

Возможность оперирования гипотетическими конструктами (моделями) позволяет лингвисту делать выводы об объективированном в тексте творческом когнитивном субъекте на основании языковой данности текста, а не фактографических сведений, характеризующих реальную историческую личность, которая в этом случае является объектом моделирования. Эмпирический (исторический, реальный) автор принадлежит конкретному времени и конкретному пространству. Дополнительная информация о нём может быть весьма разнообразной. Интервью, дневники, воспоминания автора и его современников делают доступными сведения о его творчестве и работе над литературным произведением. События личной жизни, повлиявшие на его создание, детали работы над иными произведениями в составе единого авторского текста, литературные пристрастия и предпочтения эпохи, в которую жил и творил автор, – все эти знания помогают лингвисту убедиться в справедливости выводов, к которым он пришёл. Однако в отличие от специалиста-литературоведа, лингвист использует эти сведения как вспомогательный материал. Основным источником научных заключений для него остаётся материальная данность текста; её восприятие, понимание, анализ и интерпретация корректируется его личностью и уникальностью различных видов знаний, которыми он обладает. «Мысль (критика. – И.Щ.) должна двигаться не от произведения к человеку, но от произведения – к маске и от маски – к его механизму» [Валери 1993: 126].

Точность выстраиваемой модели и доказательность выводов лингвиста могут увеличиться, если работе с языковыми средствами объективации авторской картины мира будет придан системный характер, например путём использования в процессе моделирования понятия *алгоритм*. «Алгоритм» подразумевает следование строго заданной последовательности выполняемых операций (шагов) с целью получения оптимального результата, это набор приёмов в рамках заданных языковых средств. Ориентируя исследователя на детализированное представление сложного объекта, алгоритмизация позволяет упростить описание. Характер операций при этом диктуется конкретикой научных целей. Однако каким бы жёстким не был заданный алгоритм, языковая личность исследователя *argot* определит его индивидуальную модификацию, как и модификацию любых иных научных понятий, стилей

мышления, ценностных шкал и «понятийных сеток»<sup>25</sup>. «Всякое знание, – напоминает Карл Поппер, – является человеческим знанием, ...оно смешано с нашими ошибками, предубеждениями, мечтами и надеждами, и единственное, что мы можем делать – это искать эту истину, даже если она недостижима» [Поппер 2004: 57]. Подобно любой иной модели, модель авторской картины мира даёт огрубленное представление об объекте моделирования. При этом она обладает очевидными достоинствами: доступностью, наглядностью и простотой. Упрощая сложный и недоступный в реальности объект, она позволяет предсказывать и объяснять его свойства, хотя и в определённых пределах.

Ещё одним примером намеренного упрощения восприятия сложной организации текста можно признать *анализ и построение иерархии оппозитивных эмотивно-оценочных текстовых смыслов*, фиксирующих ценностные ориентации персонажей и опосредованно, иногда методом от противного, транслирующих авторскую точку зрения.

Интерес к оппозитивным текстовым смыслам – репрезентантам авторского мировидения оправдывается биполярностью *сознания как формы мысли*. Предрасположенность людей рассматривать одну вещь как противоположную другой прослеживается в разнообразных культурных сообществах и относится к тем схожим формам мышления и поведения, существование которых даёт основание говорить о генетической направленности ментальной эволюции. Таковыми являются табу инцеста, овладение «словарём цветов», селективное вкусовое предпочтение у детей сладкого – солёному, горькому или кислому; совпадения в распознавании миметических выражений, предрасположенность людей жить в

---

<sup>25</sup> Понятие алгоритма используется для решения различных задач в сфере проблематики текста. Так, Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин предлагают алгоритм комплексного лингвистического анализа художественного текста [Бабенко, Казарин 2003: 220, 221]. В ряде диссертационных исследований, проведённых в последние годы аспирантами кафедры английской филологии РГПУ им. А.И. Герцена, разработаны алгоритм анализа текста словесного портрета на основе принципа лабиринта [Шмидт 2006], алгоритм описания авторской позиции [Цыкина 2008], алгоритм концептуального анализа интертекстуальных включений как языковых средств объективации авторской картины мира [Филиппова 2008], алгоритм анализа содержания и способов языковой репрезентации индивидуально-авторского концепта, формирующегося на основе культурного концепта [Меняйло 2010].

небольших группах, состоящих из близких родственников. Врождённая предрасположенность мыслить оппозициями является особенностью бессознательной стратегии нашего мышления [Меркулов 2000: 71–73]. Дихотомия противоположностей – «самое яркое проявление конструктивизации действительности сознанием», её жесткого упорядочивания, «укладывания в двузначную схему, основанием которой служит диалектичность мира как единства противоположностей» [Никитин 2007: 414].

Важность моделей и механизмов семантического противопоставления для научного описания реальных структур знания говорит и о важности систематизации оппозитивных смысловых зависимостей художественного текста. Так, сравнение ценностных структур персонажей-антиподов (протагониста и антагониста) и обнаружение контрастов на фоне подобий позволит сделать выводы о картине мира автора, закрепившего за героями противоположные по направленности оценки мира. Наделяя персонажей свойствами, которые получают в сознании социума положительную или отрицательную оценку, автор невольно обнаруживает своё отношение к этим свойствам и их носителям. Следует признать, что целый ряд характеристик повествовательной структуры способен затруднить реализацию обозначенной исследовательской стратегии. Так, идентификации авторских оценок препятствует отстранённость автора от изображаемых событий в текстах психологического реализма и модернизма XX века, или иронический модус повествования в постмодернистских текстах. Авторская маска как «способ сокрытия писателем собственного лица с целью создания у читателя иного (отличного от реального) образа автора» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 511] используется с древнейших времен. Однако в постмодернистском повествовании она становится важным структурообразующим принципом [Там же], наполняется новым игровым содержанием<sup>26</sup>. Образы персонажей в полной «масок и лазеек» (фразеология Бахтина) постмодернистской прозе усложняются и не поддаются однозначному прочтению.

Рассмотренные стратегии описания текста формируют своего рода *компенсаторные механизмы сложного как состоящего из нескольких частей и многообразного по их составу*.

---

<sup>26</sup> См., например [Чемодурова 2013].

Противоположную направленность имеют *интеграционные методы описания текста*: они не противостоят природе сложного, а скорее коррелируют с ней. Эффективность этих методов для описания сложных научных объектов не вызывает сомнения.

Целостность мышления, постулируемая современной наукой, является её «защитной реакцией» на важную методологическую проблему – возрастающую фрагментарность научного знания, или «варварство „специализма”», как его именует Ортега-и-Гассет. «Специализация, – констатирует Ортега, – возникла тогда, когда цивилизованным человеком называли „энциклопедиста”, но от поколения к поколению центр тяжести смещался, и специализация вытесняла в людях науки целостную культуру. Специалист – это „сведущий невежа”, который хорошо „знает” свой мизерный клочок мироздания, но полностью несведущ в остальном» [Ортега-и-Гассет 2007: 101–103]. Сегодня, когда знания, раздробленные по дисциплинарным областям, оказываются неадекватными для решения сложных проблем, выход за пределы единой предметности превращается в важную стратегию научного развития. Научные дисциплины объединяются, дисциплинарные границы размываются, а когнитивные схемы переносятся из одной дисциплины в другую. Рождаются, как замечает О.П. Воробьева, «новые лингвистики»: лингвистика эмоций, лингвopsихология, лингвистическая дивиаология, лингвоконцептология, нейтронная теория языка. Их появление связано с дивергентными процессами внутри гуманитарных наук и конвергенцией их отдельных областей с областями естественных наук: психологией, физикой и биологией [Воробьева 2008: 25].

В условиях дисциплинарной фрагментации наука обращается к *идеалу цельного знания*, восходящему к воззрениям П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова и А.Ф. Лосева и акцентирующему функцию целого по отношению к функциям элементов. В.И. Постовалова противопоставляет цельное знание «чистому» знанию, автономному в своей имманентной самодостаточности. Путь формирования лингвистического знания и знания в целом в аспекте идеала цельного знания описывается ею как движение между двумя ориентациями. Первая ориентация – движение к «максимально полному и целостному постижению» изучаемого объекта «во всех его внутренних и внешних связях и жизненном единстве,

отношение к знанию как к моменту жизни и самопознания»; желание преодолеть узость исторического развития и «ориентация на максимальное участие в формировании объемлющей системы знания». Вторая ориентация – осознание недостижимости этих целей, забвение или ослабление подобной «глобалистской установки»; обращение к идеалу «чистого» знания и «чистой» науки, развивающейся по имманентным законам; пребывание в узких рамках своей парадигмы; установка на автономность<sup>27</sup> [Постова-лова 1995: 401–402.].

«Надгробное слово чистой лингвистике» (В.Г. Гак) было произнесено достаточно давно. Сегодня холистический взгляд на мир включается в число тенденций, которые определяют облик науки будущего. В ней, как полагают, усилится интеграция научных дисциплин на полях полидисциплинарного исследования, а способность нелинейно и целостно мыслить обретёт особую ценность. Развитие холистического мышления и формирование умения контекстуализировать знание, т.е. понимать не просто широкий, но глобальный контекст, называются актуальными задачами перестройки образования и самообразования. Способность рассматривать сложные, иерархически организованные феномены с холистической точки зрения постулируется как необходимое и единственно возможное условие их осмысления [Князева 2004: 30, 31]. Междисциплинарный характер научных решений возвращает исследователя к ситуации единой натурфилософии и единой картины мира. Пытаясь увидеть предмет в глобальном контексте, исследователь вписывает его в целостный взгляд на мир, используя «образцы и правила» современной ему парадигмы.

В познании языка и текста утверждают себя принципы многомерности: усложняется проблематика, формирующая круг интересов лингвиста, в общем контексте сложного акцентируется природа художественного текста как многоаспектного, полифункционального и многозначного явления. Научный интерес к тексту во многом предreshается актуальностью холистического видения мира. Являясь одним из ключевых понятий культуры, текст выступает объектом исследования многих наук и объединяет

---

<sup>27</sup> Заметим, что оба полюса познавательного пространства справедливо характеризуются как «путеводительные, но недостижимые ориентации» [Там же].



усилия разных научных сообществ. Чтобы постигнуть его сложную природу, исследователь обращается не только к совокупности знаний, накопленных лингвистикой текста и литературоведением, – плодотворность их сотрудничества не подлежит сомнению, но и к иным гуманитарным дисциплинам: психологии, социологии, культурологии, философии культуры. Описания текста включаются в реализацию междисциплинарной программы исследований, объединенных интересом к когниции. Текст порождает междисциплинарные союзы, позволяя продемонстрировать широту взглядов в поиске новых путей к постижению целостности мира.

Развитие холистического мышления подразумевает разработку системной методологии и системной парадигмы в познании, при этом новый образ науки не замещает сформировавшиеся теоретические представления и методологические установки, а демонстрирует по отношению к ним научную преемственность.

Сошлёмся на интересный пример из книги М. Гелба «How to Think like Leonardo da Vinci. Seven Steps to Genius Every Day». Главные мировоззренческие и методологические принципы Леонардо да Винчи формулируются в ней следующим образом: неустанное стремление к познанию; проверка знаний опытом, настойчивость в извлечении опыта из ошибок; усовершенствование чувственных способностей к восприятию мира; желание постичь двусмысленное, парадоксальное и неопределённое, сбалансированность в освоении научного и художественного знания; развитие логических навыков и навыков творческого воображения; работа над совершенством тела (грацией, осанкой, свободным владением обеими руками и пр.); осознание взаимосвязи всех сущностей и системность мышления [Gelb 2004: 9]. Даже беглое ознакомление с этими установками заставляет признать их ценность не только для человека эпохи Леонардо, но и для нашего современника, осваивающего информационно насыщенный мир. Принципы Леонардо имплицитно сложность мира, его неопределенность, *целостность* и субъектную ориентированность.

В истории развития человеческой мысли<sup>28</sup> можно найти и иные примеры *идеи целостности*. Так, известный итальянский медиа-

---

<sup>28</sup> «Потребность человека нашей цивилизации в жизненной целостности» У. Эко называет одной из тем современной философии [Эко 2004: 41].

вист У. Эко обнаруживает её в теории человека равностороннего (пропорционального) (*homo quadrates*) Халкидия и Макробия, которые сравнивают мир с большим человеком, а человека – с сокращённым миром. Средневековые философы развили эти взгляды: мыслительной оценкой уместности нравственных поступков или речей для них выступила пропорциональность. Эко цитирует Фому Аквинского, чьи литературные труды сформировали основу доктрины католической церкви: «...применительно к человеческим поступкам говорят о прекрасном, исходя из должного в словах и деяниях, в которых проявляется свет разума, а об ужасном, – когда таковой отсутствует. И подобным образом духовная красота состоит в том, чтобы речи и поступки человека находились в верной пропорции, освещённые духовным разумом» [Эко 2004: 70, 166]. Литература Средневековья, считает Эко, ошибочно обвиняется в отсутствии эстетической чувствительности, а в действительности совмещает в себе «достоинство ума» и «изящество красноречия». Человеку Средневековья было трудно различить в ней форму и содержание, поскольку его этические и эстетические реакции сливались, а жизнь виделась в «её *нерасторжимом единстве*» Основа девиза средневековой литературы «сочетать приятное с полезным» создавалась решением проблемы единения прекрасного с иными ценностями на метафизическом уровне. Целостное эстетическое мировосприятие узаконивалось дискуссией схоластов о трансцендентности прекрасного. Отмечая развитие «всего положительного» из средневековой философии в современных воззрениях, Эко вводит понятие *интегрированной цивилизации* как цивилизации, которая в своих собственных границах вырабатывает систему ценностей, не конфликтующих, а взаимосвязанных друг с другом [Там же: 38] (курсив мой. – И.Щ.).

Как видим, системность и целостность мышления были востребованы и на предшествующих этапах историко-культурного развития. Однако любые научные ценности детерминируются ценностями современной им культуры и зависят от её исторической динамики, соответственно идеи, обретающие новую жизнь в иные эпохи, обусловлены иными причинами и представляют собой качественно новый этап в формировании научного знания. Сегодня важность формирования принципов холистического мышления и

описания синергетических оснований человеческого творчества во многом диктуется нестабильностью и неопределённостью мира». Э. Морен пишет: «К концу XX века мы пришли к пониманию того, что картина безупречно упорядоченной Вселенной должна быть заменена такой картиной, на которой Вселенная предстаёт игрой и ставкой в диалогической игре (в антагонистическом, состязательном и дополнительном отношении) между порядком, беспорядком и организацией <...> человек, повсюду сталкиваясь с неопределённостями, оказывается вовлечённым в новую авантюру». Ход истории зависит от многих детерминирующих факторов (экономических, социологических и пр.), однако детерминации сопровождаются неустойчивостями и непредвиденными случайностями, отклоняющими её ход. Познание, таким образом, превращается в «неопределённое путешествие», постоянно подверженное риску иллюзии и заблуждения, в «плавание в океане неопределённостей через архипелаги неопределённостей» [Морен 2004: 16, 20–22]. Мировоззренческие установки современной науки также характеризуются амбивалентностью и включают *оппозиционные ориентиры*. Приоритеты целостности и междисциплинарности сталкиваются с признанием полицентричности, углубленной дифференциации и узкой специализации. Антропологический поворот к человеку и социокультурная обусловленность познания сочетаются с принципом стохастичности развития, когда в человеке видят «лишь одну из географических сил». Требования к коэволюции и саморегуляции совмещаются с противоречиями техногенной цивилизации и экологическими угрозами, а установки на самоидентификацию личности и общества – с фрагментарностью бытия и унификацией массовой культуры [Вечканов 2013: 164].

В эту эпоху изменений и «*непоправимой неопределённости человеческой истории*», когда *ценности двойственны и всё взаимосвязано*, надо научиться встречать вызовы времени [Морен 2004: 20] (курсив мой. – И.Ш.). Для этого, убеждены философы [Там же], человек должен использовать свой творческий потенциал. Одной из наиболее известных форм реализации этого потенциала традиционно признаётся словесно-художественное творчество. Современные мастера слова выстраивают сложные и сверхсложные повествовательные лабиринты, по которым «блуждает» воспринимающее текст сознание; исследование этих лабиринтов, в свою

очередь, должно основываться на использовании эффективных стратегий. Краткому обзору некоторых из них и был посвящен этот раздел. Обозначенные стратегии акцентируют сложную природу и «человекомерность» художественного текста, т.е. учитывают тенденции, доминирующие в современной науке.

## 1.7. АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ОПИСАНИЯ ТЕКСТА: О НЕКОТОРЫХ СЛОЖНЫХ ПОНЯТИЯХ

### 1.7.1. Языковая личность. Текст и дискурс

Активность изучения феномена **языковой личности** в отечественной науке не вызывает сомнений: существуют общепризнанные концепции языковой личности, функционируют лингвистические лаборатории, разрабатывающие данную проблематику, проводятся конференции и публикуется научная литература. Интерес к проблемам языковой личности объясняется антропоцентризмом когнитивно-дискурсивной парадигмы, а в немалой степени – сложностью *языка и человека*, описание которых нуждается в постоянном уточнении.

Исходя из условного разграничения реальной и изображенной коммуникации, понятие языковой личности по отношению к художественному тексту можно экстраполировать как на реальных коммуникантов, т.е. автора и читателя, так и на изображенных коммуникантов, к которым традиционно причисляются разнообразные квазисубъекты, например, персонаж, повествователь или рассказчик. В каждом из этих случаев основу для выводов лингвиста о языковой личности формируют сигналы, маркирующие её на различных уровнях языка. При этом (воспользуемся фразеологией Ю.Н. Караулова) один и тот же языковой материал (лексикон и грамматикон) не только создаёт основу для описания собственно лингвистической составляющей языковой личности, но и позволяет делать выводы о её когнитивном уровне (тезаурусе, картине мира, иерархии ценностей и пр.) и мотивационном уровне (прагматиконе, коммуникативно-деятельностных потребностях). Этот вывод непосредственно относится к языковой личности изображенного коммуниканта и опосредованно – к языковой лич-

ности реального коммуниканта: автора, создавшего текст, или читателя, являющегося его адресатом; в число читателей закономерно входит исследователь-интерпретатор. Как уже отмечалось, автор и читатель в таких теоретических построениях являются *гипотетическими сущностями*, поскольку лингвист не имеет фактических данных об интенции реального автора и о реальной читательской аудитории<sup>29</sup>. Доступ к ним открывают иные науки, например текстология, изучающая историю создания произведения. Следует помнить и ещё об одном упрощении, допускаемом в ходе лингвистического анализа языковых личностей литературных коммуникантов: *имплицитный автор и имплицитный читатель фактически являются для исследователя идеальными ментальными конструктами*. Как языковые личности они наделяются в его сознании одинаковым набором компетенций, опытом и знаниями, т. е. совпадают на всех уровнях, чего в действительности, в силу их уникальности, быть не может. Подобное упрощение, позволяя исследователю совместить в своём сознании смысловые поля художественных коммуникантов, выдвигает на первый план языковую данность текста, на основании которой и делаются все предположения и выводы об образе автора или читателя, авторской интенции или интерпретационной программе, закладываемой автором в текст и реализуемой читателем.

Из упомянутых реализаций языковой личности – *автор-персонаж-читатель*, в том числе *интерпретатор-исследователь*, интерпретативными стилями научного мышления закономерно акцентируется последнее. Личность интерпретатора и ситуация интерпретации называются важнейшими компонентами процесса художественной коммуникации. Когнитивистика определяет интерпретацию как целенаправленную когнитивную деятельность, обладающую обратной связью с промежуточными целями интерпретатора, не всегда уверенного в целенаправленности действий у автора воспринимаемой речи; в наиболее общем случае, – пишет В.З. Демьянков, – «<...> интерпретация состоит в установлении и/или поддержании гармонии в мире интерпретатора <...>» [Демьянков 1996: 31]. Как следствие, многие современные литературно-

<sup>29</sup> Различия между имплицитным читателем и реальным читателем покажутся очевидными, если упомянуть исследователя далеко не детского возраста, изучающего детскую литературу.

критические и философские концепции абсолютизируют роль читателя, преуменьшая или отрицая роль автора как смыслового и формально-содержательного центра текста и, соответственно, игнорируя авторскую интенцию (см. 3.1). Использование текста, подчиненное задачам интерпретатора-прагматика, а не интерпретация, ориентирующая читателя на понимание текстового кода (Р. Рорти) (Ср. тексты как инструменты для достижения интерпретатором своих целей, «instruments for purposes» [Rorty 1996: 92]); децентрация структуры и «свободная игра активной интерпретации» (Ж. Деррида) – все эти идеи несут в себе протест против монологичности и предзаданности текста, отрицают его исходное начало, демонстрируют неприятие текстопорождающей инстанции и независимость от неё процесса интерпретации. Понятие «адекватной интерпретации» утрачивает свою смысловую нагрузку, поскольку язык, культурная память социума и его культурные установки по отношению к культурному наследию не воспринимаются более как маркеры интерпретационных границ и своего рода гаранты против произвола интерпретации.

Такая расстановка концептуальных акцентов нередко встраивается в востребованные социумом идеи прав и свободы личности (Ср. у У. Эко: «the dialectics between *the rights* of the text and *the rights* of their interpreters» [Eco 1996: 23]) (курсив мой. – И.Ш.). Например, постулирование авторской интенции для толкования текстового смысла отвергается как проявление авторитаризма (Ср. «authoritarian interpretation» у С. Коллини [Collini 1996: 21]). Новое видение текста связывается с революционными идеями противостояния господствующим классам, жёстко заданной стратификации общества и системы. Ж. Отье-Ревю утверждает: «Опирающиеся на внутреннюю диалогичность дискурса литературные диалогические жанры не могли возникнуть в „политически застывшем, неподвижном обществе“. Монологизация как „носитель интересов господствующих слоёв общества“ не позволяла сомневаться в смысле дискурса и не допускала той релятивизации, которая отличает диалогичность» [Отье-Ревю 2002: 67].

Иллюстрацией «борьбы» с идеей автора служат тезисы М. Фуко, с чьим именем связывают поворот литературной теории от структурализма к постструктурализму. Фуко отторгает «текстуальный изоляционизм» и подвергает резкой критике понятия «книга» и

«произведение», а также науку и литературу, которые он именуется «всеобщностями». Все эти концепты, по мнению Фуко, должны быть лишены ореола «псевдоочевидности» и изгнаны из науки как «нечистая сила», сковывающая различные дискурсы друг с другом [Фуко 1996: 23, 30]. В числе оснований для изгнания «нежелательных» концептов называется их *предзаданность*, что фактически указывает на *отрицание исходного начала*. Продолжение подобных рассуждений в направлении предмета лингвистики текста закономерно приведёт к выводу о необходимости устранения из её понятийно-терминологического аппарата ключевых для анализа текста понятий *замысел, интенция, программирование, завершенность* и пр. Все они характеризуют деятельность автора, несут в себе идею предзаданности и имплицитуют её в своих номинациях. Вспомним известную метафору Р. Барта: «И мы пребываем в истине, поскольку не позволяем мёртвому хватать живого, поскольку освобождаем произведение от давления авторской интенции и тем самым вновь обретаем мифологический трепет его смыслов» [Барт 1994: 358]. Конечно, смыслы, объективированные в тексте как продукте когнитивных процессов автора, актуализируются не иначе как в сознании реципиента, но эти справедливые акценты на несамодостаточности текста не являются достаточным основанием для того, чтобы «вместе с водой выплескивать из ванной ребёнка». Постулат о нерелевантности автора/авторской интенции<sup>30</sup>, по сути, превращает интерпретатора в *единственный источник* текстового смысла<sup>31</sup>.

В контексте сказанного оправданно упомянуть напоминание Д. Хирша о необходимости учета интерпретатором авторской

---

<sup>30</sup> Речь, безусловно, идёт об интенции имплицитного, а не реального автора, интенции которого не всегда реализуются в тексте, не всегда могут быть идентифицированы и поэтому давно не рассматриваются как фактор, влияющий на адекватность интерпретации. Ср. У Н. Гудмана и К. Элджин “Even where the author’s intentions are to some extent discoverable, they do not determine correctness of interpretation <...>” [Goodman, Elgin 2007: 93]. Исследуется лишь «образ автора», та текстовая инструкция, которую создает для читателя заложенная автором в текст интерпретационная программа.

<sup>31</sup> Попытки интерпретаторов обнаружить в «устаревшей» классике «собственный», радикально новый смысл, а не искать ответ на «тривиальный вопрос»: «Что хотел сказать произведением автор?», не всегда оказываются состоятельными. Не об этом ли говорят полупустые залы некоторых современных театров?

интенции, сформулированное им в форме этической максимы<sup>32</sup>, а также мнение Е.С. Кубряковой: «<...> текст <...> должен рассматриваться как итог речемыслительной деятельности его создателя, воплощающего особый замысел в его направленности на определенного слушателя/читателя. Одно (направление. – И.Щ.) задает интенциональность текста, который всегда создается для реализации какого-либо замысла. Другое задаёт его информативность: информация вводится в текст и фиксируется в нем не сама по себе, а для достижения определенной цели. С точки зрения отправителя, эта информация всегда существенна, релевантна. Она должна изменить поведение воспринимающего и в известном смысле рассчитана на определенный эффект и воздействие на адресата» <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>. Более краток, но не менее категоричен в отстаивании роли автора Г. Курриер, который называет авторскую интенцию определяющим фактором «жизни текста»: “Whether or not intentions conflict, it is intention that determines the text” [Currie 2007: 99].

Думается, что восстановлению баланса в описании корреляций когнитивно-продуктивной деятельности автора и читателя отчасти может способствовать внимание к проблемам авторской семантики, к механизмам формирования и вербализации концептуально-тематической сути текста, отражающей нравственно-этические, эстетические, житейские и другие аспекты *творческой языковой личности*, её представления и ценностные мотивации. Сложность вычленения категории «автор» в этом случае очевидна, поскольку реализация индивидуально-авторского мировидения, в зависимости от жанра/типа текста и того функционального стиля, в рамках которого репрезентируется этот жанр/тип, опосредуется присутствием многочисленных промежуточных инстанций, порождённых авторским сознанием.

Изучение языковой личности автора/читателя/персонажа может, таким образом, принимать разные направления, в том числе сосредотачиваться на специфике её репрезентации в отдельных типах текста и дискурса. Подключение к анализу этих «наукоёмких» и неоднозначно трактуемых понятий программирует усложнение рассматриваемой проблематики.

---

<sup>32</sup> См. подробнее с. 97–98.



Сложность самого феномена *текста* не нуждается в доказательствах. Парадигмы его изучения множественны, а понятия, встраивающиеся в данные парадигмы, включая те, что давно вошли в исследовательский аппарат, сохраняют свою дискуссионность. Разнообразны трактовки *семантики, смысла и значения* текста<sup>33</sup>, сохраняются разночтения в описании и типологиях его повествовательных инстанций; неоднозначно понимаются гипотетические конструкты, выстраиваемые в сознании исследователя для обозначения абстрактной коммуникативной ситуации и пр. Своеобразным «яблоком раздора» остаётся понятие авторской интенции: её релевантность для интерпретации текста, в целом характерная для отечественной филологической традиции (Ср. «образ автора», по В.В. Виноградову), как было отмечено выше, признаётся не всеми<sup>34</sup>. К сложным научным проблемам относится и изучение сущностных текстовых свойств (категорий). Остановимся на этой проблеме более подробно, поскольку через понимание свойств объекта (вещи, явления, процесса) познаётся его сущность.

В философии категорию (от греч. *kategoria* – высказывание, обвинение, признак) трактуют как предельно общее понятие, образующееся в результате отвлечения (абстрагирования) от предмета его особенных признаков. Являясь наиболее общими формами значений, категории служат родовыми терминами (метаязыком) по отношению к более частным значениям и составляют понятийный аппарат философии, позволяя описать её содержание на основе рефлексии. Содержание категории отображает наиболее существенные связи и отношения познания и действительности [Новейший философский словарь 1999: 310, 311]. Категории материи, пространства, движения, вещи, свойства, количества, качества, меры, формы, содержания, причинности, случайности, возможности, необходимости фиксируют атрибутивные характеристики объектов человеческой деятельности и признаются «базисными структурами человеческого сознания» (В.В. Стёпин). Проблема выбора оснований для описания многообразия действительности выступает как проблема категориального строя сознания чело-

<sup>33</sup> См. п. 1.4 и пп. 3.1, 3.2.

<sup>34</sup> См. подробнее [Щирова, Гончарова 2007: 376–381].

века. В соответствии с общефилософским видением категориями текста называют его *наиболее общие и существенные признаки*, определяющие статус текста как «отдельного крупного объекта лингвистической науки» [Гальперин 1981: 24].

Изложенное понимание категории текста (ср. выше – наиболее общие и существенные признаки) заставляет вспомнить разграничение определения вещи *по сущности и по свойствам* в интерпретации У. Эко (2009). Оно сводится к следующему.

В первом случае (*определение по сущности*) предмет определяется как частный случай своего вида, а вид – как частный случай своего рода. Ср. тигр как кошка, тигр (*felis tigris*) семейства кошачьих подотряда Fissipedia отряда хищников подкласса плацентарных класса млекопитающих. Или: живое, животное. Определение по сущности принимает в расчет субстанции и претендует на их полное и исчерпывающее описание. Для определения через свойства, в отличие от определения по сущности, подходят все возможные акциденции (Ср. тигр – четвероногое существо, похожее на большую полосатую кошку, Ширхан – враг Маугли в «Книге джунглей» Киплинга и пр.). Определение вещи по сущности, замечает Эко, являлось «мечтой философии и науки» со времён Древней Греции, однако, когда этого определения не существовало или оно оказывалось неудовлетворительным, прибегали к определению по свойствам. В действительности определение по сущности даётся редко, чаще вещи определяются по их свойствам [Эко 2009: 217, 218].

Если рассматривать категории текста как его *сущностные (конститутивные) свойства (параметры)*, раскрывающие особенности его природы и в совокупности позволяющие судить о его качественной определённости, следует признать, что эти категории должны определять текст по сущности. «Полное и исчерпывающее» описание текста, которое в этом случае обеспечится совокупностью категорий текста, позволит выделить его из класса иных научных объектов. Однако сложность и человекомерность текста, как и человекомерность его научного исследования, неизбежно приводят к размыванию границ между конститутивными (сущностными) и неконститутивными свойствами текста (Ср. [Воробьева 1993]), Размывается и сам статус текстовой категории. Чтобы убедиться в этом, сошлёмся на некоторые известные попытки систематизации текстовых свойств.

Наиболее полный список обязательных и факультативных (например, подтекст) категорий текста предлагает И.Р. Гальперин в своей классической монографии 1981 г. В список входят следующие категории:<sup>35</sup> *информация (информативность), членимость, проспекция, ретроспекция, когезия, континуум, модальность, автосемантия, завершённость*; в качестве основной категории выделяется *информация*, в первую очередь, *содержательно-концептуальная*.<sup>36</sup> *Членимость* подразумевает выявление дискретных единиц текста, направленное на преодоление его линейного восприятия. Содержательно-концептуальную информацию текста, согласно Гальперину, имплицитно раскрывают два взаимообусловленных вида членения: объёмно-прагматическое и контекстно-вариативное. *Объёмно-прагматическое членение* на тома, книги, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства предполагает раздельное представление отрезков текста с целью облегчения его восприятия читателем. *Контекстно-вариативное членение* сводится к переключению «форм речетворческих актов» (речь автора; повествование, описание, рассуждение; чужая речь; диалог с вкраплениями авторских ремарок, цитация; несобственно-прямая речь), имеет субъективно-познавательную основу и позволяет судить о том, как сам автор, в соответствии со своими «общественно-политическими взглядами, моральными, этическими и эстетическими принципами», отграничивает одни факты и события от других. *Ретроспекция* и *проспекция* учитывают направление развёртывания информации и объединяют языковые формы, относящие фактуальную информацию к тому, о чём шла (ретроспекция) или к тому, о чём будет идти (проспекция) речь в тексте. Под *когезией* понимаются внутренние текстовые связи (грамматические, семантические и лексические), обеспечивающие *континуум* текста, т. е. последовательность разворачивающихся во времени и пространстве (хронотоп) фактов и событий. *Модальность* связывается с субъективно-оценочной характеристикой предмета мысли. *Автосемантия* подразумевает «формы зависимости и относительной независимости отрезков текста по отношению к содержанию текста или его части» (Ср. автосемантию сентенции).

<sup>35</sup> Текст в системе конститутивных свойств более подробно рассматривался автором в [Щирова, Гончарова 2007: 54–129].

<sup>36</sup> Гальперин говорит и о категории концептуальности [Гальперин 1981: 38].

Объединение смыслов отдельных сверхфразовых единств, глав и пр. в единое целое нейтрализует их относительную автосемантию и подчиняет общей, заключённой в произведении информации. Результатом интеграции частей текстом становится его цельность. *Завершённость* – «исчерпывающее выражение» замысла, положенного в произведение и развёртываемого в различных формах коммуникативного процесса (описаниях, рассуждениях, размышлениях, сообщениях, повествованиях и т. д.), заставляет видеть в тексте продукт авторской интенции. Потенциальное множество восприятий и интерпретаций текста означает относительный характер завершённости [Гальперин 1981].

С этим списком пересекается список категорий, разработанный З.Я. Тураевой в 1986 г. Он включает две группы категорий: 1) *когезия, интеграция и прогрессия/стагнация*; 2) *художественное время и художественное пространство (хронотоп), информативность, причинность, подтекст* и некоторые другие. Первую группу образуют структурные категории (формально-структурные, по Гальперину), присущие тексту «как лингвистическому объекту», вторую – содержательные категории (тот же термин у Гальперина), характеризующие отражение действительности, «преломлённой» силою авторского воображения [Тураева 1986: 81].

Наличие содержательной и формальной сторон у обеих групп категорий признаётся и И.Р. Гальпериним, и З.Я. Тураевой. Например, категория когезии, согласно Тураевой, является характеристикой текста как лингвистического объекта (признак структурной категории), но отражает характер моделируемой в тексте объективной действительности (признак содержательной категории), поскольку все явления действительности взаимосвязаны. Ту же условность разграничения видим у Гальперина, который замечает, что формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах [Гальперин 1981].

Список текстообразующих категорий В.В. Крasnых (1999) основывается на понимании текста как основной единицы дискурса и описании обоих феноменов с позиций когнитивистики и психолингвистики. Несмотря на удаление художественных текстов из сферы рассмотрения, выводы исследования, в силу их общего характера, могут быть отнесены к этим текстам без ущемления

их специфики. Дифференциальными признаками текста, позволяющими отличить его от «единиц иного рода» и вычленив из дискурса, объявляются тематическое, коммуникативное и структурное единство (Ср. тезис О.Н. Москальской о смысловой, коммуникативной и структурной целостности текста [1981]). С тематическим единством текста соотносятся три текстообразующие категории: 1) *концепт текста* – глубинный смысл, максимально свернутая смысловая структура текста, воплощающая мотив и интенции автора; 2) *смысловое (семантическое) строение текста* – содержательная структура элементов смысла, связанная с количеством смысловых ядер, тем; 3) *логическое строение текста* – последовательность и структура представления смысловых элементов в процессе развёртывания текста. Коммуникативное единство текста предопределяется его коммуникативной целенаправленностью и охватывает две текстообразующие категории: *коммуникативное воздействие* как воздействие на сознание реципиента с целью вызова у него ментально-вербальной реакции и *эстетическое воздействие*, целью которого объявляется вызов ментально-эмоциональной реакции. Очевидная относительность противопоставления этих типов воздействия оговаривается. Структурное единство текста ориентирует исследователя на *синтаксические, лексические и фонологические текстообразующие категории* [Красных 1999: 30, 31].

В основе категориальной модели текста А.Ф. Папиной (2002) лежит осмысление дискурса и текста как «близких по значению понятий когнитивного (лингвopsихологического) направления в науке о языке». Предлагаемая категориальная модель носит выраженный коммуникативный характер и представляет собой проекцию модели дискурса Ван Дейка (1989) на текст. Глобальными текстообразующими категориями называются: 1) *участники коммуникативного акта* (1-е и 2-е лицо) и *участники данной ситуации* (3-е лицо); 2) *события, процессы, факты*; 3) *время*; 4) *пространство*; 5) *оценка*. К *участникам коммуникативного акта* относятся субъекты текста (реальный автор, «образ автора», лирический герой, повествователь, рассказчик, персонажи) и объекты текста: адресат, читатель, слушатель. *События* связываются с действием, которое происходило, происходит или ожидается, *процессы* – с протяжённостью действия во времени, *факты* осно-

ываются на событиях, совершившихся в прошлом. Если имя «событие», считает Папина, вслед за Н.Д. Арутюновой, ориентировано на поток происходящего в реальном пространстве и времени, то имя «факт» ориентировано на мир знания, т. е. на логическое пространство, организованное координатой истиной и лжи [Арутюнова 1988: 103]. При характеристике *времени* и *пространства* на основании противопоставления двух миров – объективного (повествование от 3-го лица) и субъективного (повествование от 1-го лица) вычленяются объективные время и пространство и субъективные время и пространство, в совокупности образующие реальное художественное время и реальное художественное пространство. Время и пространство рассматриваются с позиций их ориентации на описание существующих и несуществующих миров. *Оценка* определяется как непосредственная или опосредованная реакция говорящего (субъекта) на воображаемые или воспринимаемые органами чувств действия, объекты и признаки объектов внешнего и внутреннего мира [Папина 2002: 93, 95, 135, 166, 267].

Обширный инвентарь категорий текста обнаруживаем у Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарина (2003). Его образуют *целостность, связность, завершённость, абсолютная антропоцентричность; социологичность* – связь с эпохой, социальным устройством общества и способность выполнять социальные функции; *диалогичность; развёрнутость* – отношения главного предмета с другими предметами, выражающиеся в виде подтем; *последовательность (логичность), напряжённость, эстетичность, образность, интерпретируемость, статичность и динамичность*. Целостность (план содержания) и связность (план выражения на уровне синтагматики слов, предложений и текстовых фрагментов) как дополняющие друг друга «фундаментальные текстоформирующие категории» группируют вокруг себя остальные категории текста. Целостность, утверждают Бабенко и Казарин, обеспечивается категориями информативности, интегративности, хронотопа, образа автора и персонажа, модальности, эмотивности и экспрессивности. Связность дополняется категориями проспекции и ретроспекции. По ходу изложения материала инвентарь категорий расширяется, и в него включаются *интертекстуальность, языковая личность, прецедентные тексты и континуум* [Бабенко, Казарин 2003: 33, 41–43, 93].

На основании изложенного можно сделать следующие выводы.

В науке нет единого мнения о статусе категории текста. Размытые критерии причисления признаков текста к категориям не позволяют выстроить их чёткой иерархии. Часто категориями именуют разнородные свойства текста разного уровня абстракции (ср. *антропоцентризм* и *последовательность* или *эстетичность* и *напряжённость*). Терминология в отношении одних и тех же категорий не унифицирована (ср. *интеграция* у Гальперина и *интегративность* у Бабенко), иногда даже в рамках единой концепции (ср. выше *информация* и *концептуальность* как основная категория текста у Гальперина). Порою сложные и многоаспектные категории получают название лишь по одному из аспектов, не исчерпывающему их понятийного содержания. Это становится очевидным при переводе названия категории на другой язык (ср. *acceptability* как *приемлемость/восприимчивость/интерпретируемость*) и подтверждается привлечением для её описания более широких по смыслу понятий (Ср. *адресованность* vs. *приемлемость/восприимчивость* у [Гончарова, Шишкина 2005: 19, 20]). Категории текста взаимосвязаны, взаимообусловлены и тесно переплетены (ср. *антропоцентризм* и *коммуникативность*; *антропоцентризм*, *образ автора* и *образ читателя*, *цельность* и *связность*, *информативность* и *интенциональность* и т.д.). Как следствие, списки текстовых категорий разнородны, а число категорий неизменно увеличивается, на что автор монографии указывал и в своих предыдущих работах [Щирова, Гончарова 2007]. В 90-е гг. в лингвистической литературе, по наблюдению О.П. Воробьевой [Воробьева 1993:30], их было свыше пятидесяти, сегодня этот список расширился. Сама О.П. Воробьева подробно описывает категорию *адресованности*, которая опредмечивает знания о предполагаемом адресате текста и прогнозируемом автором характере интерпретации [Воробьева 1993]. Идея диалогичности мышления реализуется и в иных активно осваиваемых текстовых категориях. Например, Н.В. Петрова, исследуя категорию интертекстуальности, прослеживает многообразные формы повторяемости в рамках текстового пространства на примере интертекстовых композиционных моделей [Петрова 2005]. Текстуальные процедуры повторения в контексте категории аппроксимации изучаются в работе

С.В. Ионовой (2006), обоснованно проецирующей аппроксимацию, изначально связываемую с точными науками, на гуманитарную сферу исследования текста. Труды В.И. Шаховского и О.Е. Филимоновой, в том числе недавние монографии [Шаховский 2012, Филимонова 2012], посвящены текстовой категории эмотивности. Эта полистатусная, как пишет Филимонова, категория способна репрезентировать эмоциональное состояние человека в статусе разноразрядных единиц языка: слов, предложений, текстов разной жанровой принадлежности [Филимонова 2001], а её антропомерность не нуждается в доказательствах.

Предлагаемые списки текстовых категорий иногда разительно отличаются от классического набора де Богранда и Дресслера, который, напомним, ограничивался семью конститутивными свойствами текста и включал: когезию, когерентность, интенциональность, воспринимаемость, ситуативность, информативность и интертекстуальность [de Beaugrande, Dressler 1981]. Многие из характеристик текста именовались и до сих пор именуется категориями как в строго терминологическом смысле, так и в менее обязывающем, общем, понимании. При этом лишь два конститутивных текстовых свойства – *связность* и *цельность* – по сути, являются общепризнанными, если считать свидетельством такого признания их включение в словарные дефиниции «текста». Иногда эти свойства именуют фундаментальными категориями текста (см. выше [Бабенко, Казарин 2003]). Разногласия научного сообщества по поводу свойств текста приводят к появлению его новых определений, в которых эти свойства находят своё отражение. Примечательно, однако, что исследователи по-прежнему ссылаются на классическое определение текста, предложенное И.Р. Гальпериным ещё в 1981 г.: его нередко берут за основу новых определений, хотя и модифицируют с учётом включения в иные системы научных координат. Сложному вопросу текста и его определений посвящена одноимённая программная статья Е. Кубряковой [<http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>].

Итак, вычленение категорий текста свидетельствует о стремлении лингвиста к целостному осмыслению этого сложного научного объекта и объясняется естественным стремлением человека к систематизации знаний, к обнаружению «островков организованно-



сти» (И.Р. Гальперин) в окружающей действительности. Вместе с тем, несмотря на долгую историю, проблема текстовых категорий, оправдывая этимологию слова *проблема* (от греч. *problema* – задача), по-прежнему нуждается в уточняющих решениях. Одним из них, как думается, может явиться использование для построения категориальной модели текста понятия *текст-прототип*. Описание системы текстовых свойств по прототипическому образцу позволит учесть размытость (ср. категорию связности в фабульной и бесфабульной прозе), неопределённость и возможный факультативный (ср. категорию подтекста в научном тексте) характер категорий текста, равно как и их зависимость от интерпретативной ситуации. Иными словами, оно будет соответствовать общему направлению развития науки как фундаментальной формы активности субъекта<sup>37</sup>.

Как следует из названия когнитивно-дискурсивной парадигмы, понятие **дискурса** занимает в ней ключевую позицию. В дискурсе видят теоретический, т.е. конструированный, а не эмпирический и первичный объект [Серио 1999: 26, 27], что частично объясняет разнообразие и нечёткость его определений, типологий и описаний. Поскольку актуальность изучения дискурса диктуется текучестью сознания и познаваемой человеком действительности, из множества характеристик, способных сформировать основу для его определения, выделяют *процессуальность*. Процессуальность дискурса противопоставляется «результатирующей» природе текста. По замечанию Е.С. Кубряковой, текст «изучается именно в своей завершённой форме, т. е. как нечто конечное. Это и отличает его от дискурса, изучение которого как бы естественно следует процессу его возникновения. Дискурс – это явление, исследуемое *on-line*, в текущем режиме и текущем времени, по мере своего появления и развития» <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>. Схожим образом рассуждает А.Г. Гурочкина: «Дискурс говорящего или пишущего начинается с замысла высказывания и заканчивается выдачей текста в процессе речепроизводства, дискурс реципиента – это процесс восприятия, заканчивающийся усвоением смысла текста с учётом значений его слов и условий прагматического контекста» [Гурочкина 2005: 80]. Прагматизация

<sup>37</sup> См. подробнее [Щирова, Гончарова 2007: 111–114].

научных проблем, желание обнаружить человека в языке, а язык в человеке, присущее современной науке, объясняет отнесение к различительным признакам дискурса ещё одной важной характеристики – «погруженности в жизнь» (Н.Д. Арутюнова). Ван Дейк пишет: «Дискурс дает представление о предметах или людях, об их свойствах и отношениях, о событиях или действиях или об их *сложном* сплетении, т.е. о некотором фрагменте мира, который мы именуем ситуацией» [Дейк 1989: 68, 69] (курсив мой. – И.Щ.). Ю.Н. Караулов и В.В. Петров в предисловии к сборнику трудов Ван Дейка 1989 г., из которого и взята предыдущая цитата, определяют дискурс как *сложное* коммуникативное явление, включающее кроме текста экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста [Караулов, Петров 1989: 8] (курсив мой. – И.Щ.). Схожее видение дискурса можно найти и в других источниках. Ср. «Дискурс (от франц. discour – речь) в широком смысле слова представляет собой *сложное* единство языковой практики и экстралингвистических факторов», необходимых для понимания текста, т. е. дающих представление об участниках коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения» [Новейший философский словарь 1999: 222]. Противопоставляя текст дискурсу на этом основании, иногда прибегают к формуле: дискурс – это текст + ситуация, текст – это дискурс минус ситуация (см. [Макаров 2003: 87]). Так, Г. Дж. Уиддоусон разграничивает «литературу как текст» (literature as text) и «литературу как дискурс» (literature as discourse), т.е. видит в литературе не только языковую данность, но и коммуникативное событие [Widdowson 1975: 7, 72]). Перечисленные характеристики дискурса априорно прогнозируют интегративный характер его описания, который, как и в случае с описанием текста, коррелирует с его сложностью. То, что традиционные измерения дискурс-исследования (*дискурс–познание–общество*) нередко дополняются *историческим* и *культурным измерениями* [Дейк 2013: 15] (курсив мой. – И.Щ.), отражает холизм современной науки в целом.

Понятия текста и дискурса тесно взаимообусловлены. Любой текст фиксирует осмысление человеческого опыта, знания и мирооценки, что делает его объектом концептуального и когнитивного анализа, позволяя установить, какое видение мира объ-

активирует текст и по какой причине оно привлекло внимание человека. В то же время любой текст является «конечным итогом *дискурсивной*, т.е. социально ориентированной и социально обусловленной коммуникативной деятельности. Каким бы анонимным ни казался текст, у него есть автор или авторы, а значит, текст отражает их речемыслительный акт» <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>. Дискурс программируется дискурсивной ситуацией и актуализируется в тексте, формируясь его тематически однородными совокупностями. Сложность и взаимосвязь рассматриваемых понятий оправдывают описание *текста и дискурса* единого смыслового *целого*, т.е. как понятий, *дополняющих друг друга*.

Как представляется, исследователь в области лингвистики текста может использовать понятие *текст* и без эксплицитной отсылки к *дискурсу*. Заметим, что в рассуждениях о природе и свойствах дискурса едва ли можно избежать упоминания о тексте<sup>38</sup>, в то время как обратное, при условии широкого понимания текста (см. далее), возможно. Именно к материально конечным текстам обращается исследователь дискурса для подтверждения своих теоретических построений. Наконец, границы между рассматриваемыми понятиями размыты. Д. Кристал отмечает это, характеризуя сферы интересов дискурс-анализа и анализа текста (But this distinction is not clear-cut, and there have been many other uses of these labels), и поэтому *текст* и *дискурс* могут использоваться в более широком смысле для обозначения любых языковых единиц с четко определяемой коммуникативной функцией: “*Discourse analysis* focuses on the structure of naturally occurring spoken languages, as found in such “discourses” as conversations, interviews, commentaries, and speeches. *Text analyses* focuses on the structure of written language, as found in such “texts” as essays, notices, road signs, and chapters. But this distinction is not clear-cut, and there have been many other uses of these labels. In particular, both “discourse” and “text” can be used in a much broader sense to

---

<sup>38</sup> В качестве доказательства можно сослаться на приведенные ранее дефиниции дискурса. Ср. также: «<...> репрезентация текста является частью контекстной модели» [Дейк 1989: 96] Или: «<...> мы исходим из того, что модели ситуаций создаются и требуются для понимания как устных, так и письменных текстов» [Там же: 97].

include *all* language units with a definable communicative function, whether spoken or written” [Crystal 1987: 116].

Широкое видение текста не сводится к ограничению его ипостасью артефакта. Концептуальные установки когнитивной парадигмы выводят исследователя *за пределы сугубо внутренних структур текста* и ориентируют его на учет историко-культурного и коммуникативного контекста. Одним из основных параметров и *«универсальной категорией» текста называется человек*. В тексте как примере семиотического опыта обнаруживают «след, оставленный одним сознанием на другом» (выражение Н.В. Петровой), в нём объективируется авторское мировосприятие, посредством его материальной данности креативное сознание репрезентирует себя в уникальной форме. В понимании того, чьё именно сознание – автора или читателя – определяет целостность текста, исследователи расходятся, однако, исходя из приоритетов современной науки, все они акцентируют динамические процессы языковой коммуникации и когнитивную активность коммуникантов. Категории текста понимаются не как имманентные текстовые свойства, а как *когнитивные параметры, репрезентируемые языковыми средствами и зависящие от работы сознания и интерпретативной ситуации*. Это понимание сущностных текстовых свойств соответствует широкому видению текста, при котором текст не воспринимается как «мёртвое» хранилище знаний, а признаётся потенциальным и, с этой точки зрения, «живым» носителем значений. Ведь структурируя текст, т. е. задавая ему определённую форму, автор тем самым задаёт границы его интерпретации, хотя и в рамках бесконечного интерпретационного многообразия. В языковой данности текста, формируемой заданной совокупностью знаков в заданной последовательности, закрепляются авторские смыслы, подразумевающие обязательную актуализацию в процессе текстовосприятия. При этом сам процесс текстовосприятия по отношению к процессу текстопорождения как процессу создания текста носит вторичный характер.

Широкое диалектичное понимание текста представлено во многих исследовательских концепциях. Например, М.Я. Блох постулирует существование тематически организованной речи – «языкового текста-дискурса». Его элементарной информативно-цельной (тематической) единицей объявляется диктема, с которой

Блох связывает четыре знаковые функции: номинацию, предикацию, тематизацию и стилизацию. Все они объединяются в едином понятии «дискурсивизация лексем». В развитии текста-дискурса выделяется несколько ступеней: 1) формирование замысла (рождение текста); 2) поступенчатое формирование «в муках творчества» сюжетного и образного строя текста, включая зачин, развитие, кульминацию и завершение; 3) авторское предпочтение – текст становится объектом «цельного рабочего авторского восприятия»; 4) обработка текста по частям с целью усиления его воздействия (в терминологии автора «впечатляющей силы») на читателя, например, расширение или сокращение текста; 5) завершение текста-дискурса в ходе авторского прочтения и перечитывания; 6) читательская жизнь, превращение текста из индивидуального явления в общественное явление, т. е. обретение текстом аудитории; 7) обсуждение «смысла и достоинств» текста (критика). Все этапы становления и формирования текста образно называются «жизнями», поскольку на каждом из них текст «*существует в живой динамике производства и восприятия*» [Блох 2005, 6–8] (курсив мой. – И.Щ.). Узнаваемость этого образа заставляет вспомнить давнюю традицию сравнения искусства с жизнью<sup>39</sup>. М.Н. Дымарский разграничивает *текст как процесс* и *текст как продукт*. Текст как процесс обеспечивается установкой автора на создание завершённого целого, текст как продукт материально воплощает эту авторскую интенцию [Дымарский 2006: 24]. Основу холистического подхода к художественному тексту Г.Г. Молчановой формирует алгоритм «система – коммуникация – языковая личность». Элементы алгоритма понимаются как образующие неразрывное единство между целостным текстом, целостной языковой личностью и языком как целостной системой знаков. Суть холистического подхода описывается следующим образом: 1) отношения между автором и читателем предполагают рассмотрение каждого из них в качестве целостной языковой личности, со своей картиной мира; 2) образ языка, на котором читается текст, существует в голове человека как целостная система, а не набор

<sup>39</sup> Ю.М. Лотман пишет: «Можно с уверенностью сказать, что из всего созданного руками человека художественный текст в наибольшей мере обнаруживает те свойства, которые привлекают кибернетика к структуре живой ткани» [Лотман 1998: 285].

отдельных элементов, конструкций и грамматических правил, оторванных от реального общения; 3) языковые, кросс-культурные и академические знания неразрывно связаны; 4) текст – это диалог культур в целом контексте межкультурной коммуникации; 5) правомерен лишь анализ целостного текста, а не его отдельного отрывка [Молчанова 2005: 46]<sup>40</sup>. В.Е. Чернявская называет текст механизмом, «запускающим» когнитивные процессы восприятия и декодирования, и не ограничивает его ипостасью «мёртвого тела», хотя в отличие от автора раздела терминологически переводит определение критериев текстуальности «в новую систему когнитивно-дискурсивных координат» [Чернявская 2005: 81, 83, 84] (курсив мой. – И.Щ.). Широкое видение текста коррелирует с его трактовкой как синергетического образования. Напомним, что синергетика изучает законы самоорганизации сложных систем разной природы. Настаивая на динамичности структуры, она усматривает в ней «не нечто стационарное», а *процесс, локализованный в определённой области непрерывной среды*, «пятно организации», «молчаливое знание», предопределяющее ход будущего [Морен 2004: 41, 42] (курсив мой. – И.Щ.).

Все упомянутые мнения отрицают автономность текста и соотносят существование целостного текстового смысла с работой генерирующего и воспринимающего текст сознания. По сути, они включают в идею текста смыслы диалогичности, процессуальности и активного субъектного начала, выводя её за пределы внутренних текстовых структур. Это широкое видение текста, как думается, соответствует новым стратегиям научного познания, основывающимся на целостном, системном восприятии познаваемой реальности.

### 1.7.2. Концепт. Авторская картина мира как концептуальная система

Внимание к процессам категоризации и концептуализации мира в языке позволило увидеть в художественном тексте уникальное

---

<sup>40</sup> Пошаговая процедура анализа текста (система–текст–языковая личность) разъясняется и иллюстрируется в работе [Молчанова 2007: 119–129].

по своей языковой организации средство объективации авторской картины мира как концептуальной системы. Языковые репрезентанты этой системы опредмечивают авторское оценочное мнение не только об *изображаемом*, но и об *изображающем мире* (фразеология М.М. Бахтина) и, являясь результатом индивидуально-авторского выбора, в большей или меньшей степени<sup>41</sup> участвуют в передаче глубинного смысла текста.

В «Словаре русской культуры» Ю.С. Степанов называет концепт «явлением того же порядка, что и понятие», словом, способным (хотя и изредка) служить синонимом слову «понятие»<sup>42</sup> в научном языке. Концепт трактуется как сложная структура, *существующая в реальном сознании* не в виде чёткого понятия, а в виде «„пучка” представлений, понятий, значений, ассоциаций, переживаний», которые «сопровождают» языковой репрезентант концепта [Степанов 2001: 43] (курсив мой. – И.Ш.). О том, что исследуемые нами ментальные процессы и сущности реальны, говорит и Е.С. Кубрякова: «...наш мир и вся вселенная – это отнюдь не детище нашего разума, всё это имеет чисто физические основания»... Не безвредна трактовка конструкций как чисто ментальных или, точнее, интеллектуальных образований, поддерживаемых их объективацией в языке, но в то же время не соответствующих никакой реальности» [Кубрякова 2009: 1].

Несмотря на реальность концепта, он неизбежно имеет для лингвиста умозрительную природу, не наблюдается непосредственно, а моделируется; условность же моделирования, во многом зависящая от поставленных задач, оставляет природу этого моделируемого объекта открытой для дискуссий. Вне зависимости от того, какие методики используются для создания модели концепта, будь то его описание как слоисто-зональной структуры или биокогнитивные подходы, их использование суть попытки познания ментальной сущности, обретающей релевантную для лингвиста *языковую* реальность. Более того, эта умозрительная сущность, являясь элементом концептуальной системы человека, *постоянно меняется*. Таким образом, выводы о сложной орга-

<sup>41</sup> Ср. различную степень эстетической значимости, которую обычно приписывают тем или иным элементам текста как эстетического события в зависимости от их вовлечённости в выполнение авторской сверхзадачи.

<sup>42</sup> Ср. лат. *conceptus* – понятие.

низации концепта, его связях с другими концептами или об их иерархии, как и выводы в отношении любой иной ментальной сущности, остаются гипотезами<sup>43</sup> как минимум до тех пор, пока экспериментальные данные не расставят в рассуждениях о ней более или менее очевидные акценты. Небезынтересно в этой связи привести «довод к авторитету» – сослаться на интервью профессора Т.В. Черниговской, которая, наряду с проблемами лингвистики, занимается в своей экспериментальной лаборатории проблемами мозга, т. е. работает на пересечении лингвистики, психологии и физиологии нервной системы. На вопрос о состоятельности гипотезы Сепира–Уорфа (сегодня эта гипотеза подвергается резкой критике) Черниговская отвечает, что до окончания споров ещё далеко, поскольку есть доводы «за» и доводы «против». Однако любой ответ на этот вопрос не является точкой. В мозгу, замечает Черниговская, декларирующая себя как агностик, – триллионы связей, которыми никто не управляет, – это «запредельно сложная» система, самая сложная из известных нам, «пропасть, в которую мы добровольно бросились <...> Я не надеюсь, что однажды во вторник проснусь и мне откроется истина, как устроены мозг или язык. Если такое произойдет, то у меня есть знакомые психиатры – я тут же им сдамся» [http://www.expert.ru/printissues/russian\\_reporter/2007/24/interview\\_chernigovskaya/](http://www.expert.ru/printissues/russian_reporter/2007/24/interview_chernigovskaya/)

Представление о содержании концептов выстраивается лингвистом на основе поддающихся наблюдению вербальных репрезентантов и исходя из индивидуального объёма и качественного состава разнообразных знаний (языковых, ситуативных, фоновых и пр.), обрётённых им в процессе освоения мира. Результаты, полученные при анализе объекта-заместителя (вербализованного концепта), переносятся на первоначальный объект (реальный концепт, существующий в человеческом сознании). Изоморфность модели объекту исключается, однако её простота и компактность делают доступным для описания сверхсложный в реальности мир

---

<sup>43</sup> Это не умаляет их значения. Тезис о гипотетичности научных знаний и процесса познания содержится во многих концепциях и теориях, формирующих методологические основания современной науки. Используя фразеологию Ю.С. Степанова, можно сказать, что мера гипотетичности в лингвистических описаниях концепта «не больше, чем в других гуманитарных исследованиях» [Степанов 2001: 60].



творческого «Я», позволяют увидеть за иллюзорной хаотичностью образов и «голосов» текста придающее ей целостность «многоликое» смыслопорождающее сознание. Осознавая неизбежную огрублённость создаваемой модели, лингвист оценивает и те широкие возможности, которые предлагает ему метод моделирования для изучения смыслов в составе авторской концептуальной системы, в первую очередь, ассоциативно-образных и эмоционально-оценочных обертонов.

Заметим, что сложность моделирования концепта во многом предопределяется его «очеловеченностью». Согласно Ю.С. Степанову, исследователь может довести описание некоторых концептов (ср. «ЛЮБОВЬ», «ПРАВДА», «ИСТИНА» и пр.) «лишь до определённой черты, за которой лежит некая духовная реальность, которая не описывается, но лишь переживается» [Степанов 2001: 83]. Столь же «неописуемым» является очерчивание «интимно-личного круга ассоциаций», вызываемых концептом. «Это уже не может быть описано в словаре, а иногда не может быть описано и вообще, в принципе – неописуемо» [Там же: 82].

Итак, сложность моделирования авторской картины мира как концептуальной системы предопределяется сложностью моделирования концепта как её основной составляющей. Её можно связать и с иными причинами.

Во-первых, все элементы текста, хотя и в разной степени, обладают эстетической значимостью (ср. «нулевой приём» у Энквиста и «минус-приём» у Ю.М. Лотмана<sup>44</sup>, понимаемые как значимое отсутствие, или «нулевую степень письма» у Барта и пр.). Это подтверждается статусом текста как эстетического события и реализацией базовых принципов текстопостроения: селекции и комбинации. Автор отбирает и комбинирует лишь те фрагменты действительности, которые полагает важными для воспроизведения в художественной модели. Как следствие, трудным является и отбор индивидуально-авторских концептов для моделирования авторской картины мира, и выстраивание их иерархии.

---

<sup>44</sup> Важно заметить, что неупотребление элемента в ситуации его ожидания читателем (ср. отсутствие строк, незавершенные построения и пр.) делает, как пишет Лотман, информацию, которую несёт в себе приём, «величиной вполне реальной и измеримой». Вопрос этот является частью более общей проблемы – конструктивной роли значимого нуля (zero problem) [Лотман 1998: 60–62].

Кроме того, подобно любой иной картине мира картина мира автора содержит универсальную, национальную и индивидуальную составляющие. Художественный текст, являясь уникальным творческим продуктом, демонстрирует наивысшую степень креативности лингвокреативного субъекта. Особую роль в нём играет *индивидуальная составляющая картины мира, «ускользающая» от исследователя в силу своей неповторимости*. С ней соотносятся личностные мотивации, оценки и ассоциации автора, которые отражают своеобразие познания им мира и выражаются в уникальной языковой форме. Неповторимость запечатленного в тексте творческого мировосприятия находит отражение в понятии индивидуально-авторского стиля, а также в иных понятиях, предполагающих работу творческого сознания, например *авторский образ* или *авторская интонация*. С наибольшей очевидностью оригинальность авторского видения запечатлевается в сложной образной системе художественного текста: это и языковые образы, и образы, формирующие отдельные смысловые и содержательно-формальные микросистемы текста (ср. системы образов персонажей, пейзажные образы и пр.), и целостный образ произведения.

Немаловажным является и тот факт, что лингвист не учитывает *подсознательные процессы*, реально влияющие на внутренние механизмы творчества. В его понятийно-терминологический аппарат обычно включается понятие авторской интенции<sup>45</sup>.

Наконец, некоторые из индивидуально-авторских концептов, объективирующихся в художественном тексте, *формируются на базе культурных концептов*. Это требует от лингвиста не только обращения к лингвокультурологическим трудам, где подобные концепты могут выступать предметом самостоятельного изучения, но и собственных выводов об их содержании, т.е. дополнительной работы с дефинициями слов, обозначающих концепт, их синонимами, дериватами, фразеологизмами, пословицами, поговорками и прочими формами вербализации культурных концептов, принадлежащих коллективному сознанию. Важной частью этой работы, бесспорно, остается работа с текстами, объективирующими авторское видение культурного опыта и культурно-исторической памяти, которые запечатлены в концептах такого рода.

---

<sup>45</sup> См. подробнее п. 4.2.

Однако любые акценты на сложности моделирования авторской концептуальной системы не уменьшают значимости моделирования как гносеологической категории. Моделирование характеризует важный путь познания человеком мира и себя как его части и поэтому востребовано современной наукой.

### 1.7.3. Контекст. Проблема контекста в исторической перспективе и в современной науке

В широком понятийном смысле *контекст* (от лат. *contextus* – соединение, тесная связь) определяется как квазитекстовый феномен, порождаемый эффектом экспрессивно-семантической целостности текста и состоящий в супераддитивности его смысла и значения по отношению к смыслу и значению суммы составляющих текст языковых единиц. Контекст структурирует спектр потенциально возможных аспектов грамматического значения слова или предложения, в результате чего задается определенность языковых выражений в пределах текста. Вне контекста языковая единица теряет диктуемые смыслом текста возможные дополнительные значения и утрачивает семантическую конкретность и эмоциональную нагруженность; она «значит лишь то, что значит» (Кирхнер). Выделяются разные типы контекста, в том числе собственно *лингвистический* контекст и *экстралингвистический* контекст. Под последним понимают ситуацию коммуникации, включающую условия общения, предметный ряд, время и место коммуникации, самих коммуникантов и их отношения друг к другу. [Новейший философский словарь 1999: 329; Языкознание 1998: 238]. Эти составляющие контекста упоминает Д. Кристал, подчеркивающий вместе с тем отсутствие их четкой классификации: „Classifications vary, but most approaches recognize the central role played by the following factors:

*Setting.* The time and place in which a communication act occurs,<sup>46</sup> e.g., in church, during a meeting, at a distance, and upon leave-taking.

<sup>46</sup> Особенности литературной, в том числе художественной коммуникации, описывались неоднократно. Обзор некоторых моделей литературной коммуникации, начиная с классической модели Р. Якобсона, содержится в работе [Щирова, Тураева 2005: 28–38].

*Participants.* The number of people who take part in an interaction, and the relationships between them, e.g. addressee(s), by stander(s).

*Activity.* The type of activity in which a participant is engaged, i.e. cross-examining, debating, having a conversation [Crystal 1993: 48].

Признание значимости контекста<sup>47</sup> для описания текстового смысла не всегда входило в набор исходных знаний исследователей текста и принимало разные формы в зависимости от того, в рамках какой традиции и на каком этапе исторического развития осуществлялась теоретическая рефлексия. Так, в *классической герменевтике* Шлейермахера и Дильтея постулировалась необходимость воссоздания аутентичного смысла (оригинального значения) текста, а мнения интерпретатора не принимались во внимание. В *поздней герменевтике* появляется понятие «исторической дистанции», разделяющей автора и интерпретатора текста. Согласно Гадамеру, «предмнения» интерпретатора (ср. *предрассудок (Vorurteil)* в смысле *предсуждения (Vor-Urteil)*) дополняют «мнения текста», не являются предвзятыми и не должны исключаться из интерпретации. Для описания их совокупности вводится особое понятие *предструктуры понимания*. «<...> Понять, – разъясняет Гадамер, – означает, прежде всего, понять само дело и лишь во вторую очередь – выделить и понять чужое мнение в качестве такового. Наипервейшим из всех герменевтических условий остается... предпонимание, вырастающее из нашей обращенности к тому же делу» [Гадамер 1988: 349].

Очевидное внимание к историко-культурному контексту демонстрируют герменевтические установки П. Рикера, который также включает в контекст самого интерпретатора: «То, что как предел стояло перед наукой: признание историчности бытия, – превращается в конституирование бытия; то, что было парадоксом: принадлежность интерпретатора своему объекту, – становится онтологической чертой» [Рикер 2002: 40]. Преодоление расстояния между культурной эпохой текста и культурной эпохой интерпретатора Рикер называет целью интерпретации и её «глубоким

---

<sup>47</sup> Речь, в первую очередь, идет об экстралингвистическом контексте, если апеллировать к этому термину.

замыслом», а смысл текста рассматривает как часть «нынешнего понимания, каким обладает читатель» [Там же: 34]. Преодолевая это расстояние, интерпретатор становится современником текста, присваивает «чужой» текстовый смысл, делает его своим, собственным. Через понимание другого происходит расширение самопонимания [Там же: 48].

И тем не менее в герменевтике специально не акцентируется конкретно-историческая ситуация восприятия произведения и его интерпретации. Рецептивно-эстетические исследования литературы, развивающие идеи герменевтики, напротив, «стремятся восстановить именно конкретно-исторический и социальный контексты восприятия произведений» [Западное литературоведение XX века 2004: 102]. Внимание к интерпретирующей инстанции сохраняется и усиливается. Так, известное понятие Яussa «горизонт ожидания» как комплекс биографических, психологических, социальных и исторических характеристик имеет двухвекторную направленность. С одной стороны, это характеристики, на которые настраивается сознание реципиента, с другой – характеристики, «ожидаемые» в реципиенте текстом, реализующим и объективирующим авторскую интенцию. Яусс не считает интерпретацию адекватной, если она не учитывает поступательного развития смыслового потенциала произведения, т. е. того, как это произведение воспринималось первоначально и впоследствии, на разных этапах своего осмысления: “The coherence of literature as an event is primarily mediated in the horizon of expectations of the literary experience of contemporary and later readers, critics, and authors. Whether it is possible to comprehend and represent the history of literature in its unique historicity depends on whether this horizon of expectations can be objectified” [Jaus 1999:18–23].

Идея «горизонта ожидания» прослеживается и в современных прочтениях художественного текста. Например, А.Н. Мороховский справедливо связывает начало восприятия текста не с моментом его «потребления», а с моментом целенаправленного выбора. Еще до прочтения текста читатель знакомится с характерологическими признаками (маркерами) текста: с указаниями на издательство и серию, на автора и характер авторского псевдонима; с формулировкой заголовка, который может указывать на жанровую принадлежность; с авторскими указаниями на характер текста,

включая указания, нарушающие устоявшееся читательское представление; с указаниями на жанр и на способы членения повествования [Мороховский 2011: 339, 340]. Некоторые из характерологических признаков реализуют представление автора о «своём читателе». Эту идею «своего читателя» мы обнаруживаем и у М.М. Бахтина (ср. «блок читателя») и у М. Риффатерра (ср. «эффект обманутого ожидания» (читателя. – И.Щ.)). С равным успехом в этот перечислительный ряд можно добавить предмнение и предсуждение Гадамера, «горизонт ожидания» Яусса, читателя-модель Эко, классическое понятие «имплицитный читатель» Изера и его многообразные модификации: «идеальный читатель», «искушенный читатель», «наивный читатель» и пр. Закономерность формирования представлений о воспринимающей инстанции в авторском сознании акцентируется в многочисленных концепциях текстовой категории адресованности и авторского программирования. Под последним понимается ориентированное на читателя поэтапное развертывание текстового смысла, начиная от авторского замысла и завершая возможной критикой вербализующего замысел артефакта. Настаивая на осознанности выбора содержания и формы креативным субъектом (автором), все упомянутые идеи и концепции исходят из признания активной роли соавтора (читателя) в конкретизации текстового смысла. При условии совпадения смысловых полей автора и читателя читатель трактуется ими как идеальный, хотя в реальной действительности и читатель как идеал, и интерпретация как производная от его когнитивной деятельности формируют своеобразный горизонт: к нему можно стремиться, но нельзя достигнуть. Несмотря на потенциально бесконечное число конкретных интерпретаций текста, любая из них, конкретизируя текстовый смысл определенным образом, тем самым исключает возможность иных смысловых конкретизаций. Идея предвидения реализует себя и в упомянутом выше приеме эффекта обманутого ожидания, при этом, по замечанию А.Н. Мороховского, она охватывает не только представление читателя об авторе и тексте, объективирующем авторскую когнитивную деятельность, но и – автора о читателе, экстраполируется на собственно лингвистический и экстралингвистический контекст. Эффект обманутого ожидания, считает Мороховский, может реализовываться как внутри текста, так и в

контексте парадигматического ряда, объединяемого общей эпохой, литературной школой, литературным направлением, традициями жанра, общим автором и пр. Основываясь на предшествующем опыте (тезаурусе), читатель производит выбор книги с ориентацией на «ожидаемое», т. е. находит книгу. И, наоборот, «неожиданность» книги, выраженная в её характерологических признаках, иногда побуждает его сделать данный выбор. Книга, таким образом, находит читателя. И в том, и в другом случае выбор книги предопределяется наличием у читателя некой «премодели» семантической структуры художественного текста: процесс восприятия становится процессом последовательного *соотнесения идеальной читательской премодели с реальной семантической структурой текста*. Разграничиваются четыре случая реализации эффекта обманутого ожидания. Художественные произведения могут: 1) соответствовать; 2) не соответствовать; 3) противоречить семантической структуре текста и, таким образом, превращать его в свою противоположность или 4) намеренно разрушаться семантической структурой текста, создавая новые характерологические признаки [Мороховский 2011: 341, 342] (курсив мой. – И.Щ.).

Конкретизированное в работах рецепционистов герменевтическое видение текста – с его упоминания мы начали краткий обзор научных взглядов на заявленную проблему – обычно противопоставляют структурно-семиотическим прочтениям. Структурализм сосредотачивает внимание на внешних проявлениях глубинных структур, постулирует их универсализм, независимость от содержания, роли реципиента и историчности восприятия конкретных литературных произведений. Так, в интерпретации школы Новой критики – англо-американской версии структурализма – контекстуализм означает самодостаточность литературного произведения. Противоположные по направленности силы (*mutually opposing energies*), настаивают «новые критики», создают в нем напряжение, *блокируя выход из контекста произведения и его мира* [Cuddon 1992: 190, 191] (курсив мой. – И.Щ.), соответственно текст должен рассматриваться как закрытый эстетический объект (артефакт) вне порождающей и воспринимающей инстанции. Цель и ценностная установка критика – объективность интерпретации, обеспечить которую может скрупулезная работа со словами. Попытки внести в толкование текста личное начало лишены научной основы, по-

сколькo о значении текста говорит *он сам и связи составляющих его компонентов*. Исходя из коммуникативной природы языка и того, что код обеспечивает коммуникацию, структурализм, таким образом, фокусируется на осмыслении текста в себе и для себя (*in and for itself*), уделяет внимание лишь лингвистическому контексту. Последующая критика структурализма исходит из коммуникативной природы искусства и приводит к пересмотру этой части структуралистской доктрины. Та же Новая критика предстает в иных модификациях, появление которых имплицитно указывает на значимость коммуникативного контекста, коммуникативной ситуации и участвующих в ней коммуникативных инстанций.

В постструктуралистской парадигме понятие контекста обретает «центральный статус». Семантика текста сопрягается не с объективными характеристиками текста и не с субъективным (по отношению к читателю) видением автора, а с самим читателем. Автор не существует в ипостаси порождающего смысл Отца, а заменяется скриптором. Интерпретация текста приравнивается к его созданию. Читателю приписывается способность наполнять текст смыслом, не принимая во внимание авторское мнение. Интерпретативные параметры текста воспринимаются как не зависящие от его структурных параметров. Текст оказывается открытым множественным, а по сути любым прочтением. Это видение текста актуализируется известными тезисами Р. Барта о смерти Автора, Ж. Деррида о «свободной игре активной интерпретации», Дж. Хиллиса Миллера о «вкладывании смысла в текст» и пр. Понятие контекста «предельно расширяется», в него включаются «аксиологические системы отсчёта читателя, его культурный опыт (воспринятые культурные коды), фиксируемые в симулякрах предельно индивидуализированные субъективно-личностные смыслы» [Новейший философский словарь 1998: 329]. Однако желание постструктуралистов «повергнуть» Автора как Демиурга и заменить его Авторитет диалогами различных видов письма отличается от стремления поздней герменевтики принять во внимание «мнения интерпретатора», *не отказываясь от «мнений текста»*. «Антиосновность» постструктуралистов (К. Харт) заставляет их отторгать текстуальный изоляционизм.



В панязыковой и пантекстуальной позиции постмодернизма отчётливо прослеживается спецификация вербальных текстов, объективирующих идеологические, социальные, этические, этнические и прочие характеристики субъекта<sup>48</sup>. Культурная критика (cultural critique) 1980-х годов «в какой-то мере» знаменует собой возврат к традициям культурно-исторического подхода и апеллирует к практике социолого-исторического анализа. Упадок исторического сознания, связываемый в России и на Западе с концом XX века, приводит к ослаблению идей «исторического контекста». По своей направленности культурная критика скорее является культурно-социологической. Она призывает изучать современную культуру, не литературу, а дискурсивные практики, понимаемые в историческом плане как риторические конструкты, интегрирующиеся с проблемой власти<sup>49</sup>, обеспечиваемой и проверяемой через отредактированное знание. Время литературы как академической дисциплины, – замечает С. Дьюринг, – проходит» (The heyday of English Literature as an academic discipline is over). Интерес к английскому языку вытесняется интересом к современной культуре, которая предстаёт перед потребителем в широком многообразии форм, начиная от Интернет-коммуникации и объявлений и заканчивая мультипликациями и массовой кинопродукцией [During 2000: 96]. К дискурсивным практикам причисляют кинокартины и телешоу, популярные литературные произведения и шедевры классической литературы, научные тексты (Т. Eagleton). Куль-

---

<sup>48</sup> Небезынтересно в этой связи упомянуть введение в широкий научный обиход таких понятий, как социотекст, этнотекст или антропотекст, в которых акцентируется способность текста отражать разные аспекты языковой личности. «Мы можем, – пишет Н.Д. Голев, – исследовать «психологический», «социальный», «юридический», «этический», «идеологический» и другие типы личности как вид полноценного представления личности, вмещающий в себя психологический, социальный, юридический, идеологический и другие компоненты, но преломленные через ее язык, ее дискурс... Таким образом, антропотекст с разных сторон рассмотрения может выступать как «социотекст», «психотекст», «юрисотекст» и т.п.» (<http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v85.html>) (курсив мой – И.Ш.)

<sup>49</sup> Вопросам языка как инструмента социального взаимодействия посвящались и посвящаются многочисленные работы российских и зарубежных исследователей. В языке усматривают социальную силу, эффективное средство вторжения в когнитивную систему реципиента и формирования в ней идеологических догм, необходимых властным институтам. Истина изучается как лингвистическая проблема [Болинджер 1987: 23–43] (см. далее гл. 2).

турная критика анализирует воздействие «культурных практик» на мышление и поведение, а общественно-духовных институтов – на культурные практики. Реальность, рассматриваемая в форме, не опосредованной культурными конвенциями и концепциями, признается недоступной сознанию. Текстуальные исследования включаются в контекст институциональных практик и социальных структур [Западное литературоведение XX века 2004: 201–203].

Тесную связь с вопросами идеологии и политики демонстрируют работы ведущего британского литературоведа и философа неомарксистского толка Т. Иглтона (ср. “The Ideology of the Aesthetic” или “Ideology: an Introduction”). Иглтон рассуждает о манипулятивной функции литературы, которую он считает идеологией (“Literature, in the meaning of the word we have inherited, is an ideology” [Eagleton 2000: 49]), схожей по своему воздействию на социум с религией. Приведём некоторые из рассуждений Иглтона.

Гуманитарная направленность литературы как либерального проекта превращает её в противоядие от политического фанатизма и идеологического экстремизма. Литература обращает читателя к универсальным ценностям, тем самым отвлекая его от «узких интересов» (petty demands), например, от требований по улучшению условий жизни или усилению контроля над властями предрезающими. Более того, она способствует полному забвению этих требований. Призывая к высоким размышлениям над вечными истинами (high-minded contemplation of eternal truths), литература формирует в массах плюрализм мнений и чувств, способность увидеть помимо собственной точки зрения точку зрения сильных мира сего, приобщает к нравственным богатствам цивилизации, воспитывает почтение к достижениям буржуазии. Кроме того, процесс чтения предполагает уединение и изолирует трудящихся, препятствуя объединению их усилий.

Взамен массы обретают возможность испытывать чувство гордости за национальный язык и национальную литературу, тем более что собственная занятость и отсутствие образования не позволяют им добиться в этой области видимых успехов. Литература используется для формирования политической культуры (political culture) и внедрения в сознание идеологических догм. Массы нуждаются в такой культуре, в инструкциях, которые бы определяли их взаимоотношения с государством, равно как и

в героических примерах: “<...> need political culture, instruction <...> in what pertains to their relation to the State, to their duties as citizens; and need also to be impressed sentimentally by having the presentation in legend and history of heroic and patriotic examples brought vividly and attractively before them” [Eagleton 2000: 51]).

Подобно религии литература вызывает к эмоциям. Вопрос истины или ложности некоторых установок, таких, как например, «ущемленное положение чернокожего населения», отодвигается ею на второй план, – важнее оказывается способность ему сопереживать. Литература не обсуждает значимость института частной собственности для либерального общества, она стремится к вневременным истинам: воспитывая в массах терпимость и благородство, она обеспечивает этому институту самую надёжную сохранность.

Наконец, литература актуализирует опыт читателя, предлагая ему возможность для самореализации. Читатель, не имеющий средств отправиться на Дальний Восток (возможно, лишь если он станет солдатом Британской империи!), может вообразить себе этой край, обратившись к творчеству Киплинга или Конрада. Литература превращается в эрзац несбывшихся (вследствие плохих социальных условий) мечтаний и устремлений [Eagleton 2000: 51, 52].

Концептуальные установки *современной науки* вносят новые акценты в описание взаимосвязи текста и контекста. Экстралингвистический контекст исследуется как целостная структура знания, в которую встраивается художественный текст, порождаемый и воспринимаемый когнитивными субъектами. Первому из них обычно приписывается статус творца, а второму – со-творца, хотя интерпретативный характер когнитивной парадигмы и трактовка познания как действенной, активной интерпретации зачастую смещают эти акценты, находя выражение в радикально ориентирующихся на читателя рецептивистских концепциях. Знания, необходимые для понимания глобальных и сложных проблем, обретают междисциплинарный, трансдисциплинарный и полидисциплинарный характер. Познание изолированных информационных сведений воспринимается как недостаточное, для понимания частных данных привлекается знание целого. Взаимосвязи текста и литературных коммуникантов, текста и экстралингвистического

(историко-/социокультурного) контекста, текста и вертикального контекста и пр. изучаются *с позиции формирования целостных знаний*.

Контекстуальность познания рассматривается и *с позиций усложнения мира*. Иллюстрацией дискурсивного характера усложняющихся властных отношений служит одна из последних работ Т. Ван Дейка «Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации». Перечислим названия лишь некоторых из её глав и разделов: «Дискурс и воспроизводство социальной власти», «Дискурс-анализ как социальный анализ», «Власть как контроль над публичным дискурсом», «Дискурс и манипуляция», «Контекстуализация в парламентском дискурсе: Аснар, Ирак и прагматика лжи» и пр. Остановившись на специфическом жанре политического дискурса – политических дебатах, Ван Дейк обращает внимание на *значимость феномена контекста*, который он называет «фундаментальным аспектом». Что представляется не менее важным, Ван Дейк подчеркивает: <...> контекст может повлиять на то, что люди говорят или понимают, только тогда, когда он определяется как субъективный конструкт, зависящий от участника дискурса. *Не социальная или политическая ситуация сама по себе влияет на текст или речь, но скорее то, каким образом отдельные участники представляют, понимают или каким-либо иным образом конструируют ставшие релевантными для них свойства такой ситуации.* <...> контексты являются не объективными, или «внешними», а *субъективными* конструктами участников, «ментальными моделями, представленными в эпизодической памяти» [Дейк 2013, 230]. Контекстуальные модели управляют порождением и восприятием дискурса, речевыми актами, выбором языковых средств, стилем, риторикой, семантическими стратегиями, форматом и пр. [Там же].

Мысль о «мифах, сложившихся вокруг лингвистического контекста и его функционирования» формирует лейтмотив многих работ И.Ю. Архипова. «Правда же о „работе“ контекста, – полагает Архипов, – очевидно заключается в том, что он ничего не создает и не изменяет, а *лишь проявляет значение или его изменение, замысленное говорящим*» [Архипов, 2011: 17, 18] (курсив мой. – И.Щ.).

Идеи субъекта, контекста и диалогизма сочетаются в рассуждениях В.И. Карасика о субъектном оценочном позиционировании. Оценка явления описывается в них как выражение позиции социальной группы не только к явлению, но и к широкому контексту, в составе которого оно осмысливается. Карасик предлагает следующую дефиницию субъектного оценочного позиционирования: «<...> это определение разных точек зрения на тот или иной объект с позиций разных *субъектов* или с позиции одного и того же *субъекта* в *разные временные периоды* и в *разных обстоятельствах*» [Карасик 2013: 25] (курсив мой. – И.Щ.). В качестве типовых субъектов оценки рассматриваются «свои» и «чужие», формирующие базовую универсальную оппозицию осмысления мира [Там же].

Все приведённые рассуждения убедительно реализуют идею антропоориентированной науки о значимости человеческого фактора в языке, акцентируют зависимость значения текста от мышления субъекта и заставляют воспринимать контекст не как генератор значения, а как указатель на него. Говоря словами Т. Иглтона: “<...> my meaning is always somehow dispersed, divided and never quite at one with itself. Not only my meaning, indeed, but me: since language is something I am made out of, rather than merely a convenient tool I use <...>” [Eagleton 2008: 112]). Более того, гуманитаризация и аксиологизация познания предлагают исследователю известную свободу действий в описании контекста. Эту гибкость в оценках соотношения мира и художественной модели иллюстрирует проблемное поле квир-теории. По мнению Д. Гальперина, “queer” обозначает в ней всё, что выходит за рамки нормального, узаконенного и доминирующего. Нет ничего конкретного, к чему бы “queer” относилось. Это идентичность, лишённая сущности: “Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers.* It is an identity without an essence (Цит. по [Selden, Widdowson, Brooker 2005: 255]). Идеи гуманизма в западных демократиях уступают место этике мультикультурализма и многорасовости [Dollimore 2004: xvii]. Признание сходства, объединяющего «множество» не исчезает, но оказывается подчиненным контекстуальным – культурным и расовым – различиям: “... in western democracies, *a confident humanism has given way to an*

*ethic of the multicultural and the multi-racial*; for sure, an uncertain assumption of underlying similarities is not entirely absent, but it is subordinate to an equally uncertain embrace of cultural and racial difference” [Там же] (курсив мой. – И.Щ.).

Остановимся на этом вопросе чуть более подробно.

Рассуждая о благородстве в характере человека, Аристотель высказывает следующую мысль: «Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть может, *первая из них ниже (мужчины), а раб – совершенно низкое существо*»<sup>50</sup> [Аристотель 1998: 1086] (курсив мой. – И.Щ.).

Мнение Аристотеля столь же далеко от *социальных прочтений текста*, как велик разделяющий их временной интервал. Современный художник обвиняется в стремлении свести предназначение женщины к обеспечению физического воспроизводства, противопоставить мужскую активность женской пассивности. Критикам предлагается внимательнее читать «женскую литературу», поскольку её авторы, начиная с Джейн Остин, смотрят на жизнь специфическим «женским взглядом» (ср. ниже: *from a specially female perspective* Или: *distinctively feminine aspect of their art*). Женские проблемы не эксплицируются автором, а хранятся в тайных уголках, недоступных поверхностному взгляду, за содержанием текста скрываются его истинные, глубинные смыслы: “From Austen to Dickinson, these female artists all dealt with with central female experiences from a specially female perspective. But this distinctively feminine aspect of their art has been generally ignored by critics because the most successful women writers often seem to have channeled their female concerns into secret or at least obscure corners. In effect, such women have created submerged meanings hidden within or behind the more accessible, “public” content of their works, so that their literature could be read and appreciated even when its vital concern with female dispossession and disease was ignored” [Gibert, Gubar 2000: 290] [Ср. у Аристотеля: «*первая из них ниже (мужчины)*»].

Категоричны в стремлении к равноправию и исследователи постколониальной литературы, чьи идеи радикально расходятся

---

<sup>50</sup> В этом переводе Н. Новосадского идея противопоставления мужского и женского начала выражена наиболее очевидно. Ср., например, у О.П. Цыбенко: «<...> и женщина бывает благородной, и раб, хотя, может быть, из них первая – существо низшее, а второй – вовсе ничтожное» [Аристотель 2007:183].

с мнением Аристотеля (Ср. «<...>раб – совершенно низкое существо»).

Нигерийский писатель, поэт и литературный критик Чинуа Ачебе в эссе “An Image of Africa” ссылается на приключенческую повесть Дж. Конрада “Heart of Darkness”. Ачебе обвиняет Конрада в расизме и пишет о желании, а возможно, и о потребности западной психологии противопоставить Африку Европе, представить её как сгусток отрицательной энергии, нечто непонятное и далекое от европейского душевного благородства: “<...> it is the desire – one may indeed say the need – in Western psychology to set Africa up as a foil in Europe, a place of negations at once remote and vaguely familiar in comparison with which Europe’s own state of spiritual grace will be manifest” [Achebe 2000: 324]. Даже полемизирующий с Ачебе У. Харрис (ср.: “<...> I am convinced his judgment or dismissal of Heart of Darkness – and of Conrad’s strange genius – is a profoundly mistaken one” [Harris 2000: 334]) вынужден признать, что попытки писателей и репортёров обнаружить несостоятельность Третьего мира действительно имеют место. Авторы, предрекающие этому миру культурное и историческое банкротство, возможно, подсознательно желают оправдать многовековую колониальную политику империализма, видят в ней реальную поддержку и единственную форму правления, уважаемую самим Третьим миром: “There are certainly writers, novelists, reporters <...>, who seem predisposed to see nothing but bankruptcy in the Third World and one wonders in what unconscious degree perhaps the west may desire such bankruptcy – cultural and political – to become a fact of history, whereby it may justify its imperial past by implying that imperial order, across centuries of colonialism, was the only real support the modern possessed, the only real governance The Third World respected” [там же].

Т. Моррисон<sup>51</sup> сетует на то, что историки и литературные критики недооценивают влияние африканского населения Америки на американскую литературу. Присутствие африканцев (позднее афроамериканцев) насчитывает более четырех сотен лет. Оно сыграло решающую роль в политических процессах США, в создании

---

<sup>51</sup> Моррисон входит в плеяду самых знаменитых афроамериканских писателей США конца XX в.

Конституции страны, развитию её культуры и литературы, в формировании чувства национальной идентичности у американских писателей (ср.: Africanistic presence has been crucial to writers' sense of their Americanness). Однако, пытаясь разобраться в природе этой идентичности (a particular "Americanness"), об этом нередко забывают. Моррисон формулирует проблему американского африканизма (American Africanism), связывая её с осмыслением и отражением в литературе корней африканского присутствия в США и объявляя её центральной для понимания национальной литературы (central to any understanding of our national literature) [Morrison 2000: 310, 311].

Как видим, точкой отсчета в современных описаниях контекста является человек в его множественных и разнообразных проявлениях. Актуально звучат слова М.М. Бахтина: «Конкретное высказывание (а не лингвистическая абстракция) рождается, живёт и умирает в процессе социального взаимодействия участников высказывания. Его значение и форма в основном определяются формой и характером этого взаимодействия. Оторвав высказывание от этой реальной, питающей его почвы, мы теряем ключ как к его форме, так и к его смыслу, – в руках у нас остаётся или абстрактная лингвистическая оболочка, или абстрактная же схема смысла <...> – две абстракции, которые несоединимы между собой, ибо нет конкретной почвы для их живого синтеза» [Бахтин 2000 (а): 83].



## Глава 2

### ПРОБЛЕМА ИСТИНЫ В НАУЧНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ

#### 2.1. УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ИСТИНЫ. РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕМЫ ИСТИНЫ В НАУКЕ

Релевантность *истины* для этой работы, если понимать истину как соответствие знания действительности, априорно определяется её сложностью и универсальностью. Тема истины, говоря словами Н.Д. Арутюновой, проходит «сквозной нитью» через всё существование человека: его сознание и знание, язык и веру, восприятие и интуицию. Истина универсальна и всеобъемлюща, она носит общечеловеческий характер. «Истина – самое ценное и полезное в жизни людей <...>», стремление к ней – естественное и важнейшее побуждение человека [Гак 1998: 45]. На уровне обыденного сознания её поиск составляет неотъемлемую часть существования человека и отождествляется с поиском смысла жизни, однако спектр «измерений» истины шире. Границы одноимённого концепта колеблются от образа (прообраза) к понятию; от истины «художественной», лежащей в основе творения, к истине эпистемической, лежащей в основе познания; от истины логической, лежащей в основе выбора, к истине фактической, лежащей в основе расследования; от истины житейской, лежащей в основе практического решения, к истине деонтической, лежащей в основе нравственного выбора [Арутюнова 1998: 539].

Познание суть процесс отражения мира в сознании человека. Познавая мир, человек противостоит ему не как пассивный объект, а как деятельный субъект, поскольку выстраивает мир в сознании как свой собственный; осваивая мир, он присваивает его. По словам Ю.М. Лотмана, чтобы получить представление о мире, человек должен «взглянуть» на него, и в этом ему помогают наука и искусство – глаза человеческой культуры. Объёмность знания человека определяется различием и равноправием научного и художественного мышления, фиксируется научной и художественной картинами мира. Взаимное обогащение познанием и в науке, и

в искусстве представляет собой обмен мыслями и информацией. Как и наука, искусство не является «областью забав или наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Это форма мышления, без которой человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» [Лотман 1998: 400]. Задавая «глобальный образ мира», наука и искусство опираются на различный инвентарь средств: наука прибегает к абстрактности категорий и понятий, искусство – к конкретике чувственных образов. Понятие истины сохраняет свою релевантность для обеих сфер человеческого мироосознания, хотя и наполняется в них разными смыслами. Наука стремится к поиску объективной истины, в то время как искусство открыто заявляет свою субъективность. Статус *истины в объективном смысле* (истина как соответствие фактам) и её роль в качестве регулятивного принципа К. Поппер сравнивает с горной вершиной, почти постоянно закрытой облаками. Альпинист, восходящий на эту вершину, пишет Поппер, не только сталкивается с трудностями на своём пути. Он может даже не знать, достиг он вершины или нет, так как в густой пелене облаков ему трудно отличить главную вершину от второстепенных. Однако это не влияет на объективное существование главной вершины [Поппер 2004: 378] (курсив мой. – И.Щ.). *Истина искусства* – это истина художника. В идеальном мире эстетической действительности отражается реальный мир, пропущенный через творческое «я». Воспринимая, осмысляя и оценивая реальность, автор художественного текста трансформирует её закономерности в образное «инобытие», запечатлевает в тексте свою творческую индивидуальность, многообразный личный опыт и понимание мира. В художественной модели объективируется авторское видение истины как сути мира и познания.

Как вид познавательной деятельности наука направлена на выработку объективных, системно организованных и обоснованных знаний о мире [Новейший философский словарь 1999: 457]. Для их верификации, т. е. проверки истинности (ср. лат. *verus* – истинный и *facere* – делать), нередко проводится научный эксперимент. Научные знания ассоциируются с рациональным постижением мира и формированием научной картины мира как связанной совокупности представлений о мире, полученных в ходе научного развития. Сегодня человеческие потребности подчиня-

ют себе человеческую деятельность, а объекты науки изучаются по роли, которую они играют для человека, по их назначению в его жизни и функциям для развития человеческой личности [Жубрякова 1995: 212]. Научная картина мира определяется как интерпретация суммы научных знаний, характерных для конкретного исторического периода, *равновозможность* различных точек зрения на мир, акцентирующих его значительные стороны. Истоки общепринятого (фонового) знания, разделяемого учеными эпохи, как и его интерпретаций, обнаруживаются в «необозримой совокупности» базовых знаний и установок социокультурного характера. Научная картина мира формируется на пересечении научных представлений и общекультурных смыслов, идущих «из базовой метафизики, области художественно-эстетических интуиций и других сфер культурной деятельности». Представляя собой «достаточно стойкое и консервативное образование», она является не «застывшим слепком, моментальной фотографией состояния научных знаний», а подвижной совокупностью научных представлений, рассредоточенных по дисциплинам, направлениям и научным школам. Научная картина мира постоянно воссоздается в различных *интерпретативных системах*, обсуждается и корректируется с различных точек зрения под влиянием научных достижений [Ушаков 2005] <http://yourlib.net/content/view/5240/63> (курсив мой. – И.Щ.) Антропологический поворот науки отражается и на осмыслении научной истины. В соответствии с базовыми установками когнитивистики, истинность знаний понимается как адаптивная (эвристическая) полезность, а истинное – как система гипотез, лучших из доступных на данном этапе историко-культурного развития. Методологические основы когнитивистики (см. п. 1.1) формируются научными концепциями, акцентирующими личностный характер научного знания, в том числе идеями К. Поппера, Т. Куна и П. Фейерабенда.

Согласно концепции научного знания Карла Поппера, наука представляет собой историю постоянных предположений и закономерно следующих за ними опровержений, и поэтому для неё важен *принцип фальсификации* – принципиальной опровержимости любого утверждения: «Серьёзная эмпирическая проверка всегда состоит в попытке найти опровержение, контрпример» [Поппер 2004: 400]. Теорию нельзя проверить на окончательную

истинность, но её можно фальсифицировать (опровергнуть). Открытие истины относительно рассматриваемых проблем является целью учёных, а создаваемые ими теории – серьёзными попытками найти эту истину, но стремление связать науку с поисками достоверности, вероятности или надёжности теорий неоправданно, поскольку человеку свойственно ошибаться. «Мы стремимся лишь к критике и проверке наших теорий, – уверен Поппер, – в надежде найти ошибки, чему-то научиться на этих ошибках и, если повезёт, построить лучшие теории» [Поппер 2004: 382]. Понятие *приближения к истине «столь же объективно, идеально и регулятивно, как и само понятие объективной, или абсолютной, истины»*, поскольку даже если теории не истинны, они являются «важными ступеньками на пути к истине, инструментами для последующих открытий» [Поппер 2004: 390, 408] (курсив мой. – И.Щ.).

Идея истины, таким образом, интересна Попперу лишь потому, что позволяет «разумно говорить об ошибках и о рациональной критике» и делает возможной рациональную, т. е. критическую дискуссию, направленную на поиск ошибок с тем, чтобы устранить большинство из них и тем самым приблизиться к истине [Поппер 383]. Признавая возможность опровержения научных утверждений, Поппер, по сути, отвергает претензии знания на абсолютную истину (объективность).

Т. Кун не отрицает «общепринятых ценностей науки», но соглашается с возможностью их существенной индивидуальной модификации. Парадигма как «общепризнанный образец», дисциплинарная матрица, «понятийная сетка, через которую учёные рассматривают мир» [Кун 2003: 141], связывается им с деятельностью научных сообществ. Парадигма объединяет членов научного сообщества и, наоборот, научное сообщество состоит из исследователей, признающих парадигму и рассматривающих себя и рассматриваемых другими «в качестве единственных людей, ответственных за разработку системы разделяемых ими целей, включая обучение учеников и последователей». Коммуникация в научных группах бывает «относительно полной», а профессиональные суждения – «относительно единодушными». Члены группы смотрят на ситуацию теми же самыми глазами, что и другие члены группы по данной специальности. «Проверенные принци-

пы», находящиеся в общем владении научной группы, вызваны одинаковыми ощущениями, которые получают её члены от восприятия объектов, и предопределяются их общим образованием, языком, опытом и культурой. Вместе с тем *там, где начинается «дифференциация и специализация группы, мы не находим столь же очевидного подтверждения неизменности ощущений»* [Кун 2003: 226, 228, 243, 248] (курсив мой. – И.Щ.).

В эпистемологическом анархизме П. Фейерабенда общенаучные стандарты оцениваются как проявление авторитаризма в научной идеологии. Способность относительной истины совершенствоваться в направлении абсолютной истины и её объективность отрицаются. Сама она истолковывается как временно принятая и используемая ложь. Фейерабэнд формулирует принцип пролиферации научных гипотез: «допустимо все» (anything goes). Условие совместимости (consistency), в соответствии с которым новые гипотезы должны быть логически согласованы с ранее признанными теориями, именуется им неразумным, поскольку «сохраняет более старую, а не лучшую теорию». Гипотезы, противоречащие подтвержденным теориям, считает Фейерабэнд, доставляют свидетельства, которые не могут быть получены никаким другим способом. Пролиферация теорий благотворна для науки, в то время как их единообразие ослабляет ее критическую силу. Кроме того, единообразие подвергает опасности свободное развитие индивида. Как следствие, эпистемологический анархизм объявляется не только возможным, но и необходимым «как для внутреннего прогресса науки, так и для развития культуры в целом». «В конце концов, – провозглашает Фейерабэнд, – именно Разум включает в себя *такие абстрактные чудовища*, как Обязанность, Долг, Мораль, *Истину* и их более конкретных предшественников, богов, которые использовались для запугивания человека и ограничения его свободного и счастливого развития. Так будь же он проклят!» [Фейерабэнд 1986: 142, 322] (курсив мой. – И.Щ.).

Однако и менее радикальные научные взгляды, в том числе вышеизложенные идеи К. Поппера и Т. Куна или идея И.Р. Пригожина о «внутренней плюралистичности» науки, подтверждают её антропомерность и представляют *научную истину как истину субъекта*. Н.Д. Аругюнова называет истину «попыткой преодолеть прагматику земного бытия, поставить субъекта познания во внеш-

нюю по отношению к нему позицию, чтобы затем вновь погрузить истину в поток жизни и положить в основу человеческой деятельности» [Аругтюнова 1998: 545]. Истина связана с эвристической полезностью и создаёт широкое поле деятельности для научных сообществ. К научным сообществам, решающим «головоломки» текста, можно отнести многочисленные современные литературно-критические школы, уже неоднократно здесь упоминавшиеся. В осмыслении ключевых понятий теории текста – значения и смысла, понимания и интерпретации члены этих сообществ, говоря словами Куна, «относительно единодушны».

Представление о непреложности существования истины, несмотря на её тесную связь с природой человека, по-прежнему составляет «основу рационального постижения жизни» (В.Г. Гак) и главную предпосылку научного знания. Более того, оно является *компонентом этоса науки*, определяющего отношение «внутри науки и внутри научного сообщества» (Ю.С. Степанов). К рассмотрению этого аспекта истины мы сейчас и обратимся.

## 2.2. ИСТИНА КАК КОМПОНЕНТ НАУЧНОГО ЭТОСА

В ораторском искусстве античности этос (от гр. *ethos* – нрав, обычай, привычка [Новейший философский словарь 1999: 853]) подразумевал, как пишет Ю.С. Степанов, «определенное отношение оратора к слушателям, а слушателей к оратору: оратор должен был внушить аудитории представление о себе как о нравственном, спокойном и рассудительном человеке». Ядро этого понятия сохраняется и в наши дни, на что, например, указывает массовый отход английских учёных от теоретической физики и их уход с занимаемых должностей после взрывов атомных бомб в Хиросиме и Нагасаки [Степанов 2001: 478, 479].

Р. Мертон, с чьим именем связывают осмысление этоса науки, определяет его как обязательный для учёного комплекс ценностей и норм, выражающихся в форме предписаний, запрещений, предпочтений и разрешений и легитимирующихся в терминах институциональных ценностей, как формирующую научную совесть совокупность моральных императивов, «передаваемых наставлением и примером и поддерживаемых санкциями» [Мер-

тон 2006: 769]. В понятие этоса науки Мертон включает четыре институциональных императива<sup>52</sup>: универсализм (universalism), коммунизм (“communism”), незаинтересованность (бескорыстность) (disinterestedness), и организованный скептицизм (organized scepticism).

*Универсализм* предполагает, что претензии на истину должны быть подчинены заранее установленным безличным критериям, а именно, должны согласовываться с наблюдением, ранее подтвержденным знанием, и не зависеть от личностных или социальных атрибутов их защитника. Универсализм «укоренен» в безличном, интернациональном и анонимном характере науки [Мертон 2006: 770, 771].

*Коммунизм* в широком смысле общего владения благами исходит из видения фундаментальных открытий науки как продукта социального сотрудничества, предназначенного для сообщества и образующего общее наследие. Притязания ученого на интеллектуальную собственность ограничиваются притязаниями на признание и уважение и должны быть соразмерны личному вкладу в общий фонд знания. Уместная с точки зрения культуры «скромность научного гения» вытекает из понимания того, что научный прогресс предполагает *сотрудничество прошлых и нынешних поколений*; учёный осознаёт свою зависимость от культурного наследия, фундаментальной кооперативности и кумулятивности научного достижения.

*Незаинтересованность*, отличная от альтруизма, объясняется институциональным контролем над широким спектром мотивов учёного: хотя научное исследование включает проверяемость результатов в самом себе, оно подлежит проверке других экспертов. Требование незаинтересованности, таким образом, коренится в общественном характере и проверяемости науки, чем отчасти объясняется и честность учёных.

Наконец, *организованный скептицизм*, в котором Мертон усматривает одновременно методологическое и институциональное требование, понимается им как ориентация на факты в отношении оценивания любого аспекта природы и общества, *отстраненное*

---

<sup>52</sup> Ср.: Ю.С. Степанов пишет о коллективизме и братстве учёных [Степанов 2001: 478].

исследование мнений, внушающих веру, под углом зрения эмпирических и логических критериев. Научный исследователь не признает пропасти между сакральным и профанным, между тем, что требует не критичного почтения, и тем, что можно объективно проанализировать. Это, считает Мертон, вызывает конфликты науки с иными общественными институтами [там же 2006: 780].

Выделенные императивы можно сопроводить некоторыми комментариями. Так, история знакомит нас с многочисленными примерами «преданности науке», самоотречения и аскетизма учёных. Некоторые из этих примеров носят характер легенд и сохраняются в коллективной памяти в силу своей значимости для культурного развития социума. Обращённые к Александру слова Диогена: «Отойди. Ты загораживаешь мне солнце!», хотя и приписываются фантазии Аристотеля, убеждают в способности мудреца отречься от реалий бренного мира во имя поиска истины. Этим, а не осознанием обязательной повторной верификации результатов научного исследования хочется объяснить честность учёного. Вызывает вопросы и идея организованного скептицизма, априорно разделяющая научное и религиозное осмысление мира. Взаимоотношения знания и веры сегодня трактуются не столь однозначно, особенно в свете свойственных науке холистических тенденций. Согласно В. И. Вернадскому, «научное мировоззрение развивается в тесном общении и широком взаимодействии с другими сторонами духовной жизни человечества. Отделение научного мировоззрения и науки от одновременно или ранее происходившей деятельности человека в области религии, философии, общественной жизни или искусства невозможно. Все эти проявления человеческой жизни тесно сплетены между собой и могут быть разделены между собой только в воображении» [Вернадский 1981: 50]. Вернадский напоминает об огромной роли научной веры в историческом процессе и называет этот феномен «могущественным, созидательным фактором, теснейшим образом генетически связанным с научным исканием и научным творчеством, в общем от них неотделимым. Научная вера не только приводила к открытиям, она заставляла человека идти по пути научного творчества и научных исканий вопреки всяким внешним препятствиям, позволяла и позволяет человеку ставить цель и задачи научных исканий не только выше житейского блага, но



и выше жизни». Бесспорно, сравнение научной веры с религией возможно «лишь по форме своего психического проявления, но не по характеру лежащих в ее основе данных» <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/russia.html><sup>53</sup>.

Итак, осмысление научной истины с позиции этоса науки как необходимой части её философии представляется оправданным. На базе ценностных установок на поиск истины исторически развивается система идеалов и норм научного исследования. Она «запрещает умышленное искажение истины в угоду социальным целям и требует постоянной инновационной деятельности» [Степанов 2001: 458]. От научных творений ждут раскрытия научной истины, а поиск этой истины признают конечной целью и нравственным императивом учёного. Несмотря на прагматизацию истины, её понимание как Идеала, к которому стремится учёный, сохраняет свою релевантность. Актуальность этих вопросов очевидна сегодня, когда объемы знаний растут, круг научных сообществ расширяется, а нравственные ориентиры нередко размываются установками постмодернистской парадигмы. Учитывая это, сошлемся на Д. Хирша и понятие этической максимы, которое он использует в классической работе “Three Dimensions of Hermeneutics”.

Хирш, рассуждая о проблемах герменевтики, эксплицирует своё видение этоса науки. Соблюдение нравственных принципов интерпретатором он связывает с обязанностью стремиться к восстановлению оригинального значения (*original meaning*), которое закладывается автором в текст и обретает в процессе актуализации воспринимающим сознанием уникальную форму (*significance*), запечатлевающую личность интерпретатора. Хирш напоминает об авторском статусе творца и объявляет учет авторской интенции (намерения) обязательным для интерпретации текстового смысла. Игнорирование этой интенции приравнивается им к похищению чужой собственности: “<...> let me state what I consider to be a fundamental ethical maxim for interpretation, a maxim that claims no privileged sanction from metaphysics or analysis, but only from

---

<sup>53</sup> Заметим, вслед за Ю.С. Степановым, что этос науки, по Мертону, определяет главным образом отношение ученых к своему предмету и братству ученых, т. е. отношение внутри науки и научного сообщества. Для русской культуры важно «отношение науки вовне – к обществу вне её и отношение общества к науке и людям науки» [Степанов 2001: 478].

general ethical tenets, generally shared. Unless there is a powerful overriding value in disregarding an author's intention (i.e. original meaning), we who interpret as a vocation should not disregard it" [Hirsch 1997: 55]. «Если мы неспособны связать слова с этой интенцией и передать значение, которое автор намеревался передать, мы лишаем речь её души (the soul of speech)», – пишет Хирш. Герменевтическое «измерение», соотносящееся с учётом авторской интенции, формулируется в виде этической максимы (a fundamental ethical maxim for interpretation) и именуется нравственным.

Рискуя прозвучать назидательно, предположим, что этические максимы (принципы, правила поведения) гуманитария<sup>54</sup> сегодня могли бы быть связаны с двумя концептуально важными характеристиками научного знания: *сложностью* объектов исследования и *человекомерностью* (человекоразмерностью) науки. Сложность художественного текста, его антропоцентричность и антропоориентированность науки в целом прогнозируют неизбежные разночтения в понимании текста как научного объекта<sup>55</sup>. Этот отвечающий духу времени научный плюрализм оправдывает ограничение поисковых исследований лингвиста двумя условиями: во-первых, осознанностью выбора научной позиции и вхождения в то или иное интерпретативное сообщество, а во-вторых, признанием правомерности существования иных научных позиций, обусловленных принадлежностью оппонента иному интерпретативному сообществу. Вторая максима напоминает о важности проявления интеллектуальной толерантности по отношению к мнению оппонента, и здесь уместно сослаться на Сенеку: «Истина открыта для всех. Ею никто не завладел» [Сенека 1986: 73]. Вместе с тем, чтобы толерантность не перерождалась в научную беспринципность, собственное видение объекта, как следует из первой максимы, должно быть предложено осознанно. Сочетание этих принципов позволило бы исследователю говорить о стремлении к научной истине, несмотря на то, что сегодня она далека от абсолюта и имеет «человеческое измерение».

---

<sup>54</sup> Нас, в первую очередь, интересует исследователь-интерпретатор, толкователь художественного текста.

<sup>55</sup> Речь не идёт об аксиоматике, составляющей необходимый минимум исходных знаний.

### 2.3. РЕАЛИЗАЦИИ ТЕМЫ ИСТИНЫ В (СЛОВЕСНОМ) ИСКУССТВЕ

Искусство – это «творческая деятельность, направленная на создание художественных, шире – эстетически-выразительных форм» [Новейший философский словарь 1999: 284]. В отличие от научной картины мира, которая фиксирует рациональный способ «вписывания» человека в мир и формируется в результате получения объективных, системно организованных и обоснованных научных знаний, художественная картина мира представляет собой «систему смысловых, эстетических и эмоционально-оценочных комплексов» (Миллер). Искусство не безразлично к истине, а по существу является «изысканием истины» [Коллингвуд 1999: 263]. Идею релевантности истины для искусства находим у В.Г. Гака: «<...> различные истины объединены общей «гиперистиной» [Гак 1995: 28]. Ю.С. Степанов, ссылаясь на пушкинские строки, определяет «возможный мир поэзии» как «истину страстей» [Степанов 1998, 453]. Идея истины справедлива и по отношению к прозаическому художественному тексту, персонаж которого по степени соотнесенности с авторским «Я» достаточно далёк от лирического героя поэзии. Однако семантическая наполненность и точность поэтического слова<sup>56</sup>, его функциональная направленность на создание в тексте преобладающего эмоционального начала, его особое содержание, которым «становится сам человек» (С. Наровчатов), – всё это отличает поэзию от прозы и зачастую превращает её в «разговор с собой». По мнению Ортеги, именно поэтический мир представляет собой наиболее наглядный пример «внутреннего мира». «В нём с наглой откровенностью и ясно, как божий день, проявляются свойства внутренних миров» [Ортега-и-Гассет 2006: 258].

<sup>56</sup> “A poetic work, – справедливо отмечает М. Чаркич, – exists as a complex, *unique* and regular phenomenon... when considered from a formal point of view, a poetic work is quantitatively different from any other communicative language act” [Čarkić, 2010: 215] (курсив мой. – И.Щ.). Поэтический текст обладает особой смысловой конденсацией и характеризуется уникальной смысловой нагруженностью образующих его элементов. Поэтическая функция ориентирована на языковое выражение, фокусируется на форме и структуре языка: “[...] the poetic function is language-expression oriented: it focuses on language form and structure” [Там же: 209] (ср.: поэтическая речь как *само на себя направленное* сообщение у Р. Якобсона).

Подобная автоадресованность не свойственна прозаическому тексту, где транслирующий авторское мнение фикциональный субъект подвергается художественным трансформациям, а проведение параллелей между поисками истины персонажа и художника нередко затрудняется специальными приёмами, имитирующими отстранённость автора от изображаемых событий. Упомянем в их числе усложнение повествовательной структуры текста, имплицитно-подтекстовый способ повествования, характеристику героя «методом от противного», двухголосое авторское слово и пр. Дистанцирование оценочного мнения автора от оценочного мнения персонажа усугубляется и причудливыми формами существования персонажа в рамках «неправдоподобного (нежизнеподобного) вымысла». Так, в текстах фэнтези герои нередко наделены необычными свойствами и совершают непривычные для читателя поступки. Бесчисленное множество примеров художественного видения мира подтверждает, что «одно и то же объективно данное явление оборачивается той или иной стороной в зависимости от поэтической темы автора» [Колшанский 1990: 63]. Так можно ли говорить о художественной истине, если перцепция художника субъективна, а особую значимость в художественной картине мира имеет индивидуальная компонента?

Действительно, трудно не согласиться, что отражающие специфику фантазийно-игрового мышления мотивации к построению мира текста – игровые, эстетические, экспрессивные, эмотивно-прагматические и пр. – «далеки от онтологической строгости» [Никитин 2003: 247]. Эта свобода творческой мысли даёт основание Д. Юму назвать писателей «профессиональными лжецами». Художественный текст являет собой индивидуально-авторский вариант осмысления мира, в нём всё, начиная с замысла и заканчивая его реализацией в языковой форме, неизменно «проникнуто» авторской индивидуальностью. Творческое «Я» реализуется на всех этапах текстопорождения и является их объединяющим началом, программируя целостность текстового смысла и его максимально сконцентрированный конденсат – глубинный текстовый смысл. Этот смысл, несущий в себе ответ на вопрос об авторском замысле, представлен в тексте опосредованно – через сложную и целостную систему художественных образов. Авторские мотивации и мирооценки, репрезентированные элементами художественной

модели, неизбежно актуализируют авторское «Я», позволяя исследователю делать выводы об авторе как компоненте абстрактной коммуникативной ситуации.

Однако субъективность авторского восприятия не беспредельна и ограничена рамками объективной действительности, которой принадлежит творческий субъект. «<...> действительный мир, – подчёркивает М.В. Никитин, – первичен в том смысле, что всё начинается с него и его корреляты в сознании – базисного ментального мира. Они вкуче образуют *точку отсчёта* для всех идеальных миров» [Никитин 2007: 779]. Можно сказать, таким образом, что художественная фантазия если и наделяется, то не более чем *правом выбора* из присутствующего объективному (вещному) миру инвентаря свойств, которые она использует для конструирования фикциональных миров. «Укоренённость» текста в объективном мире – объекте художественной модели – создаёт основу для появления общей территории смыслов, задаваемых (программируемых) автором и толкуемых читателем. Она же подтверждает правомерность вопросов об адекватности интерпретации текста, о корреляциях между структурными и интерпретативными параметрами текста, о релевантности понятия авторской интенции для интерпретатора-исследователя.

В заключение заметим, что сложное понятие истины экстраполируется на квазисубъект художественного текста: подобно реальному субъекту он изображается частью мира и стремится к познанию его сути (смысла жизни, истины). Имманентный характер картины мира квазисубъекта, в контексте которой можно рассуждать о поиске им истины, исключается статусом художественной речи. Картина мира квазисубъекта реализует авторскую интенцию и отражает картину мира автора текста; как и картины иных миров, в терминологии М.В. Никитина, «реальных и ирреальных, действительных и мнимых, возможных и не возможных и смешанных» [Никитин 2007: 774], она «должна идентифицироваться и оцениваться» относительно мира действительного. Описание «картины мира квазисубъекта», таким образом, возможно лишь при условии её соотнесения со сложным комплексом мотивов, формирующих не только фикциональный образ, но и глубинный смысл, частью реализации которого этот образ является. Анализ способов художественного моделирования поисков истины будет рассмотрен в п. 2.7.

Обсуждение проблемы истины в художественном тексте невозможно без осмысления его неоднозначной референции, оно же требует уточнения сложной природы феноменов воображения и вымысла.

#### 2.4. ВООБРАЖЕНИЕ, ВЫМЫСЕЛ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ

Опыты творческой фантазии тысячелетий подтверждают активность восприятия мира художником и обращают нас к природе, механизмам и генезису «главного органа интеллекта» – воображения (Ортега-и-Гассет) и связанного с ним вымысла.

Воображение – одна из наиболее примечательных способностей человеческого разума и необходимая составляющая творческого сознания. Основой и источником первоавлений (первоэлементов) художественного – образа и подобия – выступает мимесис. Это слово означает и подражание, и подобие, и образ-изображение [Топоров 1995: 4]. «Ожившие герои», «ранящие строки», «бессмертное произведение», «текст-наслаждение» и «текст-удовольствие» – все эти образы научного и обыденного знания говорят о силе воображения и его неразрывной связи со стихией творчества. Запечатленное в литературном произведении изображение достигает профессиональных высот развития и убеждает в способности сознания, комбинируя, порою весьма причудливо, образы субстанций, признаков и событий, творить фикциональные миры. Отсутствие воображения К. Поппер включает в число «реальных опасностей для прогресса науки» [Поппер 2004: 361]. *Fortis imaginatio generat casum.*

Создавая литературный текст, автор не просто копирует окружающий мир, а выбирает и перераспределяет его элементы, видоизменяя их силой воображения. Мир, созданный авторской фантазией, становится «своим» для «Другого» (читателя), он присваивается чужим сознанием, превращается в действенный способ познания и самопознания. Включаясь в бесконечный текст культуры, вербальный текст позволяет преодолевать время и расстояние, обогащает интертекстуальную энциклопедию. В процессе «диалога сознаний», как писал Достоевский, происходит «сочинение себя

человеком». Сложные загадки художественного текста, в отличие от загадок Сфинкса, едва ли когда-нибудь будут разгаданы, а новое время заставит переосмыслить и то, что сегодня кажется очевидным. Однако не в этом ли заключается смысл научных поисков? Справедливы слова Ортеги: «Теоретические истины не просто спорны, но вся сила и смысл их в спорности; одни рождены спором, живы, пока оспоримы, и существуют единственно для продолжения спора» [Ортега-и-Гассет 2006: 95].

Выдающийся философ и ученик Э.В. Ильенкова Ф.Т. Михайлов называет продуктивное (творческое) воображение (фантазию) основанием креативности «всех сил души»: интуиции, интеллекта, высших эмоций и аффектов, нравственного чувства и воли. *Креативная способность человека как способность преобразовывать в представлении объективные условия бытия и самого себя*, определяет, по мысли философа, психику и жизнедеятельность и является по отношению к ним *исходной и сущностной* [Михайлов 1999: 34, 48] (курсив мой. – И.Щ.). Более того, замечает Михайлов, все способности (силы) души «есть не что иное, как она же сама – способность продуктивного воображения, способность творчества, реализующая себя не иначе как в предметно-разных сферах человеческой деятельности, а потому вырабатывающая для себя субъективно разные формы переживания и осознания» [там же: 70]. Типичное для переходных эпох нарушение границ привычного во многом связано со стихией творчества, которое неслучайно называют «переходом за грани мира» (фразеология Бердяева). Принципиально новые возможности для реализации креативного потенциала сознания сегодня обеспечиваются множественными формами виртуальной реальности, в том числе бесконечными смысловыми лабиринтами кибертекста, впрочем, и ранее способность человека к воображению творила чудеса. М.В. Никитин, высоко оценивая воображение, включает его в описание «духовных игр», того, что «в широком смысле называют игрой ума, игрой воображения, плодом фантазии». Функции «духовных игр» многоплановы (упражнение ума в построении мнимых миров, профилактика духовной сферы, отдых и забава, снятие тревоги и подготовка к стрессовым ситуациям, духовное раскрепощение и пр.), а сами они – «важный, многообразный и необходимый компонент духовной деятельности» [Никитин 2003: 640].

Трактовки того, как соотносятся между собой *воображение и вымысел*, неоднозначны: иногда в этих словах усматривают синонимы, иногда двузначная оппозиция «вымысел/реальность» заменяется «эвристически оправданной» триадой «реальное/фиктивное/воображаемое», как это имеет место в научном творчестве В. Изера. Основанием для разграничения вымысла и воображения в этом случае становится *целенаправленность*.

Как полагает Изер, в художественном тексте всегда присутствует реальность, которая не только должна относиться к распознаваемой социальной действительности, но и может относиться к «реальности чувств и ощущений». Такие реальности не фиктивны, поскольку не могут стать вымышленными лишь оттого, что появляются в художественном тексте. Более того, они не появляются в нём случайно. Если фикциональный текст *основывается на действительности, но не исчерпывается ею*, то это удвоение и есть вымысел, способный выявить цели, не свойственные самой «повторяющейся действительности». Обеспечивая повторение жизненной реальности в тексте, вымысел придаёт форму воображаемому. «Так повторение реальности возводится до знака, а воображаемое действует как обозначаемое им» [Изер 2001: 188, 189] (курсив мой. – И.Щ.).

То, что Изер не ограничивает художественный вымысел описаниями, противоречащими логике здравого смысла, заставляет вспомнить ещё об одном исследовательском разногласии – двояком понимании самого вымысла.

Традиционно различают *жизнеподобный (правдоподобный) вымысел*, когда моделируемые сущности, свойства и процессы подобны тем, что уже есть в мире и не нарушают законов действительности, и *нежизнеподобный (неправдоподобный) вымысел*, когда вымышленные ментальные конструкторы столь причудливо сочетают в себе характеристики реального мира, что возникает иллюзия их независимого существования, нарушающего эти законы. Иллюзорная неузнаваемость вымышленных конструкторов определяется отсутствием у них денотата в окружающем читателя действительном мире. В области чистой фантазии денотаты, как считает Никитин, могут не покидать головы, т. е. существуют лишь идеально. Мысль здесь «свободна, насколько это возможно, от оков непреложного мира, она внереференционна и поэтому



истинностно-независима, она творит мнимые миры, не заботясь о том, возможные это миры или нет <...>» [Никитин 2003: 644].

Нежизнеподобные вымышленные ментальные конструкты являются отличительными характеристиками основных видов литературной фантастики XX века – жанра<sup>57</sup> фэнтези и жанра научной фантастики (фантастика – от греч. *phantastike* – искусство воображать). Словарные статьи, посвященные этим типам текста в отечественных и англоязычных словарях, указывают на значительную степень удаленности содержащихся в них вымышленных конструктов от реальной действительности.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [2001] научная фантастика определяется как вид фантастической литературы (литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке рационального характера. Необычное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) создается в произведении на основе законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих научно-естественным воззрениям, существовавшим во время его создания. В отличие от реалистической литературы научная фантастика показывает мир вероятностный, представляющий собой модель возможной действительности<sup>58</sup>. В свою очередь, фэнтези в отличие от научной фантастики называется литературой «принципиально невозможной» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 621, 622].

Те же принципы разграничения научной фантастики и фэнтези прослеживаются в словаре “Longman Dictionary of English Language and Culture”:

– *science fiction* – stories about imaginary future developments in science and their effect on life, often concerned with space travel [Longman Dictionary of English Language and Culture 1992: 1179];

---

<sup>57</sup> В собственно лингвистической терминологии целесообразно говорить о типе текста

<sup>58</sup> Появление научной фантастики связывается со становлением современной науки (XVII–XVIII вв.). Интересно, что автор термина “science fiction” писатель-фантаст Хьюго Гернсбек находил в этом жанре 75% литературы и 25% науки, в первом в мире специализированном журнале научной фантастики печаталась научная фантастика только научно-популярного, прогностического характера, например, фантастика для инженеров [Там же].

– *fantasy* – stories about imaginary worlds which often involve magic; the characters are often searching for an object which will cause good to win over evil, and they usu. fight with swords rather than modern weapons [Longman Dictionary of English Language and Culture 1992: 461].

Как следует из процитированных дефиниций, и тексты научной фантастики, и тексты фэнтези являются продуктами фантазийно-игровой деятельности сознания и демонстрируют полёт авторской фантазии. Ср. выше: необычное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное), принципиально невозможное, *imaginary future developments, imaginary worlds which often involve magic*. Элементы фантастики и фэнтези могут объединяться в одном произведении.

*Соотношение вымысла и реальности* выступало предметом теоретических изысканий с античных времен и проецировалось как на реальную, так и на художественную коммуникацию. Осмысление этого соотношения вовлекало в свою орбиту сложную проблему художественной истины.

Понятия (художественного) вымысла и (художественной) истины, феноменологии и прагматики лжи, языкового манипулирования и «коррупции языка» освещались в программных работах Б. Рассела, Дж. Сёрля, Дж. Льюиза, К. Кастанеды, Я. Хинтикки, Д. Болинджера, Х. Вайнриха. Вопросы референции и текстообразования, интенциональных и прагматических контекстов, истины и истинности в культуре и языке обсуждались группой «Логический анализ языка» под руководством Н.Д. Арутюновой. Но и задолго до того, как термин «референция» «получил прописку» в лингвистической литературе, соотношение вымышленной и реальной действительности занимало ученые умы. Отчасти это объяснялось сложностью и неоднородностью вымысла. Так, автор монографии «Вымысел в языковом сознании и тексте» Е.Ю. Ильинова на основании различия в интенциях говорящего и соответствующих этим интенциям коммуникативным ситуациям выделяет три типа вымысла: эвристический, манипулятивный и художественный. Основой эвристического вымысла объявляется намерение объяснить непонятные и неизвестные человеку явления, манипулятивного – внедрить в сознание социума искаженную информацию, художественного – обеспечить эстетические потребности человека [Ильинова 2008: 70]. Приняв эту типологию в качестве отправ-

ной точки, обсудим некоторые из причин, по которым вымысел и сегодня остаётся одной из наиболее актуальных теоретико-познавательных и методологических проблем.

Первой причиной интереса к вымыслу следует назвать *неизбежные лакуны в человеческих знаниях*. Аксиоматичное мнение К. Поппера о том, что «наше знание может быть лишь конечным, в то время как наше невежество необходимо должно быть бесконечным» [Поппер 2004: 56], программирует ценность эвристики вымысла. Наряду с интуицией и воображением вымысел позволяет человеку высказывать самые смелые предположения о жизнеустройстве. Выдержав испытание временем, некоторые из них обретают принципиально иной статус – становятся частью реальности. Человек в прямом смысле делает «сказку былью».

Второй, не менее важной причиной внимания к вымыслу является его *связь с хорошо известными современному социуму механизмами языкового манипулирования*. Анализ социальных взаимодействий, происходящих через тексты, приближает к осмыслению языка как инструмента власти и вынуждает задуматься об «ответственности лингвистов за употребление языка» [Болинджер 1987: 29]. Так, Дж. Оруэлл пишет о словах, лишенных смысла, и относит к ним не только слова из сферы политики (democracy, socialism, freedom, patriotic, realistic, justice), но и «привычный набор» эпитетов литературной критики (romantic, plastic, values, human, dead, sentimental, natural, vitality). Эти слова, по мнению Оруэлла, часто неосознанно используются нечестно (are often used in an unconsciously dishonest way) и неправильно (in an improper way), зачастую наполняются противоположным содержанием. Ср.: „When one critic writes, ‘The outstanding features of Mr X’s work is its living quality’, while another writes, ‘The immediately striking thing about Mr X’s is its peculiar deadness’, the reader accepts this as a simple difference of opinion. If words like *black* and *white* were involved, instead of the jargon words *dead* and *living*, he would see at once that language was being used in an improper way” [Orwell 2013: 8, 9]. Соответственно лингвистов призывают к разоблачению «искусства лжи», «механизмов макиавеллизма», «всякого человеческого крючкотворства» и «словесного мошенничества» [Болинджер 1987: 29], т. е. тех вербальных манипуляций, которые не просто моделируют мышление, а обеспечивают

вторжение в когнитивную систему реципиента для достижения скрытых, порой весьма неприглядных мотивов. Вымысел попадает в сферу обсуждения приёмов неявного управления пониманием и поведением реципиента, поскольку часто соотносится с ложью и противопоставляется истине. Оппозиция «истина и ложь», в рамках которой устанавливается логический статус (художественного) текста, затрагивает базовые ценностные установки человека и является актуальной сферой научных изысканий.

В немалой степени возрастание научного интереса к феномену вымысла обусловлено тем, что *на вымысле основывается «эстетическое событие» текста*. Сегодня изучение текста обычно носит междисциплинарный характер, смежные области знания влияют друг на друга, несмотря на специфичность задач каждой из сотрудничающих дисциплин. Это расширение исследовательских возможностей позволяет объяснить те закономерности творческого мышления, которые не могли быть объяснены отдельными науками, поскольку эти науки ограничивались их отдельными аспектами или предлагали чрезмерно идеализированные решения. Интегральные подходы к проблеме вымысла открывают новые перспективы.

Актуальность проблемы художественного вымысла сохраняется и благодаря тому, что искусство играет важную роль в жизни человека на протяжении тысячелетий. Эстетически-выразительные формы отражают ценностные установки творческой личности, несут в себе ценностные значения и возбуждают сложную гамму чувств. В «чуде искусства» нас убеждают Седьмая симфония Шостаковича, звучавшая в блокадном Ленинграде; казавшаяся бесконечной очередь к портрету Моны Лизы в Москве, увы! ушедшей эпохи и даже памятник лучшему мультфильму «всех времён и народов» – «Ёжику в тумане» в центре Киева. Несмотря на смену предпочтений читающей аудитории и утрату статуса «самой читающей страны в мире», мы не удивляемся вопросу о книге, которую бы хотели взять с собой на необитаемый остров. Вся художественная литература, по выражению В.И. Шаховского, является «депозитарием эмоций». В ней описываются эмоциональные категориальные ситуации, вербальное и невербальное эмоциональное поведение человека, способы и средства коммуникации эмоций, эмоциональный опыт человека и его эмоциональное рефлексирование. Художественная литература – это «бесценный учебник по воспитанию культуры эмоционального

общения» [Шаховский 2013: 22]. Результат художественного вымысла – изображённый мир литературного произведения неизменно вызывает в человеке эмоциональную реакцию, очищающий душу катарсис. Искусство «требуется ответа» [Выготский 1997: 311] и получает его, поскольку сколь бы не был далек от действительности авторский вымысел, все фантастические и нереальные переживания протекают «на совершенно реальной эмоциональной основе». Приняв это во внимание, трудно оспаривать вывод о том, что «чувство и фантазия являются, по сути, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции» [Там же: 254].

Ну и, наконец, вымысел – это одно из *ключевых понятий дискуссии о природе и механизмах лингвокреативного творчества*. Когнитология акцентирует значимость креативности человеческого сознания как способности, в той или иной степени автономизировавшись от реального мира, творить вымышленные (воображаемые) ментальные миры (М.В. Никитин).

Упомянутые причины интереса к вымыслу не формируют окончательного списка и отражают субъективную точку зрения автора. Вместе с тем даже их краткий обзор показывает, сколь сложен этот феномен и какое поле для научных дискуссий он открывает. Остановимся на одном из таких спорных вопросов более подробно, для чего вернёмся к теме истины. Соотношение элементов триады *истина–вымысел–ложь* трактуется неоднозначно, что в числе прочих причин предопределяется сложной референцией художественного текста, которая, как уже упоминалось, носит «расщеплённый» характер. Априорно признавая возможность иной точки зрения, попытаемся доказать, что проекция понятия *лжи (обмана)* на художественный текст не имеет достаточных оснований.

## 2.5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: ВЫМЫСЕЛ И/ИЛИ ИСТИНА?

В истории научной мысли вымысел оценивался по-разному: иногда он выгодно противопоставлялся мимесису как подражательной, а поэтому низшей по отношению к нему способности, иногда критиковался как сомнительная способность к созданию фикций. Иногда

же просто объявлялся обманом. «Общепризнанно, что у фантазии репутация городской дурочки», – иронизирует Х. Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет 2006: 259]. Неоднозначность восприятия фикционального текста, где сюжеты и персонажи достигают высокой степени фантастичности, по выражению Ю.М. Шилкова, «предельных значений», проявилась и в научной дискуссии о соотношении художественного вымысла с фундаментальными понятиями *истины* и *лжи*; ещё с античных времён несоответствие действительности выступало главным поводом для обвинений в адрес фикции.

Итак, как соотносятся художественный вымысел и истина?

Моделируя реальную действительность, автор опирается на воображение и, используя его целенаправленно, совершает акт вымысла. Вымышленные сущности в силу принадлежности автора этой действительности имеют её в качестве онтологической основы. Самые необычные вымышленные сущности лишь модифицируют реальную действительность, выступающую источником разнообразных форм опыта человека.

Чтобы проиллюстрировать этот тезис, сошлемся на описание Геродотом птицы-феникса (егип. бану) – воплощения бога Амона-Ра в египетской мифологии, а в христианскую эпоху – символа смерти и воскресения Христа. Автор знаменитой «Истории» рисует её следующим образом:

*«Есть еще одна священная птица под названием феникс. Я феникса не видел живым, а только – изображения, так как он редко прилетает в Египет: в Гелиополе говорят, что только раз в пятьсот лет. Прилетает же феникс только когда умирает его отец. Если его изображение верно, то внешний вид этой птицы и величина вот какие. Его оперение частично золотистое, а отчасти красное. Видом и величиной он более всего похож на орла. О нем рассказывают вот что (мне-то этот рассказ кажется неправдоподобным). Феникс прилетает будто бы из Аравии и несет с собой умященное смирной тело отца в храм Гелиоса, где его и погребает. Несет же его вот как. Сначала приготавливает из смирны большое яйцо, какое только может унести, а потом пробует его поднять. После такой пробы феникс пробивает яйцо и кладет туда тело отца. Затем опять заклеивает смирной пробитое место в яйце, куда положил тело отца. Яйцо с телом отца теперь становится таким же тяжелым, как и прежде.*

*Тогда феникс несет яйцо [с собой] в Египет в храм Гелиоса. Вот что, по рассказам, делает эта птица* [Геродот 1972: 102].

Приведённый фрагмент воспринимается неоднозначно.

С одной стороны, он убеждает в том, что Геродот, как и любой историк, считает своей целью собрание и запись сведений с тем, чтобы сохранить память об ушедших событиях, – ведь с течением времени они «не должны прийти в забвение» [Там же: 11]. Иными словами, Геродот стремится сберечь для последующих поколений достоверные факты.

С другой стороны, понимая, что его записи основываются на устных рассказах, а значит, могут невольно исказить истину и не соответствовать действительности, Геродот честно предупреждает об этом читателя. Ср.: «говорят», «рассказывают», «по рассказам», «будто бы», «Если его изображение верно...», «мне-то этот рассказ кажется неправдоподобным».

Языковым маркером референции к действительности в записи служит бытийное предложение «Есть еще одна священная птица под названием феникс». Детализация этой псевдореалии также свидетельствует о том, что если «отец истории» и не знает о существовании феникса, то, по крайней мере, верит в его существование, а значит, рассказ Геродота *искренен*.

Ср.: «Я феникса не видел живым..., так как он редко прилетает в Египет» (а не потому, что его нет в природе. – *И.Щ.*). Или: «Прилетает же феникс только тогда, когда умирает его отец».

Искренность желания передать сведения о достойных делах эллинов и варваров, во многом обусловленная благоговейным страхом («Да помилуют нас боги и герои за то, что мы столько наговорили о делах божественных» [Там же: 95]), представляется достаточным основанием для отклонений обвинений Геродота в обмане, хотя современный читатель знает: феникса не существует. Художественность описания и его насыщенность фольклорными деталями не препятствуют этому видению. Тот факт, что историческое повествование рассматривалось некогда как часть литературы, а сочинения Ксенофонта, Светония и Плутарха издавались в серии «Литературные памятники», лишь убеждает в отсутствии чётких границ между литературой и нелитературой<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Ср. [Сёрль: 1991: 35].

В обмане нельзя обвинить ни Геродота, ни тех, чьи рассказы послужили основой для его истории. Фидейная коммуникация в её идеальном варианте апеллировала к вере, которая не требовала доказательств, а потому не могла основываться на осознанной лжи. Понятие ложности, согласимся с М.В. Никитиным, не может включаться во все определения мифа [Никитин 2003: 52]. Если мифы о скором обогащении с использованием финансовых технологий являются приметой нашего времени и ассоциируются с осознанным обманом, то миф о фениксе принадлежит иному этапу в развитии человечества. Доминировавшая на этом этапе «фантазийная форма конкретно-образного постижения общих закономерностей мира» демонстрировала способность человека не к рационально-логическому, отвлечённо-обобщённому познанию мира, а к его наивному познанию, к мифологическому мышлению, когда постигать отвлечённые абстракции человек мог лишь в «нестрогом фантазийно-персонифицированном антропоморфно-моделированном виде» [Там же: 52]. Мифотворчество имело общую природу с экстатическим опытом: источниками вдохновения в нём выступали «голоса», «видения» и «откровения». На мифологическом этапе конкретно-образное мышление было близко поэтическому мышлению: как и рождение поэтического текста, возникновение мифа во многом было обязано силе воображения и неразрывно связанного с ним вымысла. Вспомним М. Элиаде: «Если во всех европейских языках слово «миф» означает «вымысел», то только потому, что греки провозгласили это уже двадцать пять веков тому назад» [Элиаде 2001: 162, 164]. Фантазийный характер мифа, таким образом, предопределяет нецелесообразность употребления по отношению к нему характеристики «ложность»: *вымысел-откровение, как и художественный вымысел, скорее проявляет креативность сознания, чем несёт в себе осознанный обман.*

Приведём ещё один пример – фрагмент из «Этимологии» Исидора Севильского (570–636). Содержащееся в нём описание вымышленных чудовищ цитируется У. Эко в книге «Vertigo. Круговорот образов, понятий, предметов» и иллюстрируют стремление мировой культуры к упорядочению знаний.

«<...>А вот *пренумерии* (Praenumeria) при рождении имеют лишь голову либо ногу. Иные обезображены только отчасти: та-



ковы существа с львиной или собачьей мордой вместо лица либо головой или телом быка, как Минотавр, согласно мифу, рождённый Пасифаей. <...> Подобно тому, как среди отдельных племён порою рождаются существа чудовищного вида, так и внутри рода человеческого, если рассматривать его в качестве единого целого, встречаются племена, сплошь состоящие из чудовищ: гиганты, кинокефалы, циклопы и прочие в том же духе... *Кинокефалы* зовутся так потому, что имеют собачью голову; к тому же привычка лаять уподобляет их скорее животным, нежели людям: они обитают в Индии. Там же в Индии, завелись *Циклопы*, названные так потому, что у них посреди лба имеется один единственный глаз <...>. Говорят, что в стране скифов обитают *Паноции*, у которых уши столь же большие, что ими можно укрыть всё тело <...> Сатиры – человекоподобные существа: нос у них крючком, на лбу рога с копной волос, ноги подобны козым. Святой Антоний увидел одного из них в безмолвии пустыни. Спрошенный рабом божьим, тот ответил: „Я один из смертных обитателей пустыни; язычники же, верящие всевозможным басням, почитают нас за фавнов и сатиров”» (Цит. по [Эко 2009, 158–162]).

Приведенное описание убеждает читателя в богатых возможностях человеческого воображения, хотя и вызывает не самые приятные эстетические чувства. Подобно Геродоту, автор, далекий от желания обмануть, считает, что пересказывает реальные события и этим выгодно отличается от «язычников, верящих всевозможным басням». Текст изобилует вербальными указателями на фактуальный характер сообщаемой информации.

Ср.: *встречаются, обитают, завелись, при рождении имеют*. Или: «Святой Антоний увидел одного из них в безмолвии пустыни. Спрошенный рабом божьим, тот ответил: „Я один из смертных обитателей пустыни <...>”.

В отличие от рассмотренного примера, рассказ из книги У. Эко “*Serendipities. Language and Lunacy*” демонстрирует иную возможность – осознанное использование вымысла в неблагоприятных целях (ср.: *послужило оправданием не только для путешествий, но и для воинственных вторжений на Восток*). В истории таинственного письма сочетаются элементы реальности и выдумки, которая могла «выдавать» себя за реальность по причине ограниченности человеческих знаний.

Во второй половине XII века в Западной Европе появилось письмо. В нём сообщалось, что далеко на востоке, за пределами тех территорий, которые крестоносцы тщетно пытались отвоевать у проживающих на них мусульман, находится цветущая земля. Ею управляет пресвитер Иоан (Priest John)/Presbyter Johannes, защитник истинных христиан. Он владеет всеми богатствами мира, а в силе превосходит всех земных правителей, и семьдесят два из них платят ему дань. Власть пресвитера распространяется «на три Индии». Тайнственная земля полна чудес. В ней живут почти все звери, которые водятся на этом свете: слоны, верблюды, гиппопотамы, крокодилы, пантеры, рыжие и белые львы, белые медведи, дрозды и безголосые цикады, грифы, тигры, шакалы, гиены, дикие быки; а также кентавры, люди с собачьими головами, люди с рогами, фавны, пигмеи и гиганты высотой в сорок локтей, циклопы и птица-феникс. Протекающая здесь удивительная река берёт своё начало в раю и полна драгоценных камней: изумрудов, сапфиров, карбункулов, топазов, хризолитов, ониксов, бериллов, аметистов и сардониксов. Бог дважды в неделю посылает манну небесную на остров, который расположен на краю земли. Люди острова не сеют, не пашут и не жнут; они не трогают землю, чтобы не лишать её плодов, а питаются манной небесной и живут по пятьсот лет. Когда им исполняется сто лет, чтобы вновь обрести молодость и силу, они выпивают воды из источника, что пробивается через корни растущего на острове дерева. Среди этих людей нет лжецов и прелюбодеев; добродетель царит в их мире.

На протяжении нескольких веков таинственное письмо появлялось вновь и вновь в различных версиях, переводилось на другие языки. О загадочном правителе упоминал Марко Поло, попытки общения с ним предпринимали король Англии Генрих IV и папа Евгений IV. В Болонье, во время коронации Карла V, о пресвитере Иоане говорили как о возможном союзнике в завоевании Гроба Господня. На поиск загадочной земли отправлялись многочисленные мореплаватели. В конечном счёте, письмо сыграло решающую роль в распространении идей западного христианства, поскольку послужило оправданием не только для путешествий, но и для воинственных вторжений на Восток. Происхождение таинственного письма, как отмечает Эко, не совсем ясно, но дело не столько в его происхождении, сколько в том, как его восприняли:

географическая фантазия обрела в нем форму политического проекта. Эко приводит и иные примеры нарративов, успешно «смашавшихся» с исторической реальностью, например, протоколы Сионских мудрецов. Причиной появления таких документов всегда была их способность объяснить то, что невозможно было понять иным способом. «Зачем отвергать теорию заговора, – спрашивает Эко, – если она позволяет объяснить причины наших неудач?» [Есо 2002, 9–13, 23, 25].

Вывод о *релевантности искренности для выявления лжи* кажется убедительным, однако и его противники не нуждаются в рекомендациях. «Всегда раздавались голоса, – пишет Х. Вайнрих в программной статье „Лингвистика лжи“, которые объявляли поэзию страной лжи. Мы бы вовсе не упоминали об этих голосах, если бы среди них не было голоса Платона» [Вайнрих 1987: 85]. Мнения, отличные от мнения Вайнриха, можно найти и во многих современных работах. Так, упоминавшееся нами фундаментальное исследование Е.Ю. Ильиновой посвящено проблемам концептуализации вымысла в языковом сознании и тексте. Подчёркивая ведущую роль лингвокреативного начала в процессах концептуализации и вербализации вымышленных понятий, автор понимает под вымыслом разновидность речементальной деятельности, основанную на намеренной модификации картины мира и получающую вербальное воплощение, сложный комплекс логических, аксиологических, психологических, когнитивно-прагматических и дискурсивных характеристик. Вымысел сводится к неточному высказыванию, основанному на *ложном* суждении об объекте. «Поскольку, – считает Ильинова, – вымысел предполагает *нарушение логических норм соотношения* имени субъекта и приписываемых ему признаков, референция, лежащая в его основе, носит гипотетический характер. Она допускает предикацию несуществующих в реальном мире объектов и ситуаций или их признаков, а значит, вымысел должен пониматься как *отклонение от истинного положения дел*» [Ильинова 2008: 19, 33] (курсив мой. – И.Щ.). Этот вывод признаётся релевантным и для художественных текстов разных стилей и жанров: «И, в конечном счете, – пишет автор, – вдохновение, воображение, фантазия, *ложь, обман* и иллюзия поднимают действительность на *эстетическую* высоту разных форм красоты» [Там же: 112] (курсив мой. – И.Щ.).

Предлагаемый перечислительный ряд (вдохновение, воображение, фантазия, ложь, обман и иллюзия), как и правомерность предания статуса ложного суждения эстетическому феномену по причине нарушения им логических норм или отклонения от истины, вызывают сомнение. Ложь выступает противочленом логической истины, однако, насколько оправданы ссылки на неё при анализе эстетического события текста? Ведь логика этого события диктуется пристрастным видением творца. Сошлёмся на М.М. Бахтина: «Каждому художнику в каждом его произведении каждый раз снова и снова <...> приходится <...> существенно оправдывать самую эстетическую точку зрения как таковую. Автор непосредственно сходится с героем и его миром и только в непосредственном ценностном отношении к нему определяет свою позицию как художественную, и только в этом ценностном отношении к герою обретают впервые свою значимость, свой смысл и ценностный вес (оказываются нужными и важными событийно) формальные литературные приёмы, событийное движение вносится в материальную литературную сферу» [Бахтин 2000 (6): 216]. Истина автора, таким образом, есть истина *субъекта* творческого познания.

Кроме того, автор не ставит цели обмануть<sup>60</sup> читателя и не стремится выдать за действительность порождение своего творческого воображения. В заочной дискуссии с Платоном Вайнрих апеллирует к классическому определению лжи блаженным Августином: «mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi (Ложь – это сказанное с желанием сказать ложь)» [Там же: 47]. У творца литературного произведения отсутствует осознанное намерение обмануть, а значит, неправомерно называть его обманщиком. В «мире перевёртышей с неба падают алые розы, и лётся прохладное вино», т. е. происходят события, отличные от событий реального мира, но все приходящие в волшебный мир *знают это*. О том, что вымысел преподносится творцом как вымысел, а не как истина, свидетельствуют «сигналы лжи для посвященных». Например, жанр сказки, который вызывает больше всего подозрений в лживости, имеет родовые отличия, понятные даже ребёнку [Там же:

---

<sup>60</sup> Ср. у М.В. Никитина: «Обман же максимально удалён от неё (истины. – И.Щ.), так как предполагает сознательное искажение действительного положения вещей в предосудительных или благовидных целях» [Никитин 2003: 638, 639].

85]. Если исходить из этой специфики истины художника, для описания соотношения художественного вымысла и реальности скорее следует использовать термин «*притворная референция*», эксплицирующий игровое начало текста.

Структура притворной референции, согласно Дж. Сёрлю, «сложна, но прозрачна». Высказывания, основанные на художественном вымысле, делаются «не всерьез». Автор, делая вид, что осуществляет референцию к некоторому лицу, и рассказывая о происшедших с ним событиях, тем самым создаёт вымышленного персонажа. Акт референции не осуществляется и носит притворный характер, поскольку персонажа до того не существовало, но, как только он был создан, мы, находящиеся вне вымысла, можем осуществлять к нему референцию. При этом автор устанавливает с читателем «*набор соглашений*» о том, насколько конвенции вымысла разрушают конвенции «речи всерьёз», и согласует с этими соглашениями свои дальнейшие действия. Возможна любая онтология вымысла, автор волен создавать любых персонажей и изображать любые события, но вымысел должен быть правдоподобным; правдоподобие не имеет универсального критерия: то, что правдоподобно в научно-фантастическом произведении, не будет правдоподобием в реалистическом тексте [Там же: 44, 45]. Как видим, наличие конвенций с читателем позволяет автору «проделывать действия, соответствующие деланию утверждений, которые, он знает, не являются истинными»<sup>61</sup>, притом, что он *не имеет намерения обманывать*» [Там же: 41] (курсив мой. – И.Ш.).

Идею соглашения между автором и читателем находим и у Дж. Льюиза, который связывает её с пониманием текста как возможного мира<sup>62</sup>. В возможном мире текста, согласно Льюису, история рассказывается как достоверный факт и не является вымыслом. Включенные в неё имена собственные являются именами собственными реально существующих и известных повествователю лиц, соответственно имеют к ним референцию. В реальном мире статус повествуемой истории и действующих лиц меняется: повествователь *делает вид*, что имена собственные, которыми он наделяет персонажей, обладают характеристиками обычного имени

<sup>61</sup> Ср.: *вымысел преподносится творцом как вымысел, а не как истина* у Вайнриха.

<sup>62</sup> См. подробнее п. 2.6.

собственного, однако эти имена не имеют денотатов и характеризуются «в высшей степени нежестким смыслом», зависящим от их описаний и поступков их носителей. Поскольку повествователь делает вид, что рассказывает известные ему факты, хотя они таковыми не являются, он *поневоле играет роль обманщика*. Повествование всегда *несёт в себе притворство*, но *это притворство не направлено на обман*. Писатель не имеет намерения кого-либо обманывать. «Кооперативная игра воображения», как называет Льюиз литературную коммуникацию, регулируется *условными соглашениями с играющими «на двух ролях»*.<sup>63</sup> Повествователи делают вид, что передают читателям исторически достоверную информацию, а читатели – что принимают её к сведению и реагируют соответствующим образом [Льюиз 1999: 52, 63] (курсив мой. – И.Щ.).

*Соглашение между автором и читателем о правилах «игры в правдоподобие» (games of make-belief)* упоминается К. Уолтоном. Поверить в то, что это соглашение соблюдается автором, читателю помогает репрезентирующий реальность текст: он является для читателя такой же необходимой опорой, как и кукла для ребёнка. Ребёнок верит, что играет с живой белокурой малышкой, только если держит куклу в руках. Так и словесная ткань литературного произведения репрезентирует вымышленную сущность как правду. Ср.: „It is because of the words constituting *Gulliver’s Travels* that there is a society of six-inch-tall people who go to war over how eggs are to be broken” [Walton 2004: 137]. В отличие от целенаправленного вымысла воображение является свободной деятельностью. Оно не поддаётся регуляции, испытывает влияние подсознательных процессов и свободно бродит по нашим концептуальным мирам, чем отличается от веры. Мы не можем заставить себя поверить в желаемое. Вера не зависит от нашей воли, а воображать мы можем, что угодно. Впрочем, при более пристальном рассмотрении эта свобода воображения оказывается иллюзией. Воображаемые сущности детерминируются контекстом, делающим игру воображения уместной или неуместной. Контекстуализация воображения оказывается для Уолтона ключом к понятию «*правда вымысла*». *Пропозиции, основанные на вымысле, ориентированы на то, что-*

<sup>63</sup> Ср.: «набор соглашений», «наличие конвенций» у Сёрля.

*бы читатель представил их в своем воображении, не зависимо от того, сумеет он сделать это или нет. Они носят характер прескрипций, правил, а несоблюдение их равносильно отказу от игры в текст [Walton 2004: 137, 138] (курсив мой. – И.Щ.).*

Узнаваемость объективируемых текстом вымышленных конструкторов предопределяется реальностью внешнего и внутреннего мира человека, которая становится «точкой отсчёта» вымысла. Любые поэтически образы реальности, порою столь на неё непохожие, лишь свидетельствуют о креативности художественного сознания. Персонаж рассказа Л. Хартли «W.S.» мстит своему создателю за то, что тот изобразил его злодеем, а герой фильма Дж. Карпентера «В пасти безумия» (In the Mouth of Madness<sup>64</sup>) теряется в догадках, человек он или вымышленный персонаж. Однако и эти, и ещё более замысловатые продукты креативной «работы сознания» *не порождены намерением обмануть*. Парадокс художественного вымысла, как и любой парадокс (от греч. *paradoksos* – неожиданный, странный), противоречит «здравому смыслу» в силу своей необычности, но парадоксальность не равноценна лжи. Более того, как подчеркивалось выше, рассуждать об отклонении от истины, имея в виду смысловые искажения фикции относительно реального мира (здорового смысла), можно, если это истина абсолютная, аналитическая в логическом смысле, демонстрирующая «согласованность внутри языка» и в силу абстрактности *исключенная из контекста*.

Высказывая «социальную озабоченность» искажениями истины, Д. Болинджер подчеркивает, что аналитическая истина в логическом смысле несет в себе возможность словесного мошенничества и языкового манипулирования. Истина (правда) не просто позволяет информировать друг друга, она включена в контекст, в который обязательно входят и намерения говорящего. Ложью можно назвать всё то, что используется коммуникантами «для засорения канала общения и не является при этом результатом случайности». Ложь может быть неосознанной лишь в том случае, *если говорящий не знает*, что утверждаемое им не соответствует действительности. Истина же основывается на активности говоря-

---

<sup>64</sup> В фильме обнаруживают ссылки на творчество Говарда Филлипса Лавкрафта и Стивена Кинга.

щего, его готовности поделиться информацией [Болинджер 1987: 29, 30] (курсив мой. – И.Щ.).

*Намерение как характеристика социального контекста сохраняет свою значимость для истины в художественной коммуникации;* роль коммуниканта, «обязанного» следовать истине в своих высказываниях, в этом случае играет автор. В ходе речевого акта (текста) осуществляется акт референции к вымышленным сущностям, характер которых зависит не столько от предметной референции, сколько от внутритекстовых связей и экстралингвистического контекста. Прибегая к вымыслу, автор ставит перед собой задачу не обмануть читателя, а передать на примере фикционального мира своё отношение к миру реальному, донести через изображаемые субстанции, признаки и события свою ценностную позицию и убедить читателя в её справедливости. Концептуальный материал в тексте организуется по индивидуально-авторским моделям через вымышленные (фиктивные) сущности и связывающие их отношения. Порождение вымышленных сущностей охватывает все этапы реализации авторского замысла, начиная с его возникновения в сознании и заканчивая его объективацией в сложном комплексе языковых средств, маркирующих авторскую языковую личность. Сама адресованность текста читателю противоречит упрощённому пониманию акта литературного творчества – сведению его к отклонению от истины. Использование самых сложных для восприятия нежизнеподобных фикций направлено не на введение читателя в заблуждение, а на привлечение его внимания к «неузнаваемому» с тем, чтобы эффективно донести авторский посыл. Игра художника со словом подчиняется главной цели художественной коммуникации – как можно результативнее передать информацию, значимую, с точки зрения авторского миропонимания. Вспомним ироничные слова Л.С. Выготского о заумном языке русских футуристов: «Заумь победила в осмысленном тексте, насыщаясь смыслом от того места в тексте, в котором заумное слово поставлено. Чистая заумь умерла. И когда сам автор «фрейдыбачит на психоаналитике» и занимается «психоложеством», он не доказывает этим торжества зауми – он образует очень осмысленные слова из сочетания двух далёких по смыслу слов-элементов» [Выготский 1997: 75].

Истину художественных текстов, как представляется, целесообразно ограничить рамками моделируемого в них мира художе-



ственной действительности как иного, отличного от реального, *возможного мира*. Мир «внутри текста» (вымышленный, возможный мир) должен восприниматься как условно автономный, а истина по отношению к составляющим его вымышленным компонентам – субъектам, свойствам и действиям, – как истина, релевантная для этого мира, а не как абсолюте. Принципиально важным выводом из этого предположения становится вывод о том, что ложное по отношению к объекту художественного моделирования (реальному миру) является истинным в возможном мире текста. Этот вывод укладывается в рамки традиционно практикуемого условного разграничения планов художественной и реальной коммуникации. Более того, он не подразумевает отрыва вымышленного мира от мира реального, что важно, поскольку связь этих миров составляет необходимое условие для понимания фикции.

Понимание текста как возможного мира обеспечивает гибкое решение проблемы художественной истины. Здесь уместно привести мнение Цв. Тодорова о целесообразности вычленения различных смыслов в содержательном наполнении этого термина. Из многих смыслов, «отягощающих» слово «истина», важными для литературного анализа называются два. Один смысл является простым, понятным и «не представляет особого интереса» – речь идёт о так называемой референциальной истине (фактической достоверности), в то время как второй, обозначаемый термином «раскрытие», требует особых интерпретационных усилий: он более богат, а его границы трудно установить. Так, от книги по истории, – пишет Тодоров, – вы требуете соблюдения фактической достоверности, т. е. «безукоризненной точности» в приводимых автором датах, цифрах, именах и пр. (фактах). Однако эти данные не исчерпывают ваших ожиданий, ведь вы нуждаетесь и в том, чтобы вам показали, каков смысл отраженных в книге событий, например, не только сказали, сколько человек погибло 25 октября 1917 года, но и какое значение имело событие, произошедшее в этот день в Петрограде. Сталкиваясь с убедительным анализом текста, мы также считаем, что уловили его истину, однако на самом деле лишь приближаемся ней, поскольку истина – «тот горизонт, к которому мы движемся, а не конец пути». Литературные произведения стремятся к истине «раскрытия», хотя читатель не требует от них фактической достоверности, и, если мы по-прежнему читаем Со-

фокла, Шекспира и Достоевского, то лишь потому, что считаем, что в их произведениях нам открылась истина удела человеческого. Единственный способ проверки, которому подвергается эта истина, имеет интересубъективный характер: это согласие между собой читателей разных эпох и разных стран [Тодоров 2006].

Итак, проблема художественной истины находит неоднозначное решение, что отчасти прогнозируется её сложностью и умозрительным характером. Практически каждая из обсуждавшихся в разделе точек зрения имеет многочисленных сторонников и не менее многочисленных противников<sup>65</sup>. Сравнивая эти точки зрения, автор пытался сформулировать своё отношение к рассмотренному вопросу, исходя из ориентиров современной науки. В ответ на иное мнение ему остается лишь с благодарностью «обратиться за помощью» к Вайнриху: «Будь счастлив тот, кто в это верит! (в то, что поэзия – ложь, обман. – *И.Щ.*). Ему нельзя помочь; музы отказали ему в пронциательности» [Вайнрих 1997: 85].

## 2.6. ПРОБЛЕМА ИСТИНЫ В КОНТЕКСТЕ «МИРОВ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Одним из наиболее распространённых понятий, используемых для описания специфики художественного текста, является понятие *текстового мира* (text world). Теория текста как «текстового мира», широко известная в зарубежной науке, была разработана П. Уэртом на базе ключевых понятий когнитивной лингвистики и признаётся релевантной для самых разных типов текста. Текст рассматривается в ней как ментальный конструкт (см., например [Werth 1990] или [Werth 1995], а также подробнее [Hidalgo Downing 2000] и [Semino 1997]). Онтологическое и гносеологическое измерения художественного текста включаются в контекст и другого известного понятия – *фикциональный мир* (см., на-

---

<sup>65</sup> Например, М.В. Никитин относит художественные тексты к истинностно-независимым [Никитин 2003: 644], поскольку они изначально не претендуют на фактуальность: свободная комбинация элементов действительности «вне рамок возможного» воспринимается в этом случае как коммуникативная презумпция [Никитин 2003: 56]. Е.Ю. Ильинова рассматривает тексты типа фэнтези как отклонение от истины [Ильинова 2008: 19, 33], бесспорно, истины логической.

пример [Ryan 1991(a), (б)]. Описание текста как мира в разных дисциплинах демонстрирует многообразие и динамику взглядов, убеждая в сложности художественного текста и эффективности познавательного механизма моделирования.

*Литературоведческая мысль* изначально трактовала отображаемую в тексте действительность как мир. Ограничиваясь внутренними законами и структурой фикционального мира, она недооценивала важность референциальных особенностей текста. Вне сферы внимания литературоведа оказывалось соотношение фикциональности с такими состояниями, которые, подобно текстовой действительности, остаются неактуализированными в аристотелевском смысле<sup>66</sup>, но при этом принадлежат не изображённому, а реальному миру, т. е. имеют природу, отличную от текстовой (ср., например, желания и мечты реального человека). Признание фикциональности дистинктивной характеристикой художественной литературы изолировало литературный объект от других объектов культуры и фактически объясняло свойства текста законами его внутренней организации. Описание фикциональности в литературоведении, таким образом, не выходило за его собственные пределы и носило центробежный характер. *Философская традиция*, начиная с Платона и Рассела, напротив, гипертрофировала аномальность соотношения художественной литературы с действительностью. Руководствуясь «логикой здравого смысла» (фактической достоверностью), она лишала литературу «права» на истинность и полностью исключала её из философских дискуссий. Ход развития науки и распространение интегративных исследовательских подходов изменили эту ситуацию. Взаимодействие теории литературы и философии обрело форму плодотворного междисциплинарного диалога и трансформировало понимание фикциональности и фикциональных миров. Литературоведение проявило не свойственный ему ранее интерес к проблемам онтологии литературного текста, к различиям между фикциональными и нефикциональными текстами, к вопросам мимесиса и репрезентаций. Философия разработала новые аналитические инструменты для осмысления фикциональности и фикционального мира

<sup>66</sup> Ср.: «...задача поэта говорить *не о действительно случившемся*, а о том, что *могло бы случиться*, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [Аристотель 1951: 67] (курсив мой. – И.Щ.).

[Ronen 1994: 3]. В конечном итоге, фикциональность, встроенная в широкий культурный контекст, стала называться не как собственно текстовое свойство, а как особый тип речевой ситуации, логики или семантики, как составляющая культуры [Там же: 1–3, 7].

Хотя в описаниях художественной действительности могут использоваться разные термины (ср. текстовый мир и фикциональный мир), основу видения текста как мира образует понятие *возможных миров* (possible worlds). Оно уходит корнями в философию, но успешно применяется и в иных областях научного знания (например, в лингвистике, теории литературы и теории искусства). Сегодня «мирами» оперируют как моделями знания.

«Философия, – пишет М. Эпштейн, – есть размышление о мирах, т. е. о предельных, наибольших единицах мыслимого, которые относятся к действительному миру как иная модальность мышления. Предмет философии – мироздание, т. е. совокупность возможных миров, не ограниченных предикатом существования» [Эпштейн 2001]. Под «возможными мирами» философы понимают мыслимые состояния бытия, альтернативные наличному. Попытки интерпретации возможных миров в семантическом поле понятий *возможности* и *действительности* прослеживаются ещё в философских моделях античности. В новоевропейской философии они связываются с именем Лейбница, который разграничивал «необходимо истинное» и «случайно истинное», признавая первое универсально характерным для всех возможных миров, а второе – лишь для некоторых из них [Новейший философский словарь 1998: 126]. Описание действительного и возможного у Лейбница отличалось от идей Канта. Лейбниц видел в возможном абсолютное понятие, рассматривая действительное как одно из возможного, в то время как Кант называл его понятием релятивистским. Возможное, по Канту, менее фундаментально, поскольку перекомбинирует действительное и, таким образом, зависит от него (цит. по [Садовский, Смирнов 1980: 26, 27]).

Идеи Лейбница послужили стимулом для разработки проблемы возможных миров логической семантикой и вероятностной логикой. С. Крипке, один из создателей семантики возможных миров для модальных логик, фиксируя примат объективной модальности (de re) над языковой модальностью (de dicto), предложил

концепцию имен собственных, предполагавшую жёсткую отсылку к имени (жёсткий десигнатор). Термин «жёсткий десигнатор» обозначал «один и тот же объект во всех возможных мирах», однако существование во всех этих мирах самого обозначаемого объекта не считалось обязательным [Крипке 1982: 252, 253].

Концепцию «возможных миров» связывают с ещё одним известным именем – Я. Хинтиikka, который обнаружил в возможном мире возможное направление развития событий и ввёл понятие «невозможных возможных миров» – миров логически не возможных, но являющихся возможными эпистемическими альтернативами, т. е. выглядящих возможными. Согласно Хинтиikka, обдумывая то, что мы воспринимаем или не воспринимаем в данной ситуации, мы классифицируем положения дел на совместимые и несовместимые с содержанием нашего восприятия. Всякий, кто готовился к более чем одному направлению развития событий, тем самым имел дело с несколькими направлениями их развития – возможными мирами. Одно из таких направлений становится реальностью, все остальные остаются возможными направлениями развития событий [Хинтиikka 1980: 74].

Концепция возможных миров открывает новые горизонты в осмыслении онтологического статуса фикциональных объектов, хотя разброс мнений об их природе по-прежнему достаточно широк. Основные разночтения касаются степени реальности, которую можно (если можно вообще) приписать возможному миру. Анализируя содержание философских дискуссий по этой проблеме, Р. Ронен различает три основные позиции: крайний реализм (*radical realism*), умеренный реализм (*moderate-realism*) и антиреализм (*anti-realist view*) (номинализм. – *И.Ш.*).

С точки зрения *крайнего реализма* (Д. Льюис), границы между возможным и действительным нерелевантны. Любые воображаемые миры актуализируются в том же логическом пространстве, что и действительный мир, а значит, имеют статус существующих. Использование термина «актуальный» для описания мира, в котором мы обитаем, неправомерно, поскольку этот термин не является специфической характеристикой реальности, а носит индексальный (указательный) характер: каждый, кто живет в каком-то из миров, считает его актуальным. Возможные миры – это параллельные миры, автономные «иностраные государства» со своими

законами и своей действительностью. Способ их существования не отличается от способа существования актуального мира.

В рамках *умеренного реализма* различаются два основные подхода к понятию возможный мир. Ряд исследователей (А. Плантинга, Н. Решер, Р. Столнейкер) считают его частью действительного мира, который, в свою очередь, рассматривается ими как сложная структура, совмещающая элементы реальной действительности и неактуализированные возможности. Эти возможности именуется по-разному (ср. *mental constructs* у Н. Решера и *non-obtaining states* у А. Плантинги), но всегда осмысляются с позиции рационального сознания, оно же признаёт актуальным лишь один (сущий) мир. В иной вариации умеренного реализма (С. Крипке) возможным мирам приписывается объяснительная сила, но они разграничиваются с реальным миром и анализируются как абстрактные сущности, гипотетические ситуации, нереальные параллельные миры. Таким образом, модальность действительного мира противопоставляется модальности гипотетических возможных конструкторов, формирующих его (мира) неактуализированную часть.

*Антиреализм* (Н. Гудмен) отказывает возможным мирам в эвристической и объяснительной силе, а понятию возможных миров – в праве использоваться в дискуссиях о бытии, так как оно не обозначает действительного. Этот взгляд восходит к известному тезису о сущем мире как единственно возможном (цит. по [Ronen 1994: 21–24]).

В интерпретации литературоведов, разделяющих установки когнитивистики, логиков и философов понятие возможных миров наполняется разным содержанием, на что обращает внимание Е. Семино [Semino 2009]. Возможные миры логики – это абстрактные теоретические модели (*abstract sets of states of affairs*), создаваемые исследователем для применения логических процедур или решения логических задач. Такие миры не несут в себе противоречий и характеризуются логической завершённостью. Текстовые миры литературы, в том числе литературы художественной, напротив, являются когнитивными и культурными конструктами (*cognitive and cultural constructs*). Эти динамические ментальные репрезентации (*dynamic mental representations*) требуют от коммуникантов большой когнитивной активности. Они конструируются воображением пишущего/говорящего в про-

цессе текстопорождения и воображением читающего/слушающего в процессе текстовосприятия [Doležel 1998: 23, 24; Eco 1979: 220, 221; Ronen 1994: 48] (цит. по [Semino 2009: 40, 41]). Текстовые миры художественной литературы «заселены» персонажами, которых автор наделяет какими-то качествами и вовлекает в какие-то события (*inhabited by concrete individuals who are endowed with specific properties and involved in specific events*). Читатель конструирует текстовые миры на основании вербальных сигналов текста и знаний о языке, тексте, жанре и пр. Если одна и та же история описывается во многих текстах<sup>67</sup>, фикциональный мир может обрести относительную независимость от конкретной текстовой реализации (*partly independent from any specific textual realization*). Подобный когнитивный конструкт хорошо знаком представителям данной культуры, даже если они не читали самих литературных произведений [Там же: 43]. Когнитивная поэтика, таким образом, видит в текстовых мирах не логические, а когнитивные и культурные конструкты [Там же: 40–43].

Несмотря на то, что понятие возможный мир оценивается неоднозначно даже в рамках философии (см. выше), где оно и возникло, это понятие успешно экстраполируется на художественный текст.<sup>68</sup> Так, Цв. Тодоров [Todorov 1969] в «Грамматике», разработанной на материале сюжета «Декамерона», использует классическое отношение диктума и модуса для воссоздания структуры нарратива. События, воспринимающиеся персонажами как возможные и становящиеся или не становящиеся реальными в мире художественной действительности, описываются им при помощи четырех модальных операторов: обязательности (*obligatory*), желательности (*optative*), условности (*conditional*) и предположительности (*predictive*) (цит. по [Ryan 1991: 3, 4]). Л. Вайна [Vaina 1977] формулирует вывод о влиянии на семантику нарратива подмиров (*subworlds*) сознаний персонажей. Семантика нарратива в её интерпретации предстает как собрание миров, взаимосвязанных (*concatenated*) или включенных в общую цепь событий (*embedded*) [Там же: 4]. У. Эко [Эко 2005; Eco 1979], используя концепцию возможных миров по отношению к процессу чтения, перемещает

<sup>67</sup> Ср.: бродячие сюжеты, вечные образы и пр.

<sup>68</sup> См. подробнее [Щирова 2003: 90,91].

опозицию реальный мир/возможный мир внутри фабулы художественного текста. Это позволяет ему различать изображаемые события, представление этих событий персонажами и мнения персонажей о мнениях других персонажей. Под возможными мирами подразумеваются предположения читателя о вероятном развитии событий в тексте. Такие возможные миры актуализируются, отвергаются или остаются виртуальными для читателя в зависимости от того, подтверждает, опровергает или оставляет неопределенным ожидаемое развитие событий сам текст.

Эко различает следующие составные части фабулы:

1) возможный мир  $W_n$ <sup>69</sup> – мир наррации, вызванный к жизни воображением автора, абстракция, последовательность состояний вещей (s), переходы которых осуществляются в определённые промежутки времени (t);

2) возможные подмиры  $W_{nc}$  – подмиры персонажей как элементы фабулы, миры пропозициональных установок персонажей, возможный ход событий в воображении (желании, надежде и пр.) данного персонажа в данном состоянии фабулы;

3) возможные подмиры  $W_r$  – возможные миры, которые создает в своем воображении (страхах, желаниях и пр.) эмпирический читатель (эти миры «предусмотрены текстом» как вероятные реакции М-читателя<sup>70</sup>, т. е. модели читателя); последующие состояния фабулы подтверждают (верифицируют) или опровергают (фальсифицируют) предвидения читателя;

4) возможные подмиры  $W_{rc}$  – возможные миры представлений, ожиданий, желаний персонажей, какими их воображает себе и приписывает персонажам читатель; если читатель воображает тот возможный мир, который один персонаж приписывает другому, этот мир обозначается как  $W_{rcs}$  [Эко 2005: 412, 413].

Заметим, что текстовые состояния  $W_{ns1}$ ,  $W_{ns2}$ ... $W_{nsn}$  рассматриваются Эко не как возможные миры по отношению к  $W_n$ , а как его *актуальные состояния* (actual states) [там же: 412]. Этот вывод коррелирует с ещё одним важным выводом: поэтике

<sup>69</sup> В цитируемом тексте используются следующие сокращения:  $W_n$  – a narrative world, a world of narration; s – state, t – time, c – character, r – reader

<sup>70</sup> Предлагаются и иные варианты перевода термина *Model Reader* на русский язык, например, читатель-модель и образцовый читатель.



«открытого произведения»<sup>71</sup> соответствует не двузначная логика, исповедующая строгую дизъюнкцию между истинным и ложным, между фактом и его противоположностью, а многозначные логики, учитывающие *неопределённость как правомерный элемент познания* [там же: 103] (курсив мой. – И.Щ.)<sup>72</sup>.

М.Л. Рьян использует в описании событий художественной действительности теорию рецентрации (theory of recentering), согласно которой центром художественного универсума, создаваемого художественным дискурсом, выступает действительный мир (actual world). Действительный мир художественного универсума образуют миметические утверждения (mimetic statements) – речевые акты, называющие факты, а не мнения. Истинность миметических утверждений оценивается по отношению к этому миру (ср. truth-functional mimetic statements), поэтому он не зависит от описывающего его дискурса. Способность создавать универсум, в центре которого находятся индивидуумы и события действительного мира, Рьян называет конститутивным свойством любого нарратива, включая художественный текст: “Being narrative means: brining a universe to life, and conveying to the reader the sense that at the center of this universe resides an actual world where individual exist and where events take place” [Ryan 1991: 259].

Автором этой монографии концепция возможных миров была экстраполирована на фикциональный мир текстов психологической прозы [Щирова 2003]. Совокупность возможных миров, являющихся элементами в целостном фикциональном мире психологических текстов, выделялась с учётом: 1) предмета изображения текстов (внутреннего мира персонажа) и 2) их основных разновидностей (интериоризированные тексты vs. экстериоризированные тексты).

Если в интериоризированных текстах «события в сфере сознания» изображаются эксплицитно – в плане художественно-

---

<sup>71</sup> Понятия «открытый текст» (open text) и «закрытый текст» (closed text) разрабатываются У. Эко в работе “Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts”.

<sup>72</sup> Убедительным примером «открытого произведения» выступают психологические тексты. Они отличаются высокой степенью суггестивности и требуют от имплицитного читателя интерпретационной самостоятельности. Решение задач, связанных с текстуальной организацией произведений с подобной гибкой интерпретационной программой, представляется успешным только в случае обращения к многозначным логикам.

трансформированной внутренней речи, т. е. доминирует субъективизированное повествование, то в экстерииоризированных текстах они репрезентируются через детали, «овнешняющие» ментальные процессы. Функцию «овнешнения» могут выполнять портретные, речевые, акциональные и другие характеристики, непосредственно формирующие образ персонажа, либо детали, связанные с этим образом опосредованно (например, пейзажные или интерьерные). Исходя из этой типологической специфики, в психологических текстах были выделены *мир реальных событий (действий)*, образуемый поступками персонажа и принадлежащий внешнесобытийному ряду произведения (действительный реальный мир), и *мир событий сознания* (мысленный реальный мир). Составляющие этого мира – изображённые чувства и мысли принадлежат иному, внутриличностному ряду произведения.

Возможные миры в сфере изображённого сознания были разделены на *миры эксплицитно изображённого сознания* (интерииоризированные психологические тексты) и *миры имплицитно изображённого сознания* (экстериоризированные психологические тексты).

Среди миров эксплицитно изображённого сознания различались *мир сознания* и *мир подсознания*. Последний из этих миров соотносился с художественным моделированием необработанной речемысли с присущей ей образностью, свёрнутой предикативностью или, как пишет Л.С. Выготский, «максимальной синтаксической упрощённостью» и «абсолютным сгущением мысли» [Выготский 1996: 344]. К языковым средствам изображения речемысли причислялись разветвлённая система перцептуальных образов и тропов, односоставные и эллиптические предложения, парцелляты и пр.

Для описания миров имплицитно изображённого сознания использовались понятия деконструктивистской детали и картины мира.

Развитие художественного образа представлялось как совокупность множеств альтернативных направлений – «*возможных миров*», одно из которых воплощается в тексте в качестве действительного, доминирует в развитии образа и манифестируется рядом художественных деталей. Поскольку такого рода детали индуцируют образ, целостный в смысловом и эмоциональном от-

ношении, они были названы *конструктивно-целостными*. Было высказано предположение о существовании противоположного типа детали, т. е. детали, обеспечивающей иное (возможное) направление в развитии образа (эмоциональном и смысловом).

Теоретически функционирование подобной детали связывалось с *концепцией рассеянного смысла художественного текста* Ж. Деррида [Derrida 1972], согласно которой на определенном этапе своего развития текст начинает постулировать противоположный смысл, как бы отрицает себя. Понятие рассеянного смысла текста коррелирует с глобальной идеей децентрации структуры (*decentering*), также сформулированной Ж. Деррида в работе “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. Понятие структуры текста, точнее, структурности структуры (*the structurality of structure*), давно утвердившееся в западноевропейской философии, по мнению Деррида, всегда искажалось (нейтрализовалось и ограничивалось). Центр структуры трактовался как точка присутствия, зафиксированная первопричина (*origin*), а его функция связывалась не столько с ориентацией, уравниванием и организацией структуры, сколько с ограничением её свободной игры (*free play*): “The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure <...>but above all to make sure that the organizing principles of the structure would limit what we might call the *freeplay* of the structure” [Derrida 1997: 115].

Деталь, изменяющая смысловую и эмоционально-оценочную направленность образа и перемещающая читателя в иной возможный мир, интерпретировалась как проявление «свободной игры» структуры и была названа *деконструктивистской*.

Была высказана гипотеза о том, что одинаковая эмоционально-оценочная направленность деталей, объективирующих квазисознание, приводит к накоплению однородной информации об образе и, подтверждая их конструктивно-целостную природу, сигнализирует о существовании у персонажа определённого мировосприятия, мироощущения, мирооценки. Деталь, которая определяет качественно иное направление в развитии образной информации, придавая образу отличную от преобладающей в тексте смысловую и эмоциональную тональность, тем самым указывает на «разрушение» картины мира персонажа и изменение его мировосприятия и

мирооценки. В этом случае деталь также «овнешняет» внутренние процессы, но функционирует как деконструктивистская. «Разрушение» картины мира, моделируемое деконструктивистской деталью, рассматривалось в контексте её формирования в масштабах целостного текстового смысла, поэтому термин «разрушение» брался в кавычки (см. подробнее о гносеологической классификации детали и мирах изображённого сознания [Щирова 2003: 108–130]). По отношению к экстерииоризированным психологическим текстам, таким образом, акцентировались языковые средства переключения объективизированного повествования в «иной, возможный мир» при помощи «овнешняющей» детали.<sup>73</sup>

Все различавшиеся миры трактовались как самостоятельные повествовательные подструктуры в составе целостной структуры психологического текста<sup>74</sup>.

Предложенное видение представляло собой первую попытку приближения к сложной организации моделируемого внутреннего мира с опорой на концепцию возможных миров. Многообразие этих (ещё не актуализированных) миров можно детализировать и далее, если принять во внимание *хронотопические рамки изображения сознания*, а именно:

1) обращённость сознания в прошлое (ср. моделирование прошлых событий сознания, как то отдаленных детских воспоминаний, воспоминаний различных по времени, но по какой-либо причине значительных для героя событий, а также событий, сохранение которых в памяти герой не может объяснить; воспоминаний о только что увиденном сне или *дежа вю* – «иллюзии памяти», ощущения узнаваемости происходящего и пр.);

2) обращённость сознания в будущее (ср.: моделирование будущих событий сознания, например мечтаний, которым предстоит или не предстоит осуществиться, мечтаний о заведомо несбыточном, неясных грёз, прогнозирования (мысленного проживания) желательных или нежелательных для героя ситуаций и пр.);

---

<sup>73</sup> Все выводы о функционировании конструктивно-целостной и деконструктивистской деталей, а также той роли, которую они, согласно авторской интенции, способны выполнить в моделировании картины мира персонажа, сохраняют свою релевантность и для интериоризированных текстов.

<sup>74</sup> См. подробнее [Щирова 2003: 91–106].

3) состояния сознания в настоящем, например ощущение желания, сомнения, уверенности и т.д., вербализуемые в тексте глаголами ментальной деятельности, модальными глаголами и пр.

Небезынтересные исследовательские перспективы откроет рассмотрение в качестве возможных миров патологически *измененных состояний сознания* (ср. вызванные разными причинами состояния спутанности сознания, делирий и пр.). Основой для описания «чужого видения» как возможного мира может выступить множественность повествовательных инстанций художественного текста. Экстраполяции понятия возможного мира на художественный текст, как видим, могут носить самый разный характер.

Критикуя классическую логику за её устремлённость к объективности познания мира и к истине как абсолюту, исследователи указывают на то, что она не всегда даёт ответы на сложные вопросы. М.-Л. Рьян отмечает неспособность формальной логики определить референциальный статус предложений типа: “Conan Doyle created Sherlock Holmes” или “Susan is like Emma Bovary: she cannot distinguish fiction from reality” [Ryan 1999 (a): 14]. С ещё меньшей вероятностью в «прокрустово ложе» жёстких формализаций можно «уложить» амбивалентный многомерный художественный текст. В то же время идея возможного мира ориентирует на гибкое понимание этого текста и того, что является в нём истинным, т.е. соотносится с его природой. Понимание текста как возможного мира, связанного с реальным миром, но отличного от него, приводит к продуктивному решению *отказаться от абсолютизации действительного при определении истинности*. Действительным и истинным, т. е. соответствующим действительности текстового мира, оправданно признать то, что не противоречит внутренним текстовым связям, а формирует смысловую текстовую целостность. Так, в мире Шерлока Холмса<sup>75</sup> истинно то, что Холмс был частным детективом, а доктор Ватсон – его помощником, а не наоборот. Истинность этого высказывания не нарушилась бы, даже если в реальном мире прототипы литературных героев владели иными профессиями или находились в иных межличностных отноше-

<sup>75</sup> Эта цепочка рассуждений включает вымышленные персоналии, используемые в работах многих исследователей: Дж. Р. Сёрля [Сёрль 1999], Д. Льюиса [1999], М.-Л. Рьян и др.

ях. В то же время утверждение, что Джон Ватсон был частным детективом, а доктор Шерлок Холмс его помощником, разрушает целостность смысловой структуры текста Конан Дойля, искажает текстовый смысл и является ложным по отношению к текстовому миру.

Сложный и неопределённый мир современности не всегда позволяет исследователю ориентироваться на постоянство и порядок, как этого требует традиционная наука, а тем более следовать строгим логическим законам. Попытки осмыслить научный объект сегодня основываются «на новой онтологии человека и природы» (фразеология В.А. Лекторского), а научная рациональность подвергается сомнению. Кун пишет: «<...> представления о соответствии между онтологией теории и её „реальным” подобием в самой природе кажутся мне теперь в принципе иллюзорными» [Кун 2005: 264]. То же у Лакатоса: «...рациональные реконструкции погружены в океан аномалий» [Лакатос 2005: 510]. Познание мира трактуется как его интерпретация и реконструирование (репрезентации), а не как отражение или «снятие отпечатков реальности». Познанию приписывается гипотетический характер, а выбору «истины» в процессе эволюционного развития – социальная обусловленность (конвенциональность) [Баксанский, Кучер 2007: 178]. В научный обиход внедряются идеи «собственно синергетики» как сферы исследования путей эволюции вообще и синергетики знания и познания как синергетики второго порядка [Князева 2000: 223]. Эти новые научные реалии подтверждают актуальность концепции возможных миров для описания сложной природы художественного текста, как и для решения вопросов о его истинности. Использование этой концепции оправдывается и сущностными характеристиками самого текста: амбивалентностью семантики, неоднозначностью соотнесения мира творческого воображения с реальностью, сочетанием мышления о действительности и вымысла. Экстраполяция понятия возможный мир на художественный текст подтверждает интерес науки к проблеме ментального и соответствует неопределенности и неоднозначности, которые диктуются текучестью реального мира и познающего мир сознания.

## 2.7. ИСТИНА КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ<sup>76</sup>

«Все различия, которые я устанавливаю между подлинным и ошибочным опытом, а в самом опыте – между бытием и видимостью, – пишет Э. Гуссерль, – имеют место в пределах сферы моего сознания.<...>. Любое обоснование, любое удостоверение истины и бытия осуществляется целиком и полностью во мне, и его результатом становится та или иная характеристика, принадлежащая *cogitatum* моего *cogito*» [Гуссерль 1998: 172]. Особую значимость проблема истины и её поисков, более важных, по словам В.Г. Гака, чем она сама [Гак 1998: 24], обретает для текстов психологической литературы<sup>77</sup>. Персонаж этих тестов наделяется высокой степенью мыслительной самостоятельности, моделируемой с помощью эксплицитно или имплицитно представленных структур сознания. Подобно реальному субъекту такой персонаж, согласно авторской интенции, стремится к истине, познавая мир, интерпретируя его и формируя в сознании его глобальный образ.

Предметом изображения психологических текстов выступают неразрывно связанные между собой чувства и мысли, *emotio* и *ratio*. Как было отмечено в п. 2.6, компоненты внутреннего мира могут изображаться эксплицитно, в плане художественно-трансформированной внутренней речи (свободного косвенного дискурса), и/или имплицитно – через «овнешняющие» детали. В последнем случае портретные, акциональные, речевые пейзажные и прочие характеристики образа используются для экстерииоризации внутреннего мира персонажа. Если картина мира в её необъективированном состоянии моделируется с помощью эксплицитного изображения мыслительных процессов, то её объ-

<sup>76</sup> Теоретическая и методологическая база для описания процессов художественного моделирования истины была сформирована автором в монографии [Щирова 2000]. Расширение, концептуальное обновление и смещение некоторых акцентов в этом разделе диктовались попыткой включить материал в новый ряд проблем, как то специфика референции художественного текста, фикциональность или моделирование как познавательный механизм. Вновь обращаясь к психологическим текстам, автор ограничивал число приводимых примеров. При желании с ними можно ознакомиться по книгам более ранних изданий (см. [Щирова 2000, 2003]).

<sup>77</sup> Е. Гениева касается проблемы истины, описывая жанровое своеобразие психологических рассказов В. Вулф. В зарисовках настроения и психологического состояния она видит попытку средствами языка, словами передать ощущение, не столько саму мысль, сколько процесс мышления, поиски истины [Гениева 1989: 6].

активированное (опредмеченное) состояние имитируется их имплицитным изображением через компоненты внешнесобытийного ряда – художественные аналоги «отпечатков», («следов») картины мира. И в том, и в другом случае автор моделирует когнитивную активность субъекта в процессе познания (освоения) мира, который и представляет по своей сути путь к истине.

Истине присуща истинность: истинный и значит «подлинный, настоящий» [Арутюнова 1998: 548], однако истинность – свойство логическое и формальное. Оно бессубъектно, бесстрастно и объективно. Для психологических текстов, предметом изображения в которых выступает чувствующий и мыслящий персонаж-квазисубъект, особую значимость обретает «связь истинности с субъективными состояниями человека» [Рябцева 1995: 139].<sup>78</sup> *Истина как смысл и идеальное завершение интериоризации (освоения) персонажем окружающего мира не может не быть «истиной в субъективно-модальном контексте»* (выражение Н.К. Рябцевой). Модальный план языковых выражений дает право говорить о человеческом содержании абсолютно всех языковых единиц, ибо в них присутствует и «как бы наслаивается» оценочный, а следовательно, индивидуально-человеческий фактор [Колшанский 1990: 92]<sup>79</sup>. Дополняя истинностные свойства сообщения эпистемическими, эмоционально-оценочными и ценностными свойствами, субъективно-модальный контекст [Рябцева 1995: 143] позволяет читателю судить о мироощущении персонажа, который ищет истину.

*Истина персонажа неизбежно является истиной оценки.* Она не только не лишена субъективных смыслов, но напротив, состоит из них, поскольку лишь в форме присвоения миру оценочного смысла происходит его освоение реальным субъектом [Вольф 1985: 5]. Изображение в тексте ценностной шкалы персонажа в ее динамике является действенным средством имитации его мыслительной самостоятельности, создает иллюзию функционирования персонажа

---

<sup>78</sup> Английскому «truth» в русском соответствуют два слова – «истина» и «правда». По мнению В.Г. Гака, эти термины охватывают пересекающиеся понятия, однако между ними можно провести некоторое различие: истина относится к модальности *de re*, т.е. указывает на верное отражение объективности в сознании человека, а правда входит в сферу модальности *de dicto* и показывает соответствие сказанного действительности [Гак 1995: 24]. На различие этих двух понятий обращает внимание и Н.Д. Арутюнова [Арутюнова 1998: 543–640].

<sup>79</sup> Ср.: Е.М Вольф расценивает оценку как вид модальности [Вольф 1985: 11].



в качестве самостоятельного звена художественного текста как аксиологической системы. Выбор персонажем одной из имеющихся оценочных альтернатив (+)/(-) в отношении осваиваемого фрагмента мира – это «сведение множественности к единственности» (Н.Д. Арутюнова), которого требует истина. Это выполнение условия, при котором мысль квалифицируется как истинная, если она обладает признаком, дающим основания адресату воспринимать ее на определенном этапе коммуникативного процесса в соответствии с однозначно понятой ситуацией [Колшанский 1976:15].

*Истина есть условие и результат выбора*, её образ всегда вырисовывается на фоне «другого мира, мира духа, поскольку именно в нём происходит умножение исключаящих друг друга сущностей». «Реальный мир многолик, текуч и изменчив, но он не способен к умножению, – замечает Н.Д. Арутюнова. – Что было, то было, что есть, то есть, что будет, то будет. «Другой (идеальный) мир» (мир), напротив, к этому склонен, поэтому только к нему применима идея выбора единственно истинного, истины. Истина выбирается по её соответствию действительности, её основная функция – сведение множественности к единственности в пространстве идеальных миров, „перенаселённых” взаимоисключающими друг друга сущностями» [Арутюнова 1995: 8; 1998: 545]. Как и течение жизни, истина отбрасывает альтернативы, версии и варианты. Наличие дизъюнктивных отношений – необходимое условие её формирования: истинностное выбирается по соответствию действительности, структуру которой определяет принцип конъюнкции (безальтернативности) [Арутюнова 1998: 558, 559].

Чтобы акцентировать *момент альтернативности*<sup>80</sup> в поиске истины персонажем, этот поиск целесообразно анализировать

---

<sup>80</sup> В своем «опыте систематизации слов ментального поля» В.Г. Гак, описывая основные параметры мыслительного процесса и их отражение в группировке лексических единиц, упоминает среди этих параметров «степень адекватности действительности». Под нею понимается «техническая оценка знания», с которой соотносятся три рубрики: соответствие знания действительности (объект реален), неопределенность (объект недостоверен) и несоответствие знания действительности (объект нереален). Лексические единицы «истина», «знать» и «правда» образуют первую рубрику. Это не только подтверждает закономерность включения истины в понятийный аппарат психологической прозы – ведь в ней исследуются художественные формы изображения субъекта мыслящего, а значит, познающего мир, но и свидетельствует в пользу рассмотрения истины в контексте выбора одной из имеющихся оценочных альтернатив по отношению к познаваемому персонажем фрагменту мира [Гак 1993: 25].

с позиций выбора им<sup>81</sup> одной из имеющихся оценочных альтернатив по отношению к познаваемому фрагменту мира. В качестве действительности, которой должна соответствовать искомая истина, следует рассматривать сформировавшуюся в сознании персонажа картину мира, поскольку именно она отражает его субъективно-оценочное видение объективного мира, т. е. его действительность.

Сошлемся на пример из художественного текста.

Философский роман М. Элбома *“The Time Keeper”* затрагивает сложные проблемы времени и бессмертия и повествует о человеке (Dor), который научился измерять время. Дор отличается от близких ему людей. Он не стремится к богатству и славе и пребывает в мире далёких временных абстракций. Они живут в мире «реальных измерений»: богатства и бедности, силы и слабости, любви и ненависти. Отрывок из текста романа приближает к пониманию истины протагониста. Как и истина его бывшего друга, а ныне могущественного короля Нима, она отражает субъективную оценку объективного мира. В цитируемом микроконтексте персонажи по-разному оценивают почитаемые издревле светила дня и ночи – Солнце и Луну. Дор подчиняет их восприятие овладевшей им идее времени и связывает с ними его измерение. Для Нима Солнце и Луна – божественные сущности, которые ведут между собой непрестанную битву и поэтому сменяют друг друга на небосклоне. Ведь всё, как убеждён Ним, определяет власть. Различие в понимании мира маркируется вербальными сигналами (Nim did not understand most of what Dor said; He shook his head and insisted <...>):

“He showed Nim how the shadow from the sun stick lined up with his markings, and how pointers on the stick broke the day into parts. He laid up his collection of stones that charted the stages of the moon.

Nim did not understand most of what Dor said. He shook his head and insisted the sun god and the moon god were in constant battle; that accounted for their rise and fall. Power was that mattered” [Albom 2012: 20].

Результатом освоения мира реальным субъектом становится его познание и идентификация в мире собственного «Я», поэтому истина, к которой стремится персонаж, всегда отражает процессы

---

<sup>81</sup> Во всех подобных случаях словоупотребления, речь, бесспорно, идёт о плане изображённой, а не реальной коммуникации.

познания, т. е. является (в определенной мере) эпистемической. От предельно конкретного и чувственного, представленного в «Я воспринимающем», до более отвлеченного, представленного в «Я рассуждающем», оценивающим эмоционально или рационально, от «Я как части мира», существующем лишь в собственных впечатлениях, до «Я, способного абстрагироваться от мира впечатлений и от самого себя», посмотреть на себя «в зеркало», со стороны, говоря словами М.М. Бахтина «самообъективироваться», – все эти ступени освоения мира соответствуют *разным этапам поиска эпистемической истины*.

Художественное моделирование «работы сознания» персонажа, отражая свойства моделируемого объекта, должно включать моделирование процессов восприятия и процессов мышления (концептуализации). Моделирование механизмов восприятия мира целесообразно ассоциировать с поиском *истины впечатления* (сфера перцептуальных образов) или *метафорической истины* (сфера тропов) – основание говорить о метафорической истине как об истине эпистемической, дает способность метафоры открывать доступ к эпистемическим смыслам. Следует заметить, что перцептуальные образы могут быть метафорическими, а различные виды перцептуальных образов могут переплетаться. На уровне ощущения и восприятия, однако, не происходит отчуждения рассудочной личности от внешнего мира. Истину, относящуюся к познанию мира «рассудочной личностью», т. е. *рациональную истину*, следует связать с пропозитивным представлением мира. Моделирование её поисков равнозначно моделированию процессов концептуализации. Приняв во внимание органическую взаимосвязь восприятия и мышления и сложность их разграничения в условиях естественного когнитивного цикла, разумно предположить, что *истина персонажа всегда будет складываться как из истины впечатления или истины метафорической, так и из истины рациональной*. Примерами языковых средств моделирования истины впечатления служат разноуровневые языковые единицы, формирующие перцептуальные образы, или метафоры. Последние, по выражению Ортеги-и-Гассета, «служат не только наименованию, но и мышлению», они удлиняют «руку» интеллекта, позволяя человеку достигать «самых отдалённых участков нашего концептуального поля» [Ортега-и-Гассет 1990: 71, 72].

К языковым средствам моделирования рациональной истины справедливо отнести модусные установки, поскольку они позволяют читателю проследить *движение мысли от кажимости к сущности*. Именно эта динамика моделируется в строках из шекспировского «Гамлета» (ср.: “*Seems, madam! nay it is; I know not ‘seems.’*” Так же: «*Не кажется, сударыня, а есть // Мне „кажется” неведомы*»):

*Hamlet:*

Ау, madam, it is common.

*Queen Gertrude:*

If it be,

Why seems it so particular with thee?

*Hamlet:*

*Seems, madam! nay it is; I know not ‘seems.’*

<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>

Ср. перевод Бориса Пастернака:

*Гамлет:* Так создан мир.

*Королева:* Что ж кажется тогда

Столь редкостной тебе твоя беда?

*Гамлет:* Не кажется, сударыня, а есть.

*Мне «кажется» неведомы.*

<http://lib.rin.ru/doc/i/26986p6.html> (курсив мой. – И.Щ.)

Реальная мысль в отличие от реального чувства биполярна. Правильное и неправильное, хорошее и плохое, истинное и ложное различаются в сознании мыслящего существа, в сфере чувств таких различий обнаружить нельзя [Коллингвуд 1999: 149]. Если принять это во внимание, то активный поиск истины в структурах изображенного сознания, противопоставление истины – неистине, а блага – злу, в первую очередь, следует связывать с *моделированием процессов мышления* и ограничивать моделирование такого поиска рамками высказывания или фрагмента текста (истина в узком смысле слова). Однако и такая истина, как истина чувства, истина впечатления, истина ощущения по отношению к художественной действительности есть истина. Более того, именно она

максимально воплощает в себе способность художественной материи по-особому преломлять законы человеческого бытия, несет на себе отпечаток «действительности искусства» (Г.В. Степанов), является истиной слова как такового.

Обнаруженная «персонажем» эпистемическая истина может быть условно разграничена с *нравственной истиной как с истиной в широком смысле слова*<sup>82</sup>. В плане изображенной коммуникации нравственную истину целесообразно рассматривать как итог последовательной интериоризации персонажем отдельных фрагментов окружающего мира. Она складывается из «малых» эпистемических (метафорических или рациональных) истин и является целью самоосмысления «Я», которое осуществляется через осмысление его отношения с миром. Нравственная истина – это горизонт, к которому стремятся «Я чувствующее» и «Я мыслящее» и от понимания которого отталкиваются «Я говорящее» и «Я действующее» с учетом найденной ими истины (ср. мысль Н.Д. Арутюновой о том, что истина, с одной стороны, – сентенция, максима, резюмирующая жизненный опыт, а с другой – внутренне прескриптивна, поскольку содержит внутреннюю установку [Арутюнова 1998: 556]). За исключением «всецело» интериоризированных текстов, примером которых выступают тексты «потока сознания», нравственная истина моделируется автором как выходящая за рамки структур сознания. Она охватывает структуры бытия персонажа, например, речевые или поведенческие структуры. Нравственная истина, таким образом, входит в широкий событийный контекст и в её художественном

<sup>82</sup> Возможность разграничения эпистемической и нравственной истины подтверждает точка зрения Т.Б. Алисовой. Анализируя концепт истины у Данте, Т.Б. Алисова выделяет различные области истинностной оценки, в том числе: 1) модальную установку к сказанному (истинно, истинно говорю вам), где истине (*verità*), имплицитно зная, противопоставлены, с одной стороны, «ложь» (*menzogna*) и «заблуждение» (*errore*), а с другой – «мнение» и «сомнение» (*opinione, dubbio*) (ср. эпистемическую истину в этом разделе); 2) ценностную характеристику содержания предмета, вещи (*res*), т.е. пропозиции, где истина относится как к потенциальным свойствам предметов, так и к их актуализации в индивидуе (настоящий мужчина, истинный артист, праведный суд). Здесь оценка истинности сближается или сливается с интенсификаторами положительных качеств человека и связана с понятиями цели (*fine*) и совершенства (*perfizione*). Истинности в этом смысле противопоставлены понятия несовершенства и бесцельности, бесполезности (ср. нравственную истину в настоящей работе) [Алисова 1995, 58, 59].

отображении приближается к тому, что называется *смыслом жизни* героя<sup>83</sup>.

*Поиск истины, какой бы из её видов не моделировался в тексте, неизменно связан с темой (основной идеей) произведения и присутствующим в нем конфликтом.* Для интерпретации истины квазисубъекта, таким образом, требуется контекст целостного художественного произведения.

Художественный способ изображения поиска истины в текстах психологической литературы зависит от их принадлежности к той или иной историко-культурной модификации психологизма. Во «всецело» интериоризированных текстах модернизма или частично интериоризированных текстах психологического реализма он преимущественно лежит в плоскости эксплицитно изображаемых структур сознания, в экстериоризированных текстах психологического реализма – оформляется главным образом косвенно, через речевые или поведенческие структуры бытия персонажа. Как и иные «способности» персонажа – к интериоризации, самообъективации или формированию картины мира – «способность» к поиску истины зависит от двухполюсной структуры автор–читатель. Являясь относительно самостоятельными структурами на уровне содержания текста, образы персонажей представляют собой единую систему, входящую в кумулятивный образ автора на уровне текстового смысла [Гончарова 1997: 8]. Самодостаточность истины персонажа исключается ее принадлежностью плану художественной коммуникации и подчиненностью художественной истине:

---

<sup>83</sup> Эпистемическая истина охватывает структуры сознания персонажа и принадлежит одной из подсистем художественного текста – изображенной внутренней речи, в то время как нравственная истина, помимо структур сознания, охватывает структуры бытия и принадлежит всему произведению. Нравственная истина шире, чем эпистемическая, однако во «всецело» интериоризированных текстах эти виды истины совпадают, поскольку преобладающей художественной формой изображения поиска истины здесь выступают моделируемые автором структуры сознания. Эпистемическая истина подразумевает единственность и альтернативность. В плане изображённой коммуникации она фиксирует движение мысли к истинностному знанию через сопоставление противоположных оценочных позиций, отражает стремление к знанию через сомнение и неуверенность. Нравственная истина отражает стремление к благу и совершенству. Впрочем, как справедливо замечает Н.Д. Арутюнова, когда речь идет о поведении людей и событиях их жизни, всегда происходит скрещение истинностной и этической оценок [Арутюнова 1998: 572].

*истина персонажа реализуется в тексте художественного произведения, она порождена авторскими интенциями, авторским мировидением и зависит от творческого воображения.* Истина персонажа имплицитно истинной автора (безусловно, не обязательно совпадая), запрограммирована ею и не может быть понята в отрыве от нее. Поиск истины персонажем, отображенный во внутриличностном и во внешнесобытийном плане текста, всегда определяется авторской точкой зрения, авторским замыслом, авторской прагматической установкой. Эта идея важности авторского посыла остро выражена Дж. Фаулзом в критике, обращенной коллегам по цеху. Их увлеченность документальностью повествования он называет ересью, подрывом фундаментальных истин, поскольку эта увлеченность заставляет забыть главное: произведение – это реализация авторского взгляда на мир: „It seems to me that that this is a new problem (or an old one much aggravated) for writers: just how much use they should make of all the modern means or recording what objects actually look like, how people sound, and so on. Some American creative-writing courses apparently encourage the documentary approach. For me this will always represent a fundamental heresy. A novel is one person’s view of life, not a collage of documentations” [Fowels 1998: 11]. Однако в психологической прозе исследуемого временного периода реальный собеседник и носитель истины – автор – отходит на второй план. Адресованность художественного текста обуславливает направленность истины персонажа на читателя, который должен её понять, приняв или отторгнув. Запечатленное в художественных формах переформирование личности субъекта в процессе поиска истины предполагает и переформирование личности читателя. «Интеллект, – замечает Ю.М. Лотман, – всегда собеседник» [Лотман 1996: 3]. Таким собеседником по отношению к читателю, согласно авторской интенции, выступает персонаж психологической прозы, активно вовлекающий читателя в поиск «собственной» истины и заставляющий его испытывать реальность другого сознания.

Описание истины персонажа психологического текста как текста художественного целесообразно включать в контекст многозначных логик, вводящих новые значения истинности, кроме значений истина/ложь и трактующих истинность подвижно, по отношению лишь к одному из возможных миров. Это вполне со-

---

ответствует вероятностным подходам к объектам исследования и субъектным стилям научного мышления, упоминавшимся неоднократно. Доминирование человеческого фактора не препятствует поискам истины, – на устремлённость к ней человека указывают и логика научного, и логика художественного процесса. Связанные с этим опасения «нейтрализуются» мыслью Ганди: «Истины, которые кажутся нам различными, подобны бесчисленным листьям, которые представляются разными на одном и том же дереве».



## Глава 3

### ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

#### 3.1. ПРОБЛЕМА ЗНАЧЕНИЯ И СМЫСЛА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Идея вечного поиска<sup>84</sup> отражает сложность «вопроса вопросов языкознания»: имеет ли слово значение само по себе или обретает его «в процессе общения, в предложении, в сочетании с другими знаками». Истоки вопроса, как справедливо отмечает Л.М. Ковалёва, обнаруживаются ещё в античных философских спорах о природе мира и о том, существует ли мир объективно или «постольку, поскольку он существует в сознании человека, который его, в определённой (в какой?) степени, осмыслил и означил» [Ковалёва 2011: 119]. Рассуждая о сложных категориях значения и смысла, Ковалёва опирается на методологические регулятивы, философские принципы и научные нормы интерпретативной парадигмы, одновременно отыскивая «точки соприкосновения» для примирения разных взглядов на «извечно и изначально противоречивую природу языка» [Ковалёва 2011: 128, 124]. Первостепенная важность вопросов смыслового потенциала языка подчёркивается и Т. Иглтоном, который полагает, что с самого рождения и до самой смерти человек движим одним желанием – отыскать смысл в этом мире, и это желание формирует его человеческое начало: “From the very first infant cry until the violent death rattle of the adult *the semantic filters of our brains is the shaping force of our humanity*, the constant language-driven search that directs our mind. We can see ourselves as *semantic beings*, designed, or not designed at all – if you prefer, just random agglomerations of matter provided by chance with a useful function – to attempt to survive within and to try to make sense of the universe in which we find ourselves to

---

<sup>84</sup> Раздел, посвящённый проблеме значения/смысла в исторической перспективе, по аналогии с работой Л.М. Ковалёвой «Предметные имена в позиции семантического актанта ПРИЧИНА: где прячутся presupпозиции» [Ковалёва 2010], можно было бы озаглавить: «Где прячется смысл?»

have been placed, or, as ‘selves’, simply to have happened” [Eaton 2010: 3, 4] (курсив мой. – И.Щ.).

Значение и смысл изучаются не только в лингвистике, логике (логической семантике) или семиотике, где их уточнение составляет цель научных изысканий. Эти понятия универсальны. Они включаются в описание базовых отношений человека, языка и мира в разных областях науки и культуры, «вторгаются» во все сферы человеческой жизни и характеризуют духовно-интеллектуальные поиски человека на протяжении многих поколений. Трудно рассуждать о поисках жизненного смысла – а эту способность и «привилегию» человек традиционно приписывает себе, – не понимая, что такое смысл.

Художественный текст является моделью мира. В нем фиксируются объекты и связи реального мира, преломленные силою поэтического воображения и значимые с точки зрения когнитивного субъекта, который выстраивает художественную модель. В оценке этой значимости автор исходит из опыта, обретённого в процессе интегрирования реальной действительности. Исследователь-интерпретатор, в свою очередь, старается обнаружить в фикциональном мире эстетически оформленные репрезентанты реального опыта творческого субъекта, вербальные маркеры присущих ему мотиваций, ценностных ориентиров и языковых компетенций. Этот поиск (толкование) соотносимого с текстом смысла (смысла текста, текстового смысла), являющийся в самом широком понимании частным вариантом поиска жизненного смысла, происходит *на рубеже текстопорождающего и текстовоспринимающего сознаний*. Создание и интерпретация текста превращаются для автора и читателя в акты познания и самопознания.

В истории науки проблема значения/смысла текста решалась неоднозначно, начиная с герменевтических построений, авторы которых искали имманентный смысл, заложенный в произведение Богом и не подлежащий мифологическим, аллегорическим, историческим или символическим интерпретациям, и заканчивая калейдоскопичными построениями постструктуралистов, отрицавших смысловую определённость текста. Основу для вариативности решений создавало разное понимание ключевых компонентов понятийной триады *автор–текст–читатель*, равно как и их участия в порождении текстового смысла. Потенциальная бесконечность

поисков программировалась условностью вычленения компонентов триады, их неразрывным онтологическим и гносеологическим единством, той органической взаимосвязью, которую точно описывает М.М. Бахтин: «Значение ориентации слова на собеседника – чрезвычайно велико. В сущности слово является двусторонним актом. Оно в равной степени определяется как тем, чьё оно, так и тем, для кого оно. Оно является как слово именно продуктом взаимоотношений говорящего со слушающим. Всякое слово выражает „одного“ в отношении к „другому“... Слово – мост, перекинутый между мной и другим. Если одним концом он опирается на меня, то другим концом – на собеседника. Слова – общая территория между говорящим и собеседником» [Бахтин 2000 (а): 420, 421].

Приведенный ниже краткий обзор литературно-критических концепций, к которым автор монографии не раз обращался в поисках исторических закономерностей<sup>85</sup>, имеет своей целью показать сложность проблемы значения/смысла, динамику её решений и те преимущества, которые обеспечивает для такого решения антропоцентрическая научная парадигма.

Анализ оправданно начать с науки/искусства понимания/толкования смысла – герменевтики. *Герменевтика* усматривает в понимании условие бытия человека и в своей ранней версии (Ф. Шлейермахер) восходит к интерпретации сакральных текстов. Понимание соотносится в ней с проникновением интерпретатора на уровень авторских интенций путём «вживания» («вчувствования»). Задачей интерпретации объявляется постижение внутреннего смысла текста, а не смысловое конструирование. В поздней герменевтике (Г.-Г. Гадамер) тезис об исходном, аутентичном значении текста уступает место принципиально новому видению: текст описывается как открытое новым смыслам многозначное образование. Множественность и даже «конфликт интерпретаций» (П. Рикёр) признаются достоинством понимания. В процессе эволюции герменевтической традиции, таким образом, за интерпретатором закрепляется статус «сотворца», а репродуктивно-ориентированная методика интерпретации текста сменяется ориентацией на его продуктивное истолкование. Это отражает общие тенденции в развитии гуманитаристики. Сегодня, когда решение

<sup>85</sup> См. также [Щирова, Гончарова 2007: 266–441].

текстовой проблематики во многом определяется восприятием субъекта как носителя сознания и познавательных способностей, герменевтика учитывает суверенную личность интерпретатора и переживает «второе рождение».

Выраженную ориентацию на читателя имеют *рецептивные концепции*, подчёркивающие активную роль воспринимающего сознания в процессе продуцирования/конструирования смысла текста. Тезис рецептивной эстетики (Р. Ингарден, Х.Р. Яусс, В. Изер) о взаимодействии настоящего и прошлого в процессе рецепции позволяет описать литературное произведение как «относительно новое», поместив его в контекст установок, существующих в сознании реципиента. Исследовательское внимание сосредотачивается на читателе и обществе, частью которого выступает читатель. Разновидность рецептивно-эстетических теорий – рецептивная критика (С. Фиш) – представляет литературное произведение как процесс, создающийся в акте восприятия посредством чтения. Как и рецептивная эстетика, рецептивная критика описывает текст с позиции воспринимающего его субъекта. Степень и характер читательского участия в продуцировании/конструировании смысла оценивается рецепционистами неоднозначно, однако прогнозирующая направленность этого участия не подвергается сомнению.

В рамках структурно-семиотического подхода, известного своими фундаментальными работами (ранний Р. Барт, Ж. Женнетт, Цв. Тодоров, Дж. Каллер), смысл текста не связывается с индивидуально-психологическими факторами и историческим контекстом. Процедура «восхождения» к авторскому смыслу признаётся избыточной. Понимание текста как самодостаточной реальности ориентирует на выявление внутренних структур смыслопорождения в ущерб роли реципиента. Тезис о способности текста к порождению смысла и, как следствие, о необходимости анализа формальной структуры «самой по себе и ради себя» заставляет видеть в интерпретации дешифровку текстового кода. Внутренний опыт автора, его реконструкция читателем и тем более его продуктивная интерпретация оказываются «вне закона»; о смысле текста «говорит» он сам и связи образующих его элементов. Эта позиция структурализма выражается следующими характеристиками текста и его интерпретации: *the text itself, text in itself, poem in itself, the words on the page, the depersonalization,*

*objectivity, impersonality, how the artefact “works”, technique* и пр. (см., например, [Selden, Widdowson, Brooker 2005: 15–23]).

Крайности рождают противоположности, и закономерной реакцией на структуралистскую абсолютизацию текста-объекта становится борьба с «произведением» и автором. Постструктурализм провозглашает «смерть автора» (Р. Барт), дополняя её тезисами о «смерти читателя» и «смерти персонажа» (К. Брук-Роуз), что последовательно реализует основополагающую идею М. Фуко о смерти субъекта. Интерпретация не связывается с реконструкцией исходного значения текста, заданного автором (ср. герменевтика), как, впрочем, и с объективными структурными параметрами (ср. структурализм). Она приравнивается к «деконструкции» текста (ср. идею рассеяния смысла у Ж. Деррида) и ориентирует на обнаружение скрытых текстовых смыслов, не обязательно осознаваемых автором. Диапазон интерпретаций текста не ограничивается, поскольку в нём видят не оригинальный феномен, а конструкцию из различных способов письма и культурных цитат. Основной интерпретативной стратегией становится означивание (ср. понимание в герменевтике). Это приравнивает интерпретацию к созданию текста.

Итак, на разных этапах развития научной мысли «территория смысла», по воле исследователя, «заселяется» разными обитателями: смысл приписывается Автору, читателю или «самодостаточному» автономному тексту. Крайние научные позиции наделяют текст объективным значением, не зависящим от читателя, или полностью «растворяют» значение в субъективности читательского восприятия. Неоднозначно распределяются эти роли и сейчас, поскольку в том или ином модифицированном виде все упомянутые литературно-критические школы или их «идейные преемники» продолжают своё существование.

### **3.2. ПРОБЛЕМА ЗНАЧЕНИЯ И СМЫСЛА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ. ЗНАЧЕНИЕ И СМЫСЛ, ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Современное понимание значения и смысла текста определено интерпретативным характером научной парадигмы. Исследователи настаивают на зависимости семантического содержания языко-

вого выражения не столько от онтологических свойств объекта, сколько от того, как их представляет субъект [Селиверстова 2001: 295]. Текст – объект знания исследуется с учётом характеристик познающего субъекта-интерпретатора. Подчёркивается, что выстраивание (конструирование) смысла текста детерминируется ситуацией интерпретации и личностью интерпретатора. Тезис о множественности интерпретаций текста сосуществует с мнениями о «конфликте интерпретаций» (Рикёр); о естественности изменения – дополнения и даже искажения «костяка» произведения читателем (Ингарден); о «полном потенциале» текста, который читатель не может исчерпать; о незавершенности, внутренне присущей интерпретации (Изер); об «интерпретативной лестнице», не имеющей конца (Хортон); о неспособности творца и сотворца создать законченный образ произведения искусства (Лихачёв). Отдавая должное интерпретатору как когнитивному и креативному субъекту – «соавтору» текста, исследователи нередко гипертрофируют его «права» в отношении конструирования текстового смысла. Устранить этот дисбаланс позволяет введение в дискуссию понятия *буквального значения текста* (literal meaning, dictionary meaning).

В ряде работ [Щирова, Тураева 2005; Щирова, Гончарова 2007] автор монографии анализировал понятия *значение* и *смысл*, систематизируя мнения по этому вопросу представителей различных гуманитарных дисциплин. Зависимость научной позиции от историко-культурного контекста и, в частности, от научной школы, которой принадлежит исследователь, контурно была охарактеризована ранее, в п. 3.1. Нижеследующие тезисы уточняют позицию автора и касаются соотношения компонентов понятийной триады *автор–текст–читатель*, значимого для решения проблем интерпретации текста.

1. Восприятие художественного текста может быть представлено в виде двухуровневой схемы, включающей:

а) *понимание текста* – извлечение из текста адресованной читателю содержательной информации; освоение текста читателем;

б) *интерпретацию текста* – толкование читателем содержательной информации и раскрытие им глубинного смысла, заложенного автором в текст; присвоение текста читателем как

принятие или отторжение им «чужой» (авторской) системы ценностей, репрезентируемой в тексте прямо или косвенно.

2. Понимание текста предполагает освоение его значения (содержания) как полной семантической репрезентации текста и создаёт необходимую базу для интерпретации текста. Интерпретация текста предполагает проецирование освоенного значения на индивидуальное сознание интерпретатора, в результате которого значение, «фильтруясь» через различные виды индивидуального опыта, обретает статус лично освоенного смысла, включаясь в сложную систему знаний, мнений и ценностей интерпретатора (его картину мира). Значение текста имеет собственно языковой характер, в то время как смысл текста обусловлен прагматическими факторами.

3. Языковая основа текста, формирующая его буквальное (объективное) значение и требующая от интерпретатора знания основных значений слов, объединяет вокруг себя множество интерпретаций текста (лично освоенных смыслов), препятствуя его произвольным прочтениям.

4. Диапазон интерпретаций текста не безграничен; он детерминруется моделируемым объектом – реальной действительностью и инвариантной текстовой структурой, которая порождается авторским сознанием. Важным условием адекватной интерпретации текста является установление корреляций между его интерпретативными и структурными параметрами. Суть феномена интерпретации текста может быть охарактеризована в разных терминах – как извлечение смысла из текста, его обнаружение или декодирование, как актуализация (виртуального, потенциального) смысла в читательском сознании и пр., но ни один из этих терминов не предполагает произвольного вкладывания в текст смысла, не соотносимого с текстовой структурой, заданной автором.

5. Существенным условием более точной и более глубокой интерпретации текста является знание интерпретатором ценностей исторической и культурной эпохи, которой принадлежит текст, включая её эстетические каноны, а также «интертекстуальная энциклопедия» (термин У. Эко) интерпретатора.

6. Оригинальность и богатство интерпретации подтверждают статус интерпретатора как соавтора, но не автора текста. Акт произнесения сверхсложного высказывания (текста) совершается художником слова.

7. Особенности художественной коммуникации и отдаленность автора от читателя в пространстве и во времени программируют справедливость вышеизложенного по отношению к гипотетическим, ментальным конструктам: *имплицитному автору и имплицитному читателю*. Эти гипотетические конструкты выстраиваются в сознаниях реальных коммуникантов, принадлежат абстрактной коммуникативной ситуации и имеют идеальный характер. В условиях реальной коммуникации полное совпадение смысловых полей автора и читателя исключается уникальностью их личностей.

Ключевое положение в сформулированных тезисах занимает противопоставление значения текста его лично освоеному, индивидуальному смыслу, в соответствии с чем процесс освоения и присвоения текста рассматривается как двухуровневый. Базовый уровень понимания текста связывается с языковыми конвенциями, в первую очередь, со знанием основных значений слов, образующих предложения в его составе. Уровень интерпретации – в большей степени, с имплицитивной и коннотативной сферой слов, с проникновением в аллегорические и символические смыслы текста, со знанием литературных конвенций, истории, истории культуры, эстетики, т.е. с выходом в экстралингвистический контекст. Интерпретация, таким образом, предполагает переход читательского восприятия на более глубокий уровень понимания (ср. определение интерпретации у П. Рикёра: «...интерпретация – ...это работа мышления, которая состоит в расшифровке *смысла, скрывающегося за очевидным смыслом*, в выявлении *уровней значения, заключённых в буквальном значении*» [Рикёр 2002: 44]) (курсив мой. – И.Щ.).

Выявление объективного/буквального значения текста, выступающее условием его идентификации, может быть образно уподоблено нахождению читателями «общего семантического знаменателя». Несмотря на потенциально безграничный разброс интерпретативных мнений, эта заданная автором постоянная величина позволяет «опознать» содержание текста и идентифицировать текст как артефакт, созданный в конкретный культурно-исторический период конкретной языковой личностью. Иными словами, объективное/буквальное значение текста обеспечивает его узнаваемость, тождественность текста самому себе. Автор-



ский текст не «теряется» в неизбежно многообразных и нередко конфликтных субъективных толкованиях, сколь бы не была велика историческая дистанция между временем его создания и временем его прочтения<sup>86</sup> (между «горизонтом произведения» и «горизонтом читателя», в терминологии Яусса), и сколь бы значительно не различались представления автора о своей аудитории («имплицитном читателе», по Изеру, «читателе-Модели», по Эко, авторской аудитории, по Rabinowitz и пр.) и эмпирическим (реальным, историческим) читателем.

Изложенное видение проблемы отчасти созвучно описанию значения и смысла О.М. Кобозевой. Отдельные элементы предложенной схемы (разграничение *поверхностного и глубинного, стабильного и ситуативного*), несмотря на терминологические расхождения, обнаруживают сходство с положениями В.И. Карасика о корреляциях между различными типами знания, понимания и интерпретации. Ср.: «...понимание представляет собой освоение знания, и с учётом выделенных ранее четырёх типов знания (по признаку полноты информации – фундаментальное и ориентационное, по признаку её качества – субстанциональное и процедурное – *И.Щ.*) можно предложить соответствующие им типы понимания: поверхностному знанию соответствует узнавание, глубокому знанию – уразумение и постижение. В такой схеме *противопоставляются узнавание и понимание, при этом узнавание сориентировано на систему значений* или – в более широком плане – *на стабильный содержательный минимум* тех ментальных образований, которые образуют коллективную картину мира для определенного социума, в то время как *понимание сориентировано в двух направлениях* – *на глубокое понимание причинных и других системных отношений познаваемого объекта и на раскрытие его смысла, лично-ситуативной значимости этой информации для субъекта*» [Карасик 2010: 286, 287] (выделено мной. – *И.Щ.*). Граница между феноменами понимания и интерпретации, отдельные типы которой, по мнению В.И. Карасика, как и типы понимания, различаются своей глубиной,

---

<sup>86</sup> Коммуниканты, находящиеся, по словам М.М. Бахтина, «в едином реальном и незавершённом историческом мире», могут находиться и обычно находятся «в разных временах-пространствах, иногда разделённых веками и пространственной далью» [Бахтин 2000 (6):187, 188].

определяется следующим принципом: понимание – это усвоение знаний для себя, интерпретация – «передача осмысленной информации» другому [Карасик 2010: 286, 287].

В философской концепции Г. Куррие дифференцируются текст (text) и литературное произведение (work), буквальное (объективное) прочтение текста и его углубленное субъективное толкование (и в том, и в другом случае используется термин «interpretation»). Текст, согласно Куррие, формируется упорядоченностями языковых единиц в узуальных значениях, для их расшифровки и буквального прочтения текста достаточно владеть необходимыми языковыми компетенциями. Ср.: “Being a competent speaker is a matter of knowing the meaning(s) of words and sentences, so textual meaning is transparent to the competent speaker” [Currie 2007: 104]. Интерпретация литературного произведения ставит перед читателем более сложные задачи: выявление многозначности слов, объяснение сюжета, анализ характеров и повествовательной структуры, стиля и жанра; кроме того, она включает эстетические и ценностные описания. Постижение многосмысленности текста относится к компетенциям интерпретатора произведения: “Disambiguation is a subject of concern for work-interpreters” [Currie 2007: 104].

Идея разграничения *буквального и углублённого прочтения текста, его содержания и смысла как результата истолкования* постулируется многими исследователями творчества и эстетической рецепции, хотя и получает разное терминологическое оформление. Ср. (помимо упомянутых выше мнений): *понимание (understanding)* и *сверхпонимание (overunderstanding)* у У. Бута; *интерпретация (interpretation)*, *описание (description)* и *чтение (reading)* у Цв. Тодорова; *знание первого порядка (knowledge one)*, *знание второго порядка (knowledge two)* и *знание третьего порядка (knowledge three)* в их проекции на понимание значения литературного текста у Т. Итона [Eaton 2010]<sup>87</sup>. Согласимся с Питером Рабиновичем: “<...> Many <...> critics <...> remain wedded, in one form or another, to the distinction between *literal meaning* and *interpretation*” [Rabinowitz 2000: 258] (курсив мой. – И.Щ.).

---

<sup>87</sup> Ср. также [Есо 1996], где те же идеи обсуждаются в контексте проблем интерпретации и гиперинтерпретации.

Проблема *значения и смысла* покажется ещё более сложной, если учесть, что эти понятия проецируются на все языковые уровни. Н.А. Кобрина справедливо напоминает: «... важный момент, связанный с линейной последовательностью и сочетаемостью слов, это необходимость учёта того, что *значение* и *смысл* не одно и то же и что взаимодействия между ними могут быть сугубо метафоричными, индивидуальными, асистемными, алогичными и т. д.» [Кобрина 2007: 57]. Можно назвать и иные причины, прогнозирующие высокую степень огрубления любых моделей текстопорождения и текстовосприятия:

- сложность и многомерность понятий значения и смысла, размытость границ между ними и вытекающее из этого многообразие и уязвимость их трактовок;

- разная степень глубины «вхождения» в текст на каждом из выделяемых уровней (этапов, ступеней) его осмысления;

- неизбежное расхождение представлений автора о своей аудитории (имплицитном читателе) и реальной аудиторией (реальным читателем);

- объективная неспособность автора учесть все влияющие на интерпретацию параметры личности читателя, вследствие многочисленности, нестабильности и разнородности реальной аудитории, наделённой этими параметрами;

- сложность процесса творчества, в котором сочетаются сознательное и бессознательное; игнорирование возможности неосознанного художественного выбора при традиционном описании текста как способа реализации авторской интенции;

- проецирование (приписывание) выводов исследователя-интерпретатора предполагаемому (имплицитному) читателю, т.е. отождествление интерпретации гипотетическим читателем и исследователем, в чьём сознании выстраивается этот ментальный конструкт;

- необязательность полной реализации в тексте авторского замысла (интенции), зафиксированного в фактографических источниках: мемуарах, дневниках, интервью и пр.;

- появление в интерпретации смыслов, не запрограммированных автором;

- зависимость успешной интерпретации текста от многочисленных субъективных факторов: знания интерпретатором языковых

и литературных конвенций, эстетических и этических ценностей эпохи, умения включить художественный текст в литературно-исторический и культурный контекст и пр.;

– нестабильность интерпретации текста, постоянные изменения концептуальной системы реального читателя как системы знаний и мнений и, как следствие, отличие каждой последующей интерпретации от предшествующей, какой бы временной интервал их не разделял;

– зависимость создания и интерпретации текста от историко-культурного контекста, которому принадлежат когнитивные субъекты, и возможность смысловых искажений, связанная с дистанцией, отделяющей время создания текста от времени его прочтения.

Как видим, многие из особенностей процессов создания и интерпретации текста имеют место в реальной действительности, но закономерно огрубляются при моделировании абстрактной коммуникативной ситуации, где читатель-адресат рассматривается как идеальный, а толкование текста – как успешное. Понимая сложность и разносторонность феноменов, заявленных в названии раздела, автор стремился выдвинуть на первый план лишь некоторые из этих сторон. Акцентирование тезиса о важности идентификации объективного (буквального) значения (содержания) текста и о зависимости от него извлекаемых читателем субъективных смыслов оправдывалось ростом рецепционистских литературно-критических концепций, гипертрофирующих «права читателя» в процессе смыслового конструирования. Проявлением подобной гипертрофии является отрицание зависимости интерпретативных параметров текста от его структурных параметров. Предложенное видение соотношения значения и смысла текста имело своей целью *внести баланс* в классическую оппозицию субъективного и объективного, несмотря на то, что само её существование сегодня нередко подвергается сомнению, а понятие объективности отличается от его более раннего видения. Конечно, предложенная модель освоения и присвоения текста не исключает иных позиций. Такие позиции существуют, и они многочисленны, что по своей сути отвечает теоретическому и методологическому плюрализму, постулируемому когнитивной парадигмой. Интересным представляется диалектическое осмысление «прав автора, читателя и текста» П. Валери:

«Произведение жизнеспособно, если оно с успехом противится тем заменам, которые мысль активного, неподатливого читателя стремится навязать его элементам.

Не забывай, что произведение есть нечто законченное, отложившееся, материальное. Живая своезаконность читателя посягает на первую своезаконность произведения.

Но этот деятельностный читатель – единственный, кто для нас важен, – поскольку лишь он один способен обнаружить в нас то, чего мы сами за собой не знали» [Валери 1993: 129].

### 3.3. ТЕКСТ, СМЫСЛ И ИНТЕРПРЕТАТИВНЫЕ СООБЩЕСТВА

«Основной единицей измерения» (Кун) объектов современной науки, в том числе «науки о текстах»<sup>88</sup>, является когнитивная парадигма. В качестве общепризнанного образца она неизбежно влияет на уточнение теоретических посылок и методологических принципов описания текста, какой бы дисциплиной оно ни осуществлялось. Степень коррекции этого описания позволяет судить том, какой подход к тексту постулирует исследователь – традиционный или когнитивный, хотя преимущество научного знания не может подразумевать между ними принципиального «разрыва». Вспомним К. Поппера: Даже осознавая необходимость

---

<sup>88</sup> Мнения о содержательном наполнении этого понятия расходятся. Г. Плетт [Plett 1975], акцентируя различия между теоретическими и практическими дисциплинами, включает в него теорию текста (теоретическую лингвистику, теорию стилей и теорию литературы), прикладную науку о текстах (прикладную лингвистику, методологию и стилистику) и анализ текста (лингвистику текста, интерпретацию литературы и анализ стиля). Т.А. ван Дейк [Dijk 1980] подчёркивает междисциплинарный характер «науки о текстах» и относит к ней крупные области научного знания: лингвистику, литературоведение, теологию, историю и пр. Можно пополнить этот список дисциплинами, которые стояли у истоков теории текста (поэтика, риторика, стилистика, семиотика) и, таким образом, повлияли на формирование её концептуальной базы (см. подробнее [Щирова, Гончарова 2007: 24, 25]). Расширение «исходного» списка, если принять за него списки Г. Плетта или Т. ван Дейка, указывает не столько на размывание понятия «текст», – оно всегда относилось к числу наукоёмких, – сколько на сложность текста и невозможность описать его на одном основании. Причиной возможного расширения списка наук о тексте можно назвать и превращение текста в ключевой концепт эпохи: как было неоднократно замечено, многообразная проблематика текста нуждается в объединении усилий многих наук.

решения проблемы, мы вынуждены принимать в качестве непроблематичного большую часть традиционного знания, а почти всё наше знание является традиционным. <...> значительная часть исходного знания, которую мы постоянно используем в любом неформальном обсуждении, *по практическим основаниям* необходимо будет оставаться бесспорной, и *ошибочная попытка поставить под вопрос всё, т.е. начать с нуля, легко может привести к крушению критических споров*. Вместе с тем *любая отдельная часть исходного знания в любое время может стать проблематичной, т.е. может быть подвергнута сомнению и превратиться в предмет критической дискуссии*» [Поппер 2004: 397, 398] (курсив мой. – И.Щ.).

Неспособность исследователя посмотреть на текст сквозь новую «понятийную сетку» (Кун) и таким образом включить своё видение предмета в новую систему концептуальных и методологических координат, приведёт к тому, что рано или поздно исследователь – воспользуемся образом Р. Якобсона – почувствует себя анахронизмом в современном ему научном сообществе. Как любая иная система предписаний, когнитивная парадигма не является произвольно заданным ориентиром. Её доминирование продиктовано развитием науки и определяется историко-социальными условиями. Поэтому даже если лингвист и не обращается к специфическим когнитивным форматам или не имеет целью демонстрацию связи опыта человека с его биологической структурой, он неизбежно руководствуется общими принципами антропоцентризма и диалогизма, осознаёт важность когнитивной активности литературных коммуникантов, а рассуждая о тексте, обращается к понятиям *языковой личности, картины мира и концепта*. Иными словами, даже если он не разделяет «буквы», он разделяет «дух» когнитивной парадигмы.

Едва ли кто-то в современном научном мире воспринимает текст как автономную реальность, хотя и приписывает способность «вложить» в него смысл («жизнь») противоположным коммуникативным полюсам. Понятийно-терминологический аппарат описания текста уточняется и, говоря о «текстовых смыслах», лингвист считает, что они *не имманентны, генерируются авторским сознанием, объективируются текстом и остаются не более чем потенциальными до актуализации их в сознании реципиента*. Характеристика «потенциальный» в этом случае является оправ-

данной, поскольку смыслы, порождённые авторским сознанием, уже обрели в тексте конкретные формы. Эти формы не несут в себе смысла сами по себе, но они *заданы* реципиенту, *запрограммированы* на получение и *узнаваемость*. Участие коммуникантов в порождении текстовых смыслов трудно назвать равноправным. Каждый из них важен для «свершения» эстетического события текста, однако когнитивная деятельность читателя по отношению к авторской деятельности носит вторичный характер. Читатель интерпретирует созданный текст, а не некое подобие романа «*The Life and Times of Jonathan Doe*», о котором упоминает герой Фаулза: напомним, что в красивый переплёт этого романа были заключены двести пустых страниц. Впрочем, и такой текст являет собой концептуальную конструкцию, открытую множественным прочтениям.

Отрицание закреплённости смысла за текстом в изложенном понимании означало бы постулирование произвола интерпретации текста. Знаки вызывают в сознании конвенционально соотносимые с ними смыслы, поэтому литературная коммуникация как знаковое общение становится возможной благодаря актуализации в сознаниях автора и читателя близких значений (ср. [Никитин 2007: 24]). Смысловые поля языковых личностей, общающихся через текст и посредством текста, совпадают лишь в идеале, так как их вербально-семантический, тезаурусный и мотивационно-прагматический уровни (терминология Ю.Н. Караулова) неизбежно различаются. Индивидуальность опыта читателя предопределяет индивидуальность (субъективность) восприятия текста, а сходство опыта коммуникантов – возможность его понимания. Фиксируя связную и целостную последовательность знаков, творческая личность вербализует мыслительные процессы, создаёт «легитимную» основу для их интерпретации лингвистом. Языковые репрезентанты компонентов знаний и мнений представляют авторскую картину мира как не сводимую к лингвистической сущности концептуальную систему, отражающую познавательный опыт человека на доязыковом и языковом «этапах и уровнях» [Павилёнис 1983: 12]. Эти вербальные сигналы выступают единственно возможным средством лингвистического изучения авторской картины мира, поскольку образующие её ментальные сущности носят умозрительный характер.

Рассуждая об актуальной проблеме смысла, сошлёмся на М.М. Бахтина, чьи идеи формируют концептуальную базу современных исследований текста, близки по духу многим идеям когнитивистики и не раз цитировались. Бахтин отдаёт должное человеческому мышлению, диалогичному и процессуальному в своей основе, и его ингерентному свойству – языку. Приведём цитату в полном объёме, чтобы она не казалась произвольно извлечённой из контекста и не могла предположить принципиально иной ход толкования:

«Как же нам даны хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мёртвый, а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим и осязаем, но мы всегда слышим в нём голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий какое-то определённое место в пространстве; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени. *Текст как таковой не является мёртвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счёте всегда придём к человеческому голосу, так сказать упрёмся в человека; но текст всегда закреплён в каком-нибудь мёртвом материале:* на ранних стадиях развития литературы – в физическом звучании, на письменной стадии – в рукописях <...>, в дальнейшем рукопись может принять форму книги <...>. Но рукописи и книги в любой форме лежат уже на границах между мёртвой природой и культурой, если же мы подходим к ним как к носителям текста, то они входят в область культуры, в нашем случае – в область литературы. В том *совершенно реальном времени-пространстве, где звучит произведение, где находится рукопись или книга, находится и реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу, находятся и реальные люди, слушающие и читающие текст*» [Бахтин 2000 (6): 187] (курсив мой. – И.Ш.).

В ходе развития науки сложные вопросы значения и смысла, семантики и содержания, понимания и интерпретации трактовались неоднозначно. Высказывались разные мнения о том, обладает ли текст смыслом, является ли этот смысл имманентным, должен ли читатель извлекать текстовый смысл, ориентируясь на автор-



скую интенцию, или, сочтя её нерелевантной, приписывать тексту собственный смысл. В эпоху человекомерной науки и субъектных стилей гуманитарного мышления «распределение прав» между автором, читателем и текстом «складывается в пользу» читателя, который, в отличие от «уже сказавшего слово» автора в каждой новой интерпретации реализует своё действенное, активное начало. Ориентация знания на человека расширяет диапазон научных решений и со всей очевидностью отражается в двух известных понятиях, так или иначе связанных с прочтением текста: *научное сообщество* и *интерпретативное сообщество*. Первое из них принадлежит Т. Куну и не раз комментировалось нами по ходу изложения материала, второе – представителю американской рецептивной критики С. Фишу, который использовал его в дискуссии с оппонентами [Fish 1997], чтобы отвергнуть упреки в субъективизме. Фиш указывал на несостоятельность дихотомии «субъект-объект» и невозможность существования чистых субъектов и чистых объектов. Абсолютная субъективность реакции читателя ставилась им под сомнение на том основании, что читатель существует в контексте *интерсубъективных* норм и систем взглядов. Понятие *интерпретативного сообщества* (*interpretative community*) занимало в этих рассуждениях ключевое место.

Любой объект, включая литературный текст, как полагает Фиш, создается группой субъектов – интерпретативным сообществом, которое владеет определёнными *интерпретативными стратегиями* (*interpretative strategies*). Способность интерпретировать даётся человеку от рождения, в то время как интерпретативным стратегиям, т. е. тому, как интерпретировать, нужно учиться. Интерпретативные стратегии существуют до акта чтения и детерминируют его. Используя эти стратегии, интерпретатор создаёт текст (ср. *text making*), т. е. придаёт ему смысл. Иными словами, интерпретатор всегда обнаруживает в тексте то, что позволяют ему обнаружить интерпретативные стратегии. Даже такие очевидно объективные характеристики текста, как стихотворный размер или ритмическую схему, Фиш объявляет продуктами интерпретативных стратегий.

Тем, что интерпретативные стратегии определяют восприятие текста, объясняются два, на первый взгляд, парадоксальных явления: разные читатели могут предложить близкие по смыслу

интерпретации, а один и тот же читатель – различные. В первом случае интерпретаторы принадлежат одному интерпретативному сообществу и, как следствие, владеют одинаковыми интерпретативными стратегиями, во втором – интерпретатор входит в различные интерпретативные сообщества, что обуславливает выбор им различных интерпретативных стратегий и продуцирование различных интерпретаций. Интерпретативные сообщества неустойчивы. Они увеличиваются и уменьшаются, их члены переходят из одного сообщества в другое, но само их сосуществование является гарантией постоянных интерпретативных «сражений» [Fish 1997: 205–207].

Важность интерпретативных стратегий С. Фиш подтверждает примером из собственного преподавательского опыта (его описание можно найти в работе “How to Recognize a Poem When You See One”).

Автор вёл занятия в двух студенческих группах. Одна из них занималась стилистикой и была обучена поиску литературоведческих и языковых корреляций в тексте. Вторая – изучала религиозную поэзию XVII века и умела идентифицировать религиозные символы. На занятии с первой группой Фиш составил список из имен известных лингвистов (Jacobs, Rosenbaum, Levin, Thorne, Hayes) и литературных критиков (Ohman). Имена располагались в произвольном порядке:

Jacobs – Rosenbaum  
Levin  
Thorne  
Hayes  
Ohman (?)

На занятиях со второй группой Фиш использовал тот же самый список, однако обвел его рамкой и попросил проинтерпретировать как «текст». В ходе выполнения задания студенты, прибегнув к имеющимся в их арсенале интерпретативным стратегиям, «узнали» в «тексте» религиозное стихотворение. В произвольном (accidental) расположении имен они опознали форму креста и алтаря, в имени Jacobs – аллегорию христианского восхождения на небеса, а в имени Rosenbaum – художественную трансформацию традиционного символа, ассоциировавшегося в их сознании с Девой Марией (роза с шипами – символ непорочного зачатия). Было от-

мечено, что три имени в «тексте» имеют еврейское происхождение, а два – христианское. Со следовавшим за именем Ohman знаком вопроса (заметим, что Фиш использовал этот знак не потому, что сомневался в происхождении имени, а потому, что был неуверен в его точном написании) связали его якобы неясную этимологию и неопределенность посылки «стихотворения», а структуру стихотворения – с противопоставлением иудейского и христианского начал: Hebrew vs. Christian. Открытость имени Ohman (?) двум прочтениям – иудейскому и христианскому – объяснили присутствием в «тексте» всепримиряющей христианской тематики.

На основании этого эпизода Фиш делает следующий вывод: художественный текст интерпретируется определенным образом не потому, что ему присущи какие-то характеристики, а потому, что эти характеристики идентифицируются читателем. Иными словами, читатель не декодирует текст, а фактически создает его. Ср.: “Interpretation is not the art of construing but the art of construction. Interpreters do not decode poems; they make them” [Fish 2000: 271].

Схожее видение *интерпретативной стратегии* обнаруживаем у Д.Х. Райтера. Обретая опыт чтения, считает Райтер, мы учимся устанавливать смысловую нагрузку текстового элемента в контексте целого художественного произведения, причем делать это в ходе повторного, а не первичного прочтения. Эти две интерпретативные стратегии знакомы каждому, кто видел, как работают с художественным текстом на уроках литературы, но они *не диктуются логикой интерпретации и не являются обязательными*. Иные интерпретативные сообщества могут руководствоваться иными интерпретативными стратегиями. Так, европейские читатели Средневековья должны были продемонстрировать умение извлечь из текста аллегорический смысл, обнаружить в нём библейские или патристические сюжеты. Интерпретативные конвенции влияют и на литературные предпочтения. Так, читатель, владеющий навыками пристального прочтения (close reading) текста, в большей степени способен оценить изящно структурированную прозу Джойса и Вулф, чем натуралистические тексты Золя и Драйзера, написанные густыми мазками [Righter 2000: 236, 237].

Идеи *научного сообщества и интерпретативного сообщества* имплицитно правомерно множественных интерпретаций

текста и научных трактовок самого феномена интерпретации. Подразумевая существование интерпретатора во времени и пространстве, они подтверждают значимость участников и условий художественной коммуникации для процесса интерпретации и являются важными концептуальными ориентирами для исследователя текста.

## Глава 4

### «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» В РЕАЛЬНОМ И ИЗОБРАЖЁННОМ МИРЕ. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕНСИОНАЛЬНОЙ (ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ) ЛИТЕРАТУРЫ

#### 4.1. РАЗУМ И НАУЧНОЕ ПОЗНАНИЕ СЛОЖНОГО. ТЕОРИЯ РАЗУМА. РАЗУМ И ЧУВСТВО КАК ПРИЗМЫ МИРОВОСПРИЯТИЯ

Современный этап развития научного знания отличается вниманием к феномену разума. Отдавая ему должное, эпоху, в которую мы живём, называют эпохой ноосферы. «Невозможно усомниться, – процитируем Тейяра де Шардена, – с чьим именем связывается этот термин, великая машина человечества создана, чтобы действовать, и она *должна* действовать, производя сверхизобилие духа. Если она не функционирует или, точнее, если она порождает лишь материю, то, значит, она работает на обратном ходу...» [Тейяр де Шарден 1987: 203].

Интерес к организации мозговой деятельности не является неожиданным. «Магия мозга» (выражение Н.П. Бехтеревой), работа сознания, внутренний универсум составляли традиционный предмет интереса философии, логики и психологии. Каждая из этих дисциплин в рамках различных научных направлений, школ и концепций предлагала своё видение феномена разума. На новом этапе развития науки разум изучается новыми отраслями научного знания. Усилия нейронаук объединяются с усилиями генетики, молекулярной биологии и психологии. Разум является исходным понятием когнитивной науки, во многом определяющей современные стили научного мышления и выбирающей в качестве центрального предмета своего интереса *когницию* – проявление умственных, интеллектуальных способностей человека. Когниция включает «осознание самого себя, оценку самого себя и окружающего мира, построение особой картины мира – всего того, что составляет основу для рационального и осмысленного поведения человека» [Кубрякова 1996: 81]. Общенаучный интерес

к феномену разума служит основой междисциплинарного интереса к фикциональной природе текста и её осмыслению в контексте возможных миров. Оформленные в концепции и теории взгляды на природу художественного текста как мира, который обладает собственной, неоднозначно трактуемой спецификой, являются итогом объединённых усилий философов, логиков, психологов, лингвистов и литературоведов (см. пп. 4.4, 4.5).

На способности человека объяснять поведение в терминах чувств и верований фокусируется так называемая *теория разума* и желаний (Theory of Mind)<sup>89</sup>, особенно активно разрабатываемая в зарубежной *когнитивной психологии*. Л. Заншайн [Zunshine 2006], в очередной раз подтверждая плодотворность междисциплинарных союзов, прослеживает значимость этой когнитивной способности в трех направлениях.

1. Человек разумный обладает чувствами, мыслями и намерениями и является общественным существом. Он живёт в мире себе подобных и, предпринимая какие-либо действия по отношению к другим людям, исходит из того, что они, как и он сам, имеют внутренний мир и выстраивают своё поведение в соответствии со своими чувствами, мыслями и намерениями. Иными словами, человек оказывается способным делать предположения о чувствах, мыслях и намерениях другого человека и на основе этих предположений прогнозировать чужое поведение, а также строить своё собственное (ср. “see bodies as animated by minds”). С точки зрения когнитивной психологии, именно эта способность человека структурирует ежедневное общение.

2. Желание и когнитивная способность «читать» чужой разум выступает предпосылкой для художественного изображения внутреннего мира, т. е. для творческого процесса. “What drives the creative process”, – пишет Заншайн, – “is our hankering for mind-making and mind-reading” [Zunshine 2006: 160].

3. Теория разума формирует и основу нашего интереса к художественной литературе. Читатель приписывает внутренние

---

<sup>89</sup> Встречаются различные варианты перевода этого оригинального английского термина на русский язык. Ср.: «теория психики», «индивидуальная теория психики», «теория души», «теория сознания», «теория распознавания психических состояний», «модель психического», «внутренняя модель сознания другого», «житейская психология», «наивная концепция сознания» и другие ([Цит. по [Дубяга, Мещеряков 2010]).

состояния персонажам, следит за их развитием и демонстрирует способность «прочитывать» их, даже когда внутренние состояния не номинируются эксплицитно, поскольку опирается на сопутствующие им внешние проявления<sup>90</sup>. Чтение сложных литературных текстов (ср. Дж. Джойс или В. Вулф) развивает когнитивную способность «читать разум» [Zunshine 2006: 160].

Современные исследования о потенциале человеческого мозга внушают оптимизм. Если раньше определяющим фактором в развитии интеллектуальных способностей человека называли наследственность, то сегодня к ним добавляют среду и образование. Более того, понятие интеллектуального потенциала трактуется широко и не ограничивается языковыми и математическими способностями, как, например, это иногда практикуется при определении коэффициента умственного развития у детей. Г. Гарднер, автор понятия «множественный интеллект» (multiple intelligences) утверждает, что человек обладает не единым интеллектом, а совокупностью относительно независимых способностей, которые приближаются к интеллекту по своим критериям и поэтому также называются интеллектами. В качестве примеров приводятся логико-математический (Logical-Mathematical), лингвистический (Verbal-Linguistic), пространственный (Spatial-Mechanical), музыкальный (Musical), телесно-кинестетический (Bodily-Kinesthetic), межличностный (Interpersonal-Social) и внутриличностный (Intrapersonal) интеллекты (Цит. по [Gelb, 2004: 4]).

Делаются и иные принципиально новые выводы о механизмах работы мозга человека, его силе, гибкости и многомерности, о способности мозга к изучению нового (при условии постоянной «тренировки» эта способность не утрачивается, а лишь совершенствуется с возрастом), о неразделимости разума и тела при рассмотрении их на уровне молекул и клеток и пр. Е.С. Клубякова замечает по этому поводу: «Феномен интеллекта изучается тогда,

---

<sup>90</sup> В качестве подтверждения этой когнитивной способности можно сослаться на функционирование так называемых «овнешняющих деталей» (См. раздел 3 этой главы), которые используются автором для описания внешности, поведения и пр. элементов внешнесобытийного ряда, одновременно, открывая «доступ» читателю к намеренно не называемым особенностям внутреннего мира. Успешная интерпретация «овнешняющей детали» иллюстрирует способность человека к «прочитыванию» фикционального разума и свидетельствует о его незаурядных познавательных способностях, в целом.

когда изучаются способности говорить и понимать, видеть и воспринимать, слушать музыку, учиться или обучаться, планировать действия, вспоминать и фантазировать. Даже если эти когнитивные способности обучаются по отдельности, что легко объясняется их *сложностью*, каждое такое исследование вносит вклад в понимание интеллекта и постижение его специфики [Кубрякова, Демьянков, Панкрац, Лузина 1996: 155] (курсив мой. – И.Щ.).

Сложность феномена разума, о которой упоминает Е.С. Кубрякова, подтверждается отсутствием его общепринятого определения. Термин *разум* и понятийно близкие ему термины *сознание*, *рассудок*, *ум*, *дух*, *интеллект* и даже *мозг* нередко используются синонимически, что позволяет говорить лишь об аналитических дескрипциях разума, разнообразных и не всегда сопоставимых [Кубрякова, Демьянков, Панкрац, Лузина 1996: 153]. До сих пор не создано единой теории разума, неоднозначно интерпретируются отдельные фазы в работе сознания, восходящие к платоновской оппозиции *чувственный/умопостигаемый*, сохраняются различия в понимании дистанции, которая их разделяет. Так, *чувство* и *мысль* разграничиваются при описании реального когнитивного цикла от восприятия к знанию, способность человека выходить за рамки впечатлений и абстрагировать признаки вещей, постигая их сущность, не оспаривается (ср. *мироощущение* и *мироосмысление*). Однако границы между этими формами миропознания остаются гибкими, что убедительно подтверждается тесной переплетённостью перцептивных, ментальных, эмотивных и волеизъявительных смыслов в значении предикатов пропозициональной установки [Арутюнова 1988: 110]. Онтологическую взаимосвязь когниции и эмоции по отношению к художественному тексту не менее отчётливо эксплицирует номинация В.И. Шаховского мысль-эмоция персонажа [Шаховский 2008: 249]. «Уже не вызывает сомнения, – пишет Шаховский, – что эмоции включены в структуру сознания и мышления, что они сопряжены с когнитивными процессами и стилями мышления, конституируются социокультурными параметрами, поэтому, помимо универсальных эмоциональных переживаний, наблюдаются и эмоции, специфические для определенной культуры [Шаховский 2013: 5]. Эмоции тесно связаны с условиями общения, зависят от возраста и поколения, которое



представляет человек, а нормы их выражения меняются «от культуры к культуре, от эпохи к эпохе внутри одной культуры, от одного социального класса к другому» [Там же].

Итак, сферы мировосприятия человека – разум и чувство – характеризуются сложностью, прогнозирующей сложность их описания. В сферу исследовательской проблематики разума и чувства попадают многие ключевые понятия современной теории текста: *сознательное и бессознательное, картина мира, концепт и концептуальная система, концептуализация и категоризация, интенция и интенциональность* и пр. При переносе исследования из плоскости реальной в плоскость изображенной коммуникации сложность подобных описаний закономерно возрастает, поскольку фикциональные внутренние процессы лишь отчасти отражают реальность.

#### 4.2. СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

В. Дильтей призывал использовать для описания внутреннего мира обтекаемые характеристики: «чувственные круги», «округи побуждений», «переживаемая структурная связь» или «смутные чувства». Этот призыв напоминает о сложности и динамизме психики, о взаимопроникновении и взаимообусловленности её компонентов: чувств, побуждений и волевых действий [Дильтей 1996: 56, 82].

Схожие наблюдения обнаруживаем у А.А. Потебни и А.Ф. Лосева. Потебня называет понятия разума, чувства и воли «только общими и потому неясными очерками, повторяющими события, ярко изображенные нам самонаблюдением» [Потебня 1993: 41]. Лосев пишет о «бессознательной стихии первообраза» и «её сознательном воплощении в художественной форме», где они «остаются навек отождествленными». «*Сознательная бессознательность*» и «*бессознательное сознание* художественной формы» неразделимы ни в реальном восприятии искусства, ни в его теории, «если только оно захочет придерживаться не абстракции, а реального творчества и реального восприятия» [Лосев 1995: 86] (курсив мой. – И.Щ.).

Описание Лосевым диалектичного<sup>91</sup> по своей сути сочетания сознательного и бессознательного в творческом процессе созвучно гибким стилям мышления современной науки:

«<...> наряду с иррациональной стихией бессознательной первообразности, наряду с тёмными глубинами не знающей себя и не знающей своего пути творческой воли мы наталкиваемся во всякой художественной форме на ясный и даже ослепительный путь сознания, на чёткость и как бы мраморную извивность очертаний, на резкость и отчётливость всей этой художественной изваянности, из которой состоит форма. Бессознательные глубины зацветают яркими пёстрыми символами. Стихийная, сама не знающая ни себя, ни своих целей воля вдруг покрывается блеском образов, как бы напрягается до формы, сгущается в форму и делится, и концентрируется, получает строй и меру, из тёмного хаоса делается светлым телом космоса... <...> Если кто-нибудь действительно удивится, как это возможно бессознательное сознание или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука» [Там же: 85].

То же ощущение мощной, не зависящей от художника, неуправляемой и неодолимой силы несёт в себе и описание творческого вдохновения у Ницше:

«Есть ли у кого-нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное понятие о том, что поэты сильных эпох называли *вдохновением*? В противном случае я хочу это описать. При самом малом остатке суеверия, действительно, трудно защититься от представления, что ты только воплощение, только орудие, только медиум высших сил. Понятие откровения в том смысле, что нечто внезапное с несказанной уверенностью и точностью становится видимым, слышимым и до самой глубины потрясает и опрокидывает человека, есть просто описание фактического состояния. Слышится без поисков; берёшь, не спрашивая, кто здесь даёт; как молния вспыхивает мысль, с необходимостью, в форме без колебаний – у меня никогда не было выбора. Восторг, огромное напряжение которого разрешается порою в потоках слёз, при котором шаги невольно становятся то

---

<sup>91</sup> Ср. у самого Лосева: «Диалектика учит, как нужно мыслить эту бессознательную сознательность и бессознательное сознание художественной формы» [Там же: 85].

бурными, то медленными; совершенное бытие вне себя с самым ясным сознанием бесчисленного множества тонких дрожаний до самых пальцев ног; глубина счастья, где самое болезненное и самое жестокое действуют не как противоречие, но как нечто вытекающее из поставленных условий, как необходимая окраска внутри такого избытка света; инстинкт ритмических отношений, охватывающий далёкие пространства форм – продолжительность, потребность в далеко напряженном ритме есть почти мера для силы вдохновения, род возмещения за его давление и напряжение ... Всё происходит в высшей степени произвольно, но как бы в потоке чувства свободы, безусловности, силы, божественности» [Ницше 1997:435].

Несостоятельность представлений о внутреннем мире как о рациональной Вселенной во многом стала очевидной благодаря фрейдистско-юнгианским идеям.

Основным изъяном науки «до эпохи психоанализа» З. Фрейд называл игнорирование знаний, возникающих в результате откровения, интуиции или предвидения, сведение источников познания к интеллектуальной обработке проверенных наблюдений, «единообразию в объяснении мира». Научное мировоззрение, по его мнению, «столь же бедное, сколь и неутешительное», не учитывало притязаний человеческого духа и потребностей человеческой души. Компенсировать эту ограниченность должна была «психология бессознательного». Основным научным достижением психоанализа объявлялся учёт «душевного в картине мира», рассмотрение «духа и души» в качестве объектов научного исследования [Фрейд 2001: 362].

В отличие от Фрейда, К.Г. Юнг связывал организацию основы и «уровней души» не с индивидуальным, а с коллективным бессознательным: его он понимал как мышление в изначальных образах и символах, данных человеку от рождения и живущих во всех поколениях (совокупность архетипов). Коллективное бессознательное, по Юнгу, составляет *фундамент* души и является общим для всех людей, образуя «родовое наследие возможностей репрезентации». Восприятие коллективного бессознательного как хранилища человеческого опыта не мешает увидеть в нём активное начало, не «мёртвые залежи», а «живую, активную систему реакций и диспозиций», которая определяет жизнь человека не-

заметным, а значит более эффективным образом. Бессознательное обуславливается историей и порождает творческий импульс [Там же: 48, 54] (курсив мой. – *И.Щ.*).

Сложность структуры души, по Юнгу, подтверждается разнородными психическими функциями, к которым относятся мышление, чувство, ощущение и интуиция. Результатом сочетания сознательной и «относительно бессознательной» функций становятся «разнообразные картины» реальной действительности: практическое мышление в союзе с ощущением; ведомое интуицией спекулятивное мышление, художественная интуиция, отбирающая свои образы с помощью оценок и чувства; философская интуиция, «систематизирующая свои прозрения в понятную мысль благодаря могучему интеллекту» [Юнг, 1997: 282]. Акценту на взаимосвязи содержаний внутреннего мира сопутствует понимание *самости* как психической целостности, гораздо более обширной и сложной, чем *эго* субъекта: если *самость* включает *бессознательное*, то *эго* представляло собой «центральную точку *сознания*» [Там же: 245] (курсив мой. – *И.Щ.*).

Интересно заметить, что философскую основу подходов Юнга к «структуре души», его стремления преодолеть разобщенность между содержаниями сознания и бессознательным, формирует универсальный принцип энантиодромии Гераклита: *всё рано или поздно переходит в свою противоположность*. Юнг использует этот принцип по отношению к сложному внутреннему миру человека и называет энантиодромией «выступление бессознательной противоположности, притом именно во временной последовательности». Там, «где сознательной жизнью владеет крайне одностороннее направление, – полагает Юнг, – со временем вырабатывается столь же мощная бессознательная противоположность, которая проявляется сначала в виде тормоза (*Hemmung*) при сознательной работе, а затем в виде перерыва в сознательном направлении» [Юнг, 1995: 584].

Психоаналитическая критика, включая её современные модификации, предлагает своё понимание художественного творчества. Она видит в нём средство суррогативного удовлетворения (*сублимацию*) влечений и стремится к выявлению истинных причин создания текста, анализируя заключенные в нём скрытые значения; описывает механизмы влияния текста на читателя, исследует

содержания бессознательного персонажей, обнаруживает в литературе<sup>92</sup> практическое поле действия и теоретические принципы, на которых выстраивает собственную методологию. В качестве методологического инструментария психоаналитическая критика использует модифицированные идеи З. Фрейда, представленные им в двух наиболее известных теориях и составивших основу его учения – *теории влечений* и *теории бессознательного*. Первая, воспринимающая человека как «искателя удовольствий», преимущественно эротических, подвергалась острой критике, вторая трансформировала веру в его рациональное (сознательное) начало и получила всеобщее признание [Западное литературоведение XX века, 2004: 338, 339].

Основатель психоанализа исходит из идеи существования *бессознательного* – эротических побуждений, физических и эмоциональных влечений, вытесненных из сознания из-за их общественно предосудительной направленности. В процессе вовлечения субъекта во внешний мир его «душевные явления», согласно Фрейду, вступают в противоречие с обычаями и общественными запретами – силами реальности, которые определяются в том числе физической безопасностью и материальными возможностями субъекта. Чтобы соответствовать требованиям общества, субъект пытается привести их в соответствие, адаптироваться: принцип удовольствия борется с принципом реальности. В полной мере эти выводы относятся Фрейдом к художнику слова. Ключевое понятие своего учения – *Эдипов комплекс* – вытесняемое в бессознательное желание обладать матерью и связанное с этим желанием восприятие отца как помехи – Фрейд выявлял не только в трагедии Софокла, но и в «Гамлете» [Фрейд 2001, 191, 193]. Придавая «Эдипову комплексу» универсальное значение, Фрейд считал, что он программирует судьбу любого человека, в том числе судьбу художника слова. М.М. Бахтин так характеризует «основной идеологический мотив фрейдизма»: «*Судьба человека, всё содержание его жизни и творчества – следовательно: содержание его искусства, если он художник, его научных теорий, если он учёный, его политических программ и действий, если он*

<sup>92</sup> В литературе обнаруживаются и мотивирующие имена многих концептов психоанализа (ср.: «Эдипов комплекс», «комплекс Электры», «нарциссизм», «садизм», «мазохизм» и др.).

*политик – всецело определяется судьбами его полового влечения, и только ими одними. Всё остальное – лишь обертоны основной, могущественной мелодии сексуальных влечений»* [Бахтин 2000 (а): 98–100] (курсив автора. – И.Щ.).

Импровизационный характер работ Фрейда, его колебания и перетолкования клинических данных с целью их большего соответствия созданной концепции; то, что психоанализ возник как терапевтическая практика, – всё это иногда заставляло трактовать идеи Фрейда не с позиций строгой научности, а как художественное творчество, литературные тексты, закономерно подлежащие неоднозначной интерпретации [Green, Lebihan 1997: 147]. Критичное отношение к идеям Фрейда прослеживается и в работах Юнга, который отвергает механический перенос психоаналитического метода на исследование сложных творческих процессов, усматривая в нём ничем не оправданную демонстрацию «наготы и однообразия *Homo sapiens*» и неизбежное превращение уникальной творческой личности в «клинический казус, *psychopathia sexualis*» [Юнг 1997: 317, 318]. Выступая против психологии «чисто биологической ориентации», Юнг вместе с тем подчёркивает важность учёта бессознательных процессов при описании механизмов творческой деятельности. Источником творческого импульса он, как уже упоминалось, называет коллективное бессознательное – обусловленную историей «истинную основу индивидуальной души» [Там же: 48, 54].

Юнг обнаруживает в творческом процессе «своего рода живое существо, имплантированное в человеческую душу» (автономный комплекс). Эта «отделившаяся часть души» ведёт самостоятельную жизнь «за пределами теократии сознания» и использует человека «как питательную среду, эксплуатируя его способности в согласии со своими законами и создавая самоё себя во исполнение собственной творческой цели» [Юнг 1997: 321, 322]. Разграничение сознания и бессознательного позволяет различить *два способа творения*.

Первый – демонстрируют произведения, возникающие «целиком из намерения автора добиться конкретного результата». Материал в этом случае подчинён художественному намерению, каноны форм и стиля соблюдаются, «выражения» выбираются с полной свободой, а автор идентифицируется с работой, в ре-

зультате чего его намерения «становятся неотличимыми» от акта творения. Автор находится «в полном согласии с творческим процессом». В этом, казалось бы, полностью осознаваемом акте, Юнг прослеживает влияние бессознательного: творческий процесс, по его мнению, может превратить автора в свой инструмент таким образом, что автор, не осознаёт происшедшего превращения.

Произведения противоположного типа выходят из-под авторского пера «более или менее полными и совершенными» и входят в мир, как Афина Паллада, появившаяся из головы Зевса. Они «категорически навязывают себя автору, завладевая его рукой» и приносят с собой свою форму: то, что автор хочет добавить «от себя» отвергается, а то, что он хотел бы отбросить, навязывается ему с удвоенной силой. Поскольку такие произведения «могущественнее автора», автор не может ими управлять, его сознание оказывается «пораженным и беспомощным». Творец не идентифицируется с творением и осознаёт, что подчинён произведению или находится вне его, «как если бы он был запасным игроком». Однако и в этом, «не подчиняющемся» авторскому разуму процессе, Юнг выявляет авторскую самость, сокровенную натуру. Импульс, которому автор повинуетя и за которым он якобы следует, лишь кажется ему чужим («якобы чужой»).

Анализ обоих способов творения приводит Юнга к выводу об *иллюзорности абсолютной свободы поэта*, который «воображает, будто плывёт, хотя на самом деле его несёт невидимое течение»<sup>93</sup> [Юнг 1997: 320–322].

Обращаясь к тексту как к средству объективации авторского отношения к миру, исследователь, работающий в русле лингвистики текста, обычно включает в свой понятийно-терминологический аппарат понятие *авторской интенции*. Тем самым он естественно

---

<sup>93</sup> Этому мнению созвучно описание из «Тетрадок» П. Валери. Его название говорит само за себя, а небольшой объём позволяет привести полностью.

Творимый творец

«Тот, кто закончил большое произведение, видит, как оно в конце концов складывается в некое существо, которого он не хотел, которого не искал – как раз потому, что его породил; и он испытывает жуткое унижение, чувствуя, что становится порождением собственного детища, приобретает благодаря ему явные черты, некий облик, некие мании, некий предел, некое зеркало – и то, чем зеркало страшно: свою видимую завершенность в какой-то особи» [Валери 1993: 136].

огрубляет выстраиваемую модель текстовых смыслов, поскольку игнорирует подсознательные процессы, участвующие в «тайне творчества» не менее активно, чем содержание сознания. Это объяснимо. Лингвистика претендует на точность и доказательность наблюдений, и выводы о языковых проявлениях «структуры души» (Юнг) ею делаются с осторожностью<sup>94</sup>. Вместе с тем, переосмысливая декартовское “*Cogito ergo sum*”, современная лингвистика не признает рациональное начало *наиболее достоверным* началом бытия, настаивает на пристрастности, а значит и на избирательности процесса освоения мира. Человек (субъект) осваивает мир (объект) «не механически», а пристрастно. <...> Эмоции выражают значение объектов мира для человека избирательно» [Шаховский 2008: 6]. Креативное по природе сознание не сводится к пассивному отражению мира, оно способно к порождению автономных от него ментальных миров [Никитин 2003: 245]. Создавая литературный текст, автор воспринимает, осмысливает и оценивает мир, выбирая и перераспределяя его элементы в создаваемой им художественной модели и, таким образом, трансформирует мир силой творческого воображения. «Воображение, – использует метафору Драйден, <...> как быстрый спаниель, рыскает и прочёсывает поля Памяти, пока не вспугнёт желанную Добычу, или, если не пользоваться метафорой, – обшаривает Память в поисках *Видов* или *Идей* тех вещей, которые собирается изобразить» (Цит. по [Элиот 1997: 94], курсив мой. – *И.Ш.*)<sup>95</sup>. В абсолютно антропоцентричном художественном тексте эту творческую избирательность реализуют базовые принципы текстопостроения – селекция и комбинация, маркирующие субъективность авторского видения. Мир художественного видения рассматривается сегодня как «<...> мир организованный, упорядоченный и завершённый помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся значимыми предметные моменты и все

<sup>94</sup> «Экспансионизм» современной лингвистики позволяет придать научному описанию междисциплинарный статус. В этом случае помощь в освоении «подвалов» (Налимов) авторского сознания лингвисту окажут выводы литературоведов, разделяющих постулаты психоаналитической критики. См., например [Фараджев 2005, Fellman 1997].

<sup>95</sup> Ср. выше рассуждения о «чувстве» и «мысли» как о «призмах мировосприятия» человека.



отношения – пространственные, временные и смысловые. Эта *ценностная ориентация* и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической..., но не индифферентную к ним» [Бахтин 2000 (б): 206] (курсив мой. – *И.Щ.*). Сложный вопрос о степени осознанности авторского намерения исключает категоричные выводы о формах заявленности в тексте авторского «Я», но не предполагает отказа от попыток их выявления. «Любая научная трактовка, – вновь процитируем Юнга, – всегда обнаруживает личные нити, которые художник – умышленно или неумышленно – вплёл в своё произведение» [Юнг 1997: 316]. Задача исследователя, стремящегося к поиску этих «нитей» в ткани текста, помнить, что любое их описание не может быть исчерпывающим, поскольку несёт в себе неизбежное огрубление.

#### 4.3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ «ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА»

В процессе познания мира человеком особую роль играют дихотомии: субъективное и объективное, внутренний универсум и внешняя действительность, опыт и реальность. К. Лоренц пишет: «...когда мы говорим о личности, мы имеем в виду не только объективно верифицируемые факты её внешних проявлений или же психологические факты её внутреннего опыта, но и то, что мы приняли за нераздельное единство обоих. Другими словами, вопреки всем рациональным соображениям мы не можем усомниться в реальности этого единства» [Лоренц 2000 (б): 62]. Моделируя противопоставление внутреннего и внешнего, мы приближаемся к осмыслению «алогического» (М. Гартман) отношения души и тела в их неразрывной взаимосвязи.

Важнейшим фактором влияния на развитие мышления и «величайшим открытием в истории человеческого разума» признаётся открытие индивидуального Эго и обращения сознания на себя (рефлексии) [Там же: 55, 56]. Ещё в античной культуре содержался вывод о сфере разума как высшей когнитивной потенции. Душе отводилось особое место. Платон связывал её бессмертие со способностью постичь истину, увидев на время «занебесную

область». Эту область занимает «бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчему души – уму», и потому на неё направлен «истинный род знания». Став спутницей бога, чья мысль питается умом и чистым знанием, и узрев, «хотя бы и ненадолго, подлинное знание, содержащееся в подлинном бытии, душа возвращается к своему земному существованию и, припоминая увиденное, оказывается способной познать истину уже в этой новой ипостаси» [Платон 2009: 435, 437]. К этому учению Платона о *знании-припоминании (anamnesis)* совершенных идей, некогда созерцавшихся душою, но невоплощённых, восходит учение Фрейда о бессознательном как узловым компоненте внутреннего мира.

Римская стоическая литература со свойственным ей вниманием к выражению личности, средневековая литература созерцаний и размышлений, литература Романтизма, приоткрывшая читателю тайны авторского мира, модернистская литература, вдохновленная революционными идеями, научными и эстетическими, – все эти образцы словесного искусства намечают самобытные пути постижения духовной жизни. Предметом изображения психологической литературы XX века является *мысль в её широком понимании*. Высокое положение «внутреннего человека» в осмысляемом человеком мироустройстве превращает его в предмет профессионального интереса художника, который моделирует «внутреннюю Вселенную», реализуя уникальность своей языковой личности. Учёный, исследующий эту художественную модель, запечатлевает в интерпретации своеобразие собственных мотиваций, тезауруса и языка. Напряженная нравственная рефлексия, приписываемая персонажу, и многообразие языковых форм отображения взаимодействие языка, мышления и действительности определяют актуальность изучения психологических текстов для антропоцентричной науки.

Особенности художественного моделирования познания мира исследовались автором монографии в ряде работ [Щирова 2000, 2003, 2009]. Природа квазисознания как сложного текстуального феномена описывалась на основе когнитивной системы реального разума и её базовых составляющих: *восприятия и мышления*. Теоретическое осмысление этих когнитивных процессов и практический анализ моделирующих их языковых средств позволили сделать некоторые выводы. Наиболее важные из них приводятся ниже.

1. Композиционно-смысловую доминанту текстового целого в произведениях психологической прозы XX в. образует психологизм – совокупность семантико-структурных свойств текста, реализующих интенцию автора и функционально направленных на изображение *иллюзорно независимых от автора* чувств и мыслей персонажа («внутреннего человека»), т.е. на имитацию его когнитивной самостоятельности. На фоне видимого отсутствия реальной когнитивной основы этой «самостоятельности» – авторской рефлексии и авторской оценки – основные антропоцентры психологического текста перераспределяются и на его первый план выдвигается антропоцентр «персонаж».

2. Выдвижение персонажа-квазисубъекта обеспечивается эксплицитным (прямым, непосредственным) изображением его когнитивных процессов в плане художественно-трансформированной внутренней речи или их имплицитным (косвенным, опосредованным) изображением через детали внешнесобытийного текста, экстерииорирующие (объективирующие) когнитивные процессы. Изображение «овнешняющих» компонентов психологического текста, таким образом, функционально подчинено изображению компонентов внутриличностного ряда, изображение «внешнего человека» – изображению «внутреннего человека». Обе формы моделирования когнитивных процессов редко бывают представлены «в чистом виде» и чаще сочетаются.

3. Как элемент текстового уровня художественная деталь обладает бóльшим смысловым потенциалом, чем её окружение, и может быть эмоционально-нейтральной, эмоционально-окрашенной, эмоционально-сущностной или эмоциональным символом. Разные типы детали, отражая характер связи между деталью и образом, который она вызывает в сознании реципиента, – его констатацию или импликацию, соотносятся с различными видами ментальной деятельности в рамках целостного человеческого сознания: дискурсивно-логическим (эмоционально-нейтральная деталь и эмоционально-окрашенная деталь) и лингвомифологическим (эмоционально-сущностная деталь и эмоциональный символ).

4. Функциональная направленность психологического текста на изображение когнитивной самостоятельности персонажа определяет методологическую важность описания его референциальных характеристик на основе понятий, используемых для описания

работы реального сознания: интериоризация, экстериоризация, самообъективация, картина мира, истина и пр. Эти понятия принадлежат области (уровню) интенциональной семантики текста, являются концептуальными основами психологизма и маркируются в тексте комплексом языковых средств.

5. Предмет изображения психологической прозы XX века – имплицитно или эксплицитно репрезентируемое внутреннее «Я» в его основных ипостасях – «Я мыслящее» и «Я чувствующее» – присутствует в виде отдельных элементов и в иных типах текста. Это позволяет сделать вывод о «бесконечно разветвленном психологизме» (В. В. Вейдле) литературы этого времени (см. подробнее [Щирова 2000]).

Психологический текст относится к *интенциональной литературе*. Известно, что фиктивные сущности художественного текста соответствуют интенционалам языка и не предполагают обязательной завершенности в виде экстенционалов. На первый план художественного текста выдвигается его интенционал (смысл), экстенционал же, если и играет в нём, то очень незначительную роль [Степанов 1998: 452, 453]. Акцент на интенциональной природе текста усиливается, если предметом изображения выступают не перипетии сюжета, а субъективные акты восприятия и мышления, идеальные по своей природе процессы сознания и подсознания, как это имеет место в психологической прозе или текстах мнемонического повествования<sup>96</sup>. Поскольку «субъективная реальность» сознания принадлежит области непредметной референции, роль интенционала в изображающей её литературе возрастает максимально. Это позволяет назвать такую литературу *интенциональной*. В отличие от экстенциональной, интенциональная литература не сосредотачивает внимание читателя на превратностях судьбы персонажа, зачастую прослеживая его внутреннее состояние в момент кризиса автоидентичности [Смирнов 1996: 92, 93].

Как *субъектное* и *субъективное* [Щирова, Гончарова 2006: 139] любое литературное произведение важно для осмысления *сложных вопросов авторской семантики*, которые, несмотря на длительную историю изучения, и сегодня сохраняют свою актуальность. Особое

---

<sup>96</sup> Примерами интенциональных текстов могут также служить тексты эссе, воспоминаний, дневников и писем в собственно художественной форме, в совокушности формирующие гетерогенное мнемоническое повествование [Нюбина 2000].

место в этой научной рефлексии оправданно отвести интенциональной литературе, поскольку моделируемые в ней модусы освоения мира отчетливо эксплицируют «человекомерность» текста.

#### 4.4. «ПРОБЛЕМА АВТОРА» В ИНТЕНСИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сложность изучения «проблемы автора» в интенциональном (психологическом) тексте определяется причинами, которые можно условно разделить на две группы: 1) причины, связанные с его природой как текста художественного и 2) причины, связанные с его типологической принадлежностью и предметом изображения – внутренним миром человека.

Эстетически-выразительные формы отражают ценностные установки творческой личности, несут в себе ценностные значения и возбуждают сложную гамму чувств. В структуре содержания любого художественного текста выделяется структура когнитивного субъекта, который осуществил акт творческого познания и реконструировал мир в художественной форме. Творческое познание, демонстрируя авторскую пристрастность к миру, является не механическим воспроизведением, а действенной интерпретацией этого мира. Реализация авторской интенции через набор коммуникативно-творческих стратегий неизбежно обеспечивает трансляцию авторского отношения к реалиям мира, какие бы фиктивные сущности не моделировались на их основе. При этом «ценностная ориентация» (М. Бахтин) автора диктуется не только его *уникальностью* как индивида, но и той «культурно-интеллектуальной суперструктурой», которая снабжает индивида «рабочими гипотезами», определяющими особенности его познавательного (в том числе творческого, авторского. – *И.Ш.*) поиска [Лоренц 2000 (6): 67]. Автор находит единственно верный образ и облекает его в единственно верную (оптимальную) языковую форму, способную выразить силу переживаемой им, не всегда номинируемой эмоции<sup>97</sup>. Генерируя неповторимую совокупность инди-

<sup>97</sup> Валери пишет: « Когда стиль прекрасен, фраза вырисовывается – намерение угадывается – вещи остаются духовными» (Валери 1993: 118).

видуально-личностных конструкторов и организуя их иерархию, он воздействует на читательскую ментальность «всеми силами души». Программируемые автором точки контакта с читателем (маркеры/сигналы адресованности) – концентраты текстовых смыслов облегчают задачу *постижения концептуально-тематической сути текста*, в которой запечатлевает себя языковая личность автора и присущий ей уникальный набор ценностных мотиваций, мировоззренческих представлений и языковых компетенций. Воспринимая, осмысляя и оценивая реальность, художник трансформирует её в образное «инобытие», читатель же соотносит это «инобытие» с реальным миром, основываясь на особенностях своей индивидуальности. При этом, согласимся с Т.И. Воронцовой, если в художественных текстах репрезентируется уникальное индивидуально-авторское сознание, то в фольклорных текстах – стереотипное сознание, что находит выражение в различиях образующих эти тексты эстетических форм (эстетика противопоставления vs. эстетика тождества) [Воронцова 2003: 136].

Успешность освоения текста во многом зависит от близости эмоционального опыта коммуникантов и того, как она учитывается авторскими способами прагматического фокусирования информации.<sup>98</sup> Ключевые для исследователя понятия авторской семантики (ср.: авторский замысел, авторская интенция, авторское программирование, интерпретационная программа и пр.), отражая диалогичность мышления и языка, подразумевают реализацию в тексте воздействующей функции искусства, вербализацию идеи, результатом присвоения которой становятся выводы интерпретатора о «ценностной ориентации» автора. Все эти понятия имплицитно взаимодействуют двух когнитивных субъектов – *творческого когнитивного субъекта* (автора), реализующего интенции через лексическую, синтаксическую и композиционную организацию текста, конкретные коммуникативно-творческие стратегии и сформированные с их помощью прагматические фокусы, и со-

---

<sup>98</sup> Ср., например, широкое использование графико-стилистических средств в детской литературе или общие принципы формальной организации текста (принципы выдвигания), учитывающие особенности восприятия информации реципиентом, а также выражение ценностных авторских ориентаций через конфликт персонажей-квазисубъектов, т. е. через построение текста по принципу контраста, интерес читателя к которому обусловлен биполярностью сознания.

*творческого когнитивного субъекта* (читателя), который воспринимает и декодирует авторские интенции через «заключенные» в эти фокусы *эмотивно-оценочные смыслы*. Эмпирический опыт автора, сошлёмся на В.И. Шаховского, неизбежно соотносится с его познавательной деятельностью, которая «чаще всего *провоцируется, мотивируется, сопровождается, усиливается эмоциональными переживаниями, ощущениями, представлениями*» [Шаховский 2008: 38] (курсив мой. – И.Щ.). Учёт довербальных информационных структур, в частности эмоций, является обязательным условием адекватного толкования процессов сознания [там же: 33]. Судить об отношении автора к моделируемому внутреннему миру и реальному внутреннему миру как к объекту моделирования следует, таким образом, путём выявления авторских эмоций, манифестируемых через языковые знаки.

*Сложность выявления оценочного мнения автора в текстах психологической литературы объясняется несколькими причинами*. Попытаемся проанализировать их более подробно.

Как в любом ином художественном тексте, «коммуникация внутри коммуникации» в тексте интенциональной литературы может быть общением персонажей, повествователей, персонажей и повествователей или самообщением (автокоммуникацией) повествователей и/или персонажей. С точки зрения реальной коммуникации (автор–текст–читатель; область прагматики текста, по Ю.И. Левину), коммуникация фикциональных субъектов является квазиобщением. Она изображается вербальными средствами вне зависимости от того, форму какой коммуникации придаёт ей автор – вербальной (внешняя или внутренняя речь) или невербальной (жесты, мимика, кинесика, поступки). С точки зрения изображённой коммуникации (повествователь–персонаж; область семантики текста, по Ю.И. Левину), изображённая коммуникация является общением «реальных фигур»: их реальность гарантируется статусом эстетически возможного мира как мира художественной действительности. Сложность вычленения авторского оценочного мнения определяется тем, что оно репрезентируется в речевых сегментах когнитивных субъектов, принадлежащих плану изображённой коммуникации и формирующих многообразные и тесно переплетающиеся между собой повествовательные инстанции, в то время как автор иллюзорно отстраняется от «происходящего»,

имитируя их когнитивную самостоятельность<sup>99</sup>. Любая повествовательная инстанция репрезентирует авторскую ментальность. Диалог формирует глубинную структуру человеческого сознания, поэтому, как замечает М.М. Бахтин, при всей «неслиянности» изображенного и изображающего мира они связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии. Произведение и изображенный мир входят в реальный мир и обогащают его, а реальный мир входит в произведение и обогащает его, как в процессе его создания, так и в процессе его «последующей жизни» в творческом восприятии читателей, которое превращается в своеобразную форму «обновления произведения» [Бахтин 2004: 510].

Наиболее важным способом выражения авторской мирооценки называется её *трансляция через персонажей* – «медиаумов авторского сознания» (Е.А. Гончарова). Система ценностей автора, его миропонимание, сконденсированное в глубинном текстовом смысле, репрезентируются через присваиваемые персонажу ценностные установки. Все подструктуры в составе целостной структуры образа персонажа: речевые, портретные, акциональные и пр. – маркируют авторское мировосприятие. Ср.: «Эмоции наблюдаются и непосредственно через язык тела, и опосредованно – через язык слов» [Шаховский 2008: 36] (см. также Шаховский 2002 или Щирова 2003).

Примером функционирования такой детали, «овнешняющей» эмоциональные переживания, служит небольшое стихотворение И.А. Бунина (см. ниже). Языковые единицы в составе портретных деталей используются в нём не только для описания красоты и молодости героини; они указывают на чувство любви, которое она от себя *«застенчиво таит»*. Изменение внешних характеристик коррелирует с изменениями внутреннего мира, открытость чувств сменяется желанием их скрыть. Ср.: *счастлив – голубые очи поднимаешь на меня – светят в них надежды молодые vs. горько мне – опуская темные ресницы, замолчишь – любишь ты, сама того не зная, и любовь застенчиво таишь:*

«Счастлив я, когда ты голубые  
Очи поднимаешь на меня:

---

<sup>99</sup> ИмPLICITНО-ПОДТЕКСТОВЫЙ способ повествования доминирует в литературе XIX–XX вв. в целом, психологизация признается одной из тенденций развития англоязычной коммуникации этого времени.



Светят в них надежды молодые –  
Небеса безоблачного дня.

Горько мне, когда ты, опуская  
Тёмные ресницы, замолчишь:  
Любишь ты, сама того не зная,  
И любовь застенчиво таишь.

Но всегда, везде и неизменно  
Близ тебя светла душа моя...  
Милый друг! О, будь благословенна  
Красота и молодость твоя!»

[Чудное мгновенье 1988: 424]

Деталь, «овнешняяющая» внутренний мир персонажа, включает «правду действительную» в «правду художественную», несёт в себе важные обобщения, проникает в суть образа. Имплицируя его значимые характеристики, она психологизирует не только образ, но и повествование в целом, акцентируя внутриличностный ряд, ослабляет ряд внешнесобытийный. «События» в сфере сознания вытесняют события внешнего мира художественной действительности. Наиболее отчётливо эту структуру соотношения содержания и формы в детали проявляет короткий психологический рассказ. Его ограниченное языковое пространство отражает важнейшие типологические черты текстов психологической прозы XX в.: проникновение в психику через диалог и действие, имплицитно-подтекстовый способ повествования, отсутствие выраженной авторской оценки.

«Нулевая степень письма» (Р. Барт)<sup>100</sup> не уменьшает силу воздействия психологического текста, а становится эффективным средством её реализации. Сошлёмся на Р. Дж. Коллингвуда, который рекомендует авторам не злоупотреблять художественными средствами выразительности: «Если вы хотите выразить ужас, вызванный какой-либо причиной, – пишет Коллингвуд, – вы не должны снабжать её эпитетом *ужасная*. Подобные эпитеты описы-

<sup>100</sup> Ср. «нулевое выражение» у В.Г. Гака.

вают, а не выражают эмоцию, так что ваш язык сразу становится холодным, т. е. невыразительным. Подлинный поэт в те моменты, когда он создаёт подлинную поэзию, *никогда не упоминает названия эмоций*, которые берётся выразить» [Коллингвуд 1999: 112, 113] (курсив мой. – И.Щ.). Имплицирование эмоционально-оценочных мнений персонажей через детали внешнесобытийного ряда является эффективным средством воздействия на читателя; усиливая вероятностный характер их интерпретации как репрезентантов авторского мировосприятия, оно побуждает читателя к когнитивной активности<sup>101</sup> и программирует гибкость интерпретационной программы психологического текста. Однако даже эксплицитное выражение эмоций, например присутствие в персонажном речевом сегменте слов эмотивной семантики<sup>102</sup>, которые называют, обозначают, описывают или выражают эмоции, не может служить основанием для категоричных выводов об оценочном мнении автора психологического текста. Поскольку такие слова образуют нечеткие семантические множества, их употребление и интерпретация отличаются высокой степенью субъективности [Шаховский 1987: 91].

Сложность выявления авторской оценки в психологическом тексте возрастает, если эта оценка выражается *методом от противного* [Щирова 2003: 61, 62]. В отличие от литературы ранних временных периодов, авторские оценки в интенциональной литературе XX века нередко содержатся в «двунаправленном авторском слове» (Бахтин). Таким мощным средством объективации авторского мировидения служила ирония Джойса, представленная в его эпифаниях.

Гибкость интерпретационной программы и сложность интерпретации психологического текста во многом обусловлены *сложностью моделируемого внутреннего мира*: по поводу его организации

---

<sup>101</sup> Ср. у П. Валери: «Самый низкий жанр – тот, который требует от нас наименьших усилий» или «В книгу нужно заглядывать через плечо автора» [Валери 1993: 120, 129].

<sup>102</sup> И слова эмотивной семантики, образующие «Я чувствующее», и ментальные предикаты, формирующие «Я мыслящее», принадлежат словам непредметной референции и программируют гибкую интерпретационную программу текста. В модернистской прозе, с характерной для них тягой к экспериментальным формам, разрушающим эстетические каноны, степень гибкости интерпретационной программы, заложенной автором в текст, увеличивается.

существуют всевозможные теоретические построения. По словам Юнга, психика человека является «предметом такой безграничной сложности, что её можно наблюдать и изучать с самых разных сторон» [Юнг 1997: 33]. Более того, как и в реальной действительности, в интенциональном тексте не только «внешний человек» противопоставляется «внутреннему человеку», но и изображаемые «движения души» демонстрируют отсутствие равновесия. Некоторые из психологических текстов справедливо признать художественным воплощением *асимметричной концепции человека*<sup>103</sup> [Сковорода 1973]. Такие характеристики внутреннего мира, как *двойственность человека, антитеза души и тела, разнонаправленные «движения души», контрастирующие с «внешним человеком» как с маской*<sup>104</sup>, указывают на противоречивость человеческой природы и легко обнаруживаются в текстах классиков психологической литературы.

Эстетически-выразительные формы отражают ценностные установки творческой личности, несут в себе ценностные значения и возбуждают сложную гамму чувств. Л.С. Выготский сравнивает «чудо искусства» с одним из евангельских чудес – претворением воды в вино: «<...> настоящая природа искусства всегда несёт в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываються искусством, заключают в себе ещё нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет их воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства» [Выготский 1997: 297]. *Сложность систематизации эмотивно-оценочных смыслов, объективирующих авторскую мирооценку, усугубляется тем, что в осмыслении художественного текста как произведения искусства доминирует эмоциональное восприятие.* Если в иных сферах ценностной ориентации эмоциональная основа необязательна или невозможна (ср., например, научный текст), то в основе восприятия художественного текста всегда лежит эмоциональное переживание. Характер и сила испытываемого чувства становятся «единственным необходимым и достаточным

<sup>103</sup> Конечно, это допущение можно принять с осторожностью, поскольку Сковорода рассматривал человека в его связи с Богом, Библией и Миром.

<sup>104</sup> Ср. [Софронова 2006: 363].

основанием оценочного суждения». Эмоциональность эстетического восприятия «втягивает» человека «значительно более глубоко и полно, чем его познавательное отношение к миру», и хотя любое познание осуществляется субъектом, эстетическое чувство является «наиболее сокровенно, интимной и неотрывной от индивидуальности формой субъективного» [Каган 1997: 133]. При всей важности эмоциональной сферы для осмысления эстетического восприятия объекта искусства её описание, как уже отмечалось, «противится» жёстким рамкам систематизации<sup>105</sup>.

Итак, «проблема автора» в интенциональном (психологическом) тексте представляет известную сложность. Как писал Д.Н. Овсяннико-Куликовский, «<...> „души“ человеческие не сундуки, которые можно раскрывать, а чувства и мысли и все вообще душевные состояния не „вещи“, которые можно перекладывать из одного сундука в другой» [Овсяннико-Куликовский 1981: 106]. Скептически возможности интерпретатора, точнее – литературного критика, оценивает Т.С. Элиот: «Увы, <...> считать открытием объективного закона то, что мы просто навязали реальности, зафиксировав частные правила, – элементарная ошибка» [Элиот 1997: 79]. Это признание сложности задачи ориентирует на поиск решения, которое бы учитывало эту сложность. Думается, что им может стать *систематизация контрастивных упорядоченностей разного типа*. Формируя содержательно-смысловую структуру психологического текста, такого рода упорядоченности, в конечном счёте, объективируют глубинный смысл, репрезентирующий оценочную позицию автора по отношению к моделируемой им душевной жизни.

#### 4.5. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ КОНТРАСТИВНЫХ ЗАВИСИМОСТЕЙ КАК СРЕДСТВО ОПИСАНИЯ КАРТИНЫ МИРА АВТОРА ИНТЕНСИОНАЛЬНОГО (ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО) ТЕКСТА

Предрасположенность людей мыслить оппозициями (см. с. 45–46) объясняет присутствие контрастного языкового материала в текстах любого функционального стиля. Не является исключени-

<sup>105</sup> Это не мешает исследователю, как уже было отмечено, к ней стремиться.

ем и психологический текст. Целесообразность выявления в нем контрастивных зависимостей оправдывается также его сложной организацией, связанной с референциальными характеристиками, гибкой интерпретационной программой и перемещением авторской оценки в глубокий подтекст. Относительная жесткость интерпретационной модели, выстраиваемой на основе контрастивных (оппозитивных) смысловых зависимостей психологического текста, послужит противовесом его смысловой неопределённости, вызванной имплицитно-подтекстовым способом повествования и косвенной репрезентацией авторских мнений. Иными словами, систематизация таких зависимостей позволит интерпретатору расставить в психологическом тексте более или менее чёткие смысловые акценты.

Выражение ценностных авторских ориентаций через конфликт персонажей-квазисубъектов (часто антагониста и протагониста), т. е. через построение текста по принципу контраста, служит эффективным способом прагматического фокусирования. Являясь неотъемлемыми компонентами глубинного смысла, реализуемого через текстовый конфликт, контрастивные текстовые зависимости проявляют авторское отношение к моделируемой и реальной жизни, включая её важнейшую составляющую – «внутреннего человека». Это превращает анализ подобных зависимостей в важный инструмент толкования текста и авторской картины мира.

«В подтвердительной или отрицательной форме» [Гончарова, Шишкина 2005: 239] фикциональные субъекты, в первую очередь, персонаж, олицетворяют авторские представления о мире и о себе, поэтому осмысление их как языковых личностей и изучение их ценностных ориентаций, зафиксированных материальной данностью текста, создает основу для выводов о языковой личности и ценностных ориентациях автора. Сравнение ценностных структур протагониста и антагониста и выявление различий на фоне сходств (контраста на фоне подобий) позволит описать картину мира автора, который закрепил противоположные по направленности оценки мира за положительными или отрицательными персонажами.

В сравниваемых сущностях – структурах персонажей-антиподов – подобие формируется составляющими их частными подструктурами, которые можно условно разделить на две группы: 1) подструктуры бытия персонажа; 2) подструктуры его косвенной

характеризации. Первую группу образуют детали поступков и речи персонажа, в том числе её эмотивно-оценочные компоненты, вторую – детали портрета персонажа (например, его мимики, жестов и движений), а также детали ситуационных явлений, пейзажные детали (разомкнутое пространство), детали интерьера (замкнутое пространство) и пр. В интенциональных психологических текстах все эти структуры функционально направлены на импликацию внутренних процессов. *Независимо от того, в структуре какого образа – протагониста или антагониста – выделяются указанные подструктуры, они формируют подобие сравниваемых сущностей*, поскольку все персонажи, согласно авторской интенции, действуют, говорят, отличаются теми или иными особенностями внешности и т. д., т. е. наделяются характеристиками объекта художественного моделирования – реального субъекта.

На фоне идентичных образных структур и подструктур прослеживаются частные оппозитивные отношения. В плане изображенной коммуникации огрубленно можно противопоставить:

1) *внешнее – внутреннему* (человек действующий, человек говорящий и пр., т. е. «внешний человек» vs. человек чувствующий и мыслящий, т. е. «внутренний человек»);

2) *чувство – мысли* (человек чувствующий vs. человек мыслящий);

3) *чувство – иному чувству* (ср. связанные с оценкой полярные эмоции, в том числе эмоции, обусловленные контекстом и потому не обязательно совпадающие с узусом);

4) *мысль – иной мысли* (ср. модусы пропозициональной установки как маркеры разной степени приближения квазисубъекта к знанию (например, *I am sure* vs. *I doubt* или *I believe*).

Оппозитивные смысловые зависимости как выражение мирооценки персонажей подчинены базовому текстовому контрасту, который формируется оценочными полюсами «хорошо – плохо» и является способом познания мира самим художником.

Художественное произведение, как указывает В.Б. Шкловский, «почти всегда содержит себе противоречие», само его содержание «осуществляется через создание осязаемых противоречий», основа любого искусства – «всегда конфликт, вскрытие через несоответствие сущности явления. Поэтому и анализ художественного произведения – анализ конфликтов в самом способе выражения»

[Шкловский 1970: 246, 248]. В широком смысле слова конфликт (от лат. *conflictus* – столкновение) – это столкновение противоречий и способ их разрешения. Основу целостного текстового смысла составляет моделируемый автором *ценностный конфликт*. Он отражает столкновение ценностных установок и оформляется по-разному, например, упоминаясь *противоположением протагониста антагонисту*. Особую значимость для психологических текстов имеет *внутренний конфликт*, ограничивающийся внутриличностным рядом одной персонажной структуры. Изображаемые автором «движения души» имитируют «расщепление личности», её внутреннюю «разорванность» и, по сути, совмещают антагониста и протагониста в одном лице. Видимо, эту ситуацию описывает М.М. Бахтин, упоминая точку зрения «извне» и точку зрения «изнутри на себя самого»; принципиально неспособные «покрыть друг друга» и «слиться», они образуют точку несовпадения, где происходят основные события. Читатель становится свидетелем «вечной тяжбы в процессе *самопознания себя* и другого» [Бахтин 1996: 64] (курсив мой. – И.Щ.). Примерами вербализации внутренних конфликтов служат внутренние монологи героев модернистской литературы, отображающие нравственные страдания и смятение чувств. Сошлёмся на один из них.

В известном романе У. Фолкнера “Absalom, Absalom” реконструируется жизненный путь главного героя, Томаса Сатпена. В этой реконструкции участвуют Квентин Компсон – основной рассказчик и активный участник действия, его отец, дед, университетский товарищ и другие персонажи. Совместными усилиями им удается распутать судьбу протагониста. В приводимом отрывке отражается «биполярность» «Я» главного рассказчика, моделируется высшая степень «независимости» изображенного сознания – способность к самообщению. Автодиалог оформляется графически:

“Then hearing would reconcile and he would seem to listen to two separate Quentins now – the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garullous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most has, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep

South the same as she was – the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople, in notlanguage, like this: It seems that this demon – his name was Sutpen – (Colonel Sutpen) – Colonel Sutpen. Who came out of nowhere and without warning upon the land with a band of strange niggers and built a plantation – (Tore violently a plantation, Miss Rosa Coldfield says) tore violently. And married her sister Ellen and begot a son and a daughter which – (Without gentleness begat, Miss Rosa Coldfield says) – without gentleness. Which should have been the jewels of his pride and the shield and comfort of his old age, only – (Only they destroyed them or something. And died) – and died. Without regret, Miss Rosa Coldfield says – (Save by her) Yes, save by her (And by Quentin Compson) Yes. And by Quentin Compson” [Faulkner 1982: 32, 33].

«Обращенность сознания на самое себя», ориентация на себя как на значимого «другого» эксплицируется в тексте присутствием двух ипостасей персонажа: молодому, но умудренному жизненным опытом и имеющему моральное право поправить «собеседника» Квентину настоящего противостоит Квентин прошлых лет. Он не столкнулся с враждебным хаосом мира и полон желания отыскать истину (he would seem to listen to two separate Quentins now – the Quentin Compson preparing for Harvard in the South <...>; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost, but nevertheless having to be one for all that< ...> – the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople, in notlanguage). Помимо точек зрения упомянутых «Я» структуры квазисознания запечатлевают мнение еще одного участника воспоминаний – Розы Колдфилд. Рождающийся контрапункт мнений позволяет читателю составить более точное представление о Томасе Сатпене и убеждает в том, что Квентин Компсон, как и большинство героев Фолкнера, – человек «с изломанным, расколотым сознанием». Фолкнер остается верен главной теме своего творчества – сердцу человека, которое находится в конфликте с самим собой (a human heart in conflict with itself). Напомним слова из речи Фолкнера на торжественной церемонии вручения ему Нобелевской премии мира: “Our tragedy today is a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the



spirit. There is only the question: When will I be blown up? Because of this, the young man or woman writing today has forgotten the problems of *the human heart in conflict with itself* which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat” [Faulkner 1969] [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html) (курсив мой. – И.Щ.).

Отношения контраста, формирующие ценностный конфликт, могут реализовываться и иными способами, например, через *противопоставление ценностных ориентаций персонажа и социума*; в функции антагониста может выступать *мир*, окружающий персонажа, или *его судьба*. Конфликт неоднозначен по своему характеру. Он может выражаться в коллизиях и вытекать из случайно складывающихся ситуаций, а может не проявляться в прямых столкновениях персонажей. В этом случае «литература воспроизводит устойчивую конфликтность бытия» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 393]. Из этого следует, что, анализируя текстовые зависимости, не следует сводить конфликт к сюжетным перипетиям как результату столкновения противоположных по направленности ценностных установок, тем более что дифференциальной характеристикой психологических текстов является ослабленная фабульность, обусловленная преобладанием элементов внутриличностного (несобытийного) ряда. Конфликт оправданно понимать широко – *как обязательное условие существования человека, необходимую составляющую человеческого сознания и бытия*. Думается, что такое видение конфликта отражает и сложность мира, и сложность создаваемой на его основе художественной модели – текста.

Концептуальная система человека – это не зеркало, направленное к миру и безразличное ко всему, что в нём отражается. Необходимость ориентации в мире вынуждает человека «выбрать» из множества осмысливаемых текстов такие, какие он полагает истинными и, по этой причине, значимыми. Речь идет о выделении тех концептуальных структур, которые репрезентируют мнения человека о мире. Множество таких «отмеченных», связанных друг с другом и со всей концептуальной системой структур, образует систему мнений носителя языка как подсистему его концептуальной системы. Эта система имплицитно присутствует в любом акте

интерпретации: она как субъективная «картина мира» является базисной для любых других интенциональных состояний [Павелёнис 1986: 387]. Осмысляя оппозитивные зависимости текста, читатель расставляет в нём смысловые акценты; разделяя или отвергая ценности персонажей, он осваивает систему авторских ценностей. Целью порождения текста как сложного высказывания в любом из этих случаев является *принятие читателем авторской оценочной позиции*, даже если она противоположна по своей направленности той мировоззренческой модели, которую воплощает в себе персонаж. Ср. у П. Валери: «Писатель *глубок*, если его речь – *коль скоро мы перевели её на язык внятной мысли*, – побуждает меня к ощутимо полезному длительному размышлению». Или: «Задача скорее не в том, чтобы будоражить людей, а в том, чтобы ими овладевать» [Валери 1993: 126, 124]. В справедливости сказанного убеждают и данные экспериментальной психосемантики. Категориальные структуры читательского сознания исследовались через оппозицию персонажей, которые в качестве носителей некоего мировоззрения образовывали авторскую систему личностных конструкторов. Материалом для экспериментов служили суждения «персонажей» о жизненных ценностях, стилях поведения и пр. Оказалось, что в процессе их освоения читателем категориальная структура читательского сознания (содержание его личностных конструкторов) «трансформируется по направлению, задаваемому художественными конструкторами, заложенными автором» [Петренко 2005: 282, 284].

Итак, моделирование оппозитивных зависимостей в системе персонажей является эффективным способом внедрения авторской мирооценки в когнитивную систему адресата. Такие зависимости формируют часть интерпретационной программы художественного текста, служа ориентирами для идентификации авторского оценочного мнения. Особую важность анализ оппозитивных зависимостей имеет для текстов интенциональной (психологической) литературы XX века, что объясняется её референциальными особенностями и доминирующим в ней имплицитно-подтекстовым способом повествования. Типологические (дистинктивные) характеристики психологических текстов – *предмет изображения, ослабленная фабульность и видимость авторского исчезновения* – определяют высокую степень их смысловой неоднозначности, множественность

и даже конфликт их интерпретаций. Вычленение и систематизация оппозитивных смыслов позволяет внести упорядоченность в иллюзорный хаос сложного текстового целого, независимо от того, какие фикции охватывает моделируемый автором ценностный конфликт и рамками какого сознания он ограничивается.

Те же отличительные признаки психологических текстов, заметим, несовместимы с категоричными выводами о сравниваемых в них сущностях. Моделируя противоположные по оценочной направленности отношения персонажей к внешнему и/или внутреннему миру, оппозитивные зависимости запечатлевают *вероятностный характер этих миров и размытость границ между их составляющими*. Эта неизбежная неопределённость хорошо отражена в словах Айрис Мёрдок: “But the human situation is muddled and complex... Our whole busy moral-aesthetic intellectual creativity abounds in private insoluble difficulties, mysterious half-understood mental configurations. A great part of our thinking is the retention, the cherishing, of such entities. „Inner” can co-exist or fuse with „outer” and not be lost (What is inner, what is outer?) This is what thinking is like [Murdoch 280] (курсив мой – И.Щ.). Анализ оппозитивных зависимостей в психологических текстах, таким образом, *не должен утверждать тотально господствующие репрезентации*. Скорее он должен *подразумевать вхождение некоторых пар в один ряд как его сильных и слабых противопоставлений*. Ср.: *скверный–плохой–хороший–отличный*. Веским основанием для отказа от категоричных акцентов в анализе является и сложность творческого процесса (см. п. 2.2).

Завершая монографию, вернёмся к проблеме, послужившей стимулом для рассмотрения целого ряда вопросов, связанных с текстом и его сущностью, – проблеме сложного. Решение любой частной научной задачи не может быть успешным, если эта задача не рассматривается в контексте широкого комплекса общих знаний, к которым можно отнести и знание процесса познания мира, и знание организации человеческой психики, и знание механизмов творческого процесса, и знание природы фикционального текста. И человек, и созданный им артефакт (художественный текст), и изображённый в тексте внутренний мир, лишь частично запечатлевающий сложность эмпирического аналога, несомненно, выступают примерами сложного. Выявление ценностных авторских

---

предпочтений путём систематизации оппозитивных ценностных ориентаций персонажей реализует естественное желание исследователя увидеть в научном объекте целое, образуемое взаимосвязанными элементами; упорядочить сложный, многозначный, а нередко и иллюзорно хаотичный текст, упростить его и подчинить исследовательским задачам.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История изучения сложных проблем текста отражает историю развития науки и демонстрирует разнообразие взглядов, нередко представляющих конфликтные исследовательские позиции. Активно обсуждается онтология литературы и природа фикциональности; соотношение литературы и знания; когнитивный статус текста и субъектов-соавторов, а также их вклад в конструирование текстового смысла. Многообразные ответы получают вопросы о степени креативности этих субъектов, о системе авторских ценностей, зафиксированной в тексте как индивидуальном варианте концептуализации мира; о языковых маркерах этой системы и творческих стратегиях, направленных на её внедрение в когнитивную систему читателя и обеспечивающих сокращение дистанции между коммуникантами, которую априорно обуславливает различие опыта, обретенного ими в процессе освоения мира: несовпадением языковых и социальных конвенций, способностей соотносить когнитивные структуры с языковыми структурами, масштабов интертекстуальных энциклопедий и пр.

Научное описание художественного текста детерминировано рядом факторов. В числе прочих к ним оправданно отнести: особенности художественной коммуникации на конкретном этапе её развития, ценностные ориентиры научной парадигмы, концептуальные и методологические установки научного сообщества и культурные ценности социума, которым «принадлежит» исследователь и в условиях которого развиваются литература и наука как части культуры. Неизбежно запечатлевая своеобразие научных предпочтений и мировосприятия исследователя, научное описание текста и его свойств отражает особенности и требования времени. Для выражения научных знаний об объектах мира исследователь из теоретически бесконечного числа их признаков отбирает лишь некоторые, релевантные для решения конкретных научных задач. Акцентируя интерпретирующий характер познания, когнитивно-дискурсивная парадигма научного знания заставляет видеть в художественном тексте «человекомерное» и сложное явление. Эти характеристики текста коррелируют с «человекомерностью» и сложностью современного мира и современной науки.

Попытка осмыслить сложную природу текста, предпринятая автором монографии, включается в бесконечный ряд иных таких попыток, близких или далёких ей по духу. Монография имела своей целью уточнение некоторых из проблем текста, основанное на их включённости в новый историко-культурный и научный контекст. *Текст, художественный текст и интенциональный (психологический) текст*, предметом изображения в котором выступает внутренний универсум, анализировалась сквозь призму *сложного*. В современном научном описании, где сложность решаемых «головоломок» в немалой степени обусловлена сложностью мира и человека как его части, категория сложного причисляется к концептуальным и методологическим научным ориентирам. Существо биологическое, рациональное, эмоциональное и социальное, человек, по образному и часто цитируемому выражению Е.С. Кубряковой, превратился сегодня в «точку отсчёта научного анализа», трактовка научных объектов детерминирована субъектностью стилей научного мышления. Эти стили обуславливают новые теоретические и методологические принципы научного описания. *Человекомерность* науки и текста, таким образом, выступила вторым концептуальным ориентиром в процессе решения проблем, обсуждавшихся в монографии.

В контексте параметров *сложности* и *человекомерности* в работе рассматривались вопросы множественности и вариативности интерпретации, релятивизации и прагматизации научной истины, методологического плюрализма, социокультурной контекстуализации текста и пр. Акцентируя проблему сложного и стремясь к осмыслению с этой позиции традиционных, легко «узнаваемых» вопросов, автор пытался предложить и методы их решения. Некоторые из этих методов коррелировали со сложностью научного объекта, другие выступали по отношению к ней компенсаторными механизмами. Примером первых являются *междисциплинарные подходы* к художественному тексту. Вторые иллюстрировались: а) *методом моделирования*, в частности, моделирования когнитивных субъектов плана изображённой и реальной коммуникации или миров в структуре художественного текста; б) *систематизацией контрастных текстовых зависимостей*, так или иначе репрезентирующих эмоционально-оценочные авторские мнения. Заявленные методы трактовались как реализующие принцип дополнительности.

---

Объясняя собственные научные принципы, автор исходил из того, что они имеют право на существование, как и принципы, отличные от них, и поэтому отстаивал многообразие и гибкость предлагаемых решений, размытость выстраиваемых между явлениями границ. Подобное видение обосновывалось спецификой текста как *сложного объекта*, отражало неопределенность и текучесть мира и познающего его сознания, которые неизбежно прогнозируют гипотетичность человеческих знаний.

К. Лоренц, рассматривая человеческую мысль как рабочую гипотезу, подтверждаемую или опровергаемую в ходе познания, пишет: «<...> ничто не абсолютно истинно», но всякий новый фрагмент знания, всякая новая истина означают шаг вперед, поскольку позволяют постигать абсолютно сущее в новом, прежде неизвестном аспекте. Это не принижает ценности знания, добываемого человечеством» [Лоренц 2000 (а): 28]. Автору хочется надеяться, что читатель нашел необходимый элемент новизны в предложенном ракурсе понимания текстовых проблем, даже если их трактовка вызвала возражения.

## ЛИТЕРАТУРА

*Адмони В.Г.* Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. – Л.: Наука, 1988. – 239 с.

*Алисова Т.Б.* Концепт истины у Данте // Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. – М., Наука, 1995. – С. 58–63.

*Аристотель.* Поэтика. Об искусстве поэзии // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064–1112.

*Аристотель.* Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2007. – 256 с.

*Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 341 с.

*Арутюнова Н.Д.* Истина и этика // Истина и истинность в культуре и языке. – М.: Наука, 1995. – 202 с.

*Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 896 с.

*Архипов И.К.* О коннотациях и коннотативной природе языка // Nowe zjawiska w jezyku, tekscie i komunikacji. Kontext a komunikacja: сб. ст./ pod redakcja Izy Matusiak-Kempy i Sebastiana Przybyszewskiego. – Olsztyn, 2011. – С. 94–101.

*Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.,* Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 496 с.

*Баксанский О.Е., Кучер Е.Н.* Образ мира: когнитивный подход. – М.: Альтекс, 2000. – 108 с.

*Баксанский О.Е., Кучер Е.Н.* Когнитивная философия и современные когнитивные исследования // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. – М.: Наука. 2004. – С. 49–65.

*Баксанский О.Е., Кучер Е.Н.* Когнитивно-синергетическая парадигма НЛП. От познания к действию. – М.: Эдиториал УРСС, 2007. – 184 с.

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 731 с.

*Бахтин М.М.* Собрание сочинений. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – 731 с.



*Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка // Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с. (а).

*Бахтин М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с. (б)

*Бахтин М.* Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с. (в)

*Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Синергетическая парадигма. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 507–514.

*Белусов К.И.* Модельная лингвистика и проблемы моделирования языковой реальности // Вестник ОГУ. – 2010. – № 11 (117). – С. 94–97.

*Блох М.Я.* Текст в становлении и развитии // Стилистика и теория языковой коммуникации / Тез. докл. междунар. науч. конф., посвящённой 100-летию со дня рождения проф. МГЛУ И.Р. Гальперина. (20–21 апреля 2005 г.). – М.: МГЛУ, 2005. – С. 6–8.

*Болинджер Д.* Истина – проблема лингвистическая // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс, 1987. – С. 23–44.

*Вайнрих Х.* Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс, 1987. – С. 44–88.

*Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 776 с.

*Вейдле В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание культуры и искусства XX в. Западной Европе и США. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 352–376.

*Вернадский В.И.* Избранные труды по истории науки. – М.: Наука, 1981. – 359 с.

*Вернадский В. И.* Очерки по истории естествознания в России в XVIII столетии. 1912–1914. Электронная версия подготовлена по: В.И. Вернадский. Труды по истории науки в России. – М.: Наука, 1988. – 464 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://yourlib.net/content/view/5240/63>

*Вечканов В.Э.* История и философия науки. – М.: РИОР ИНФРА-М, 2013. – 256 с.

*Вольф Е.М.* Функциональная семантика оценки. – М.: Наука, 1985. – 228 с.

*Воробьева О.П.* Лингвистические аспекты адресованности художественного текста. Дис. ... д-ра филол. наук. 10.02.19. – М, 1993. – 382 с. (а)

*Воробьева О.П.* Текстовые категории и фактор адресата. Киев: Вища школа, 1993. – 154 с. (б)

*Воробьева О.П.* Модернистский дискурс: причуды и прозрения (на материале рассказов Вирджинии Вулф) // Язык и дискурс в статике и динамике. Тез. докл. Междунар. науч. конф. (Минск, 14–15 ноября 2008 г.). Минский гос. лингвистический ун-т. – Минск, 2008. – С. 25–27.

*Воробьева О.П.* Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: Модусы, фракталы, фузии // Когниция, коммуникация, дискурс. Международн. электронный сб. науч. трудов. – 2010. – № 1. – С. 47–74.

*Воронцова Т.И.* Текст баллады. Концептуальная картина мира. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2003.

*Выготский Л.С.* Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1996. – 416 с.

*Выготский Л.С.* Психология искусства: Анализ эстетической реакции. – М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.

*Вызов познанию.* Стратегии развития познания в современном мире. – М.: Наука, 2004. – 475 с.

*Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

*Гак В.Г.* Языковые преобразования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 768 с.

*Гак В.Г.* Пространство мысли (Опыт систематизации слов ментального поля) // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М.: Наука, 1993. – С. 22–29.

*Гак В. Г.* Истина и люди // Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. – М.: Наука, 1995. – С. 24–31.

*Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М: Наука, 1981. – 138 с.

*Гвардини Р.* Распад картины мира Нового времени и грядущего // Самосознание культуры и искусства XX в. Западная Европа и США. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 193–226.

*Гениева Е.* Правда факта и правда видения // Вирджиния Вулф. Избранное. – М.: Худож. лит-ра, 1989. – С. 3–22.

*Геродот.* История (в девяти книгах). Серия: Памятники исторической мысли Л.: Наука, 1972. – 604 с.

*Глинский Б.А., Баксанский О.Е.* Моделирование и когнитивные репрезентации. М.: Альтекс, 2000. – 148 с.

*Глинский Б.А., Баксанский О.Е.* Методология науки: Когнитивный анализ. М.: Альтекс, 2001. – 188 с.

*Голев Н.Д., Чернышова Т.В.* Публицистический антропотекст как отражение социальной позиции адресата // Вестник Томского гос. ун-та. – № 277. Сер. «Философия. Культурология. Филология». – 2003. – С. 205–211. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v85.html>

*Гончарова Е.А.* Тип повествования – прагматическая перспектива – адресованность художественного текста // Лингвостилистика и прагматика текста. *Studia Linguistica* 5. – СПб., 1997. – С. 5–13.

*Гончарова Е.А., Шишкина И.П.* Интерпретация текста. – М.: Высш. шк., 2005. – 365 с.

*Гончарова Е.А.* Интерпретация литературного текста в синергетической парадигме: Традиции и перспективы // *STUDIA LINGUISTICA XVII*. Язык и текст в проблемном поле гуманитарных наук. – СПб.: Политехника-Сервис, 2008. – С. 227–236.

*Горский Д.П.* Вопросы абстракции и образование понятий. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 351 с.

*Гурочкина А.Г.* Когнитивный и прагмасемантический аспекты функционирования языковых единиц в дискурсе. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2005. – 125 с.

*Гуссерль Э.* Картезианские размышления. – СПб.: Наука, Ювента, 1998. – 316 с.

*Дейк ван Т.* Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

*Демьянков В.З.* Личность, индивидуальность и субъективность в языке и речи // «Я», «субъект», «индивид» в парадигмах современного языкознания. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 9–34. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.infolex.ru/Lich.html>

*Демьянков, В.З.* Интерпретация // *Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина* Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Филологический ф-т МГУ, 1996. – С. 31–33.

*Дильтей В.* Описательная психология. – М.: Алетейя, 1996. – 160 с.

*Дубяга Е.В., Мещеряков Б.Г.* Имплицитная теория разума: краткий обзор // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека. «Дубна». – 2010. – № 1. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.psyanima.ru>.

*Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.

*Западное литературоведение XX века.* Энциклопедия / Под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

*Изер В.* Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2001. – С. 186–217.

*Ильинова Е.Ю.* Вымысел в языковом сознании и тексте. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2008. – 508 с.

*Ионова С.В.* Аппроксимация содержания вторичных текстов. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – 380 с.

*Каган М.* Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997 – 544 с.

*Каган М.* Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. – СПб.: Logos, 2006. – 416 с.

*Карасик В.И.* Языковая кристаллизация смысла. – Волгоград: Парадигма, 2010. – 422 с.

*Карасик В.И.* Языковая матрица культуры. – М.: Гнозис, 2013. – 319 с.

*Караулов Ю.Н., Петров В.В.* От грамматики текста к когнитивной теории дискурса // Введение к кн. Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5–11.

*Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264 с.

*Князева Е.Н.* Трансдисциплинарные когнитивные стратегии в науке будущего // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. – М.: Наука, 2004. – С. 29–49.

*Кобозева И.М.* Две ипостаси содержания речи: Значение и смысл // Язык о языке. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 303–359.

*Кобрина Н.А.* Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. – М.-Калуга: Эйдос, 2007. – С. 56–62.

*Ковалёва Л.М.* Предметные имена в позиции семантического актанта Причина: где прячутся пресуппозиции // Слово в предложении: – Иркутск: ИГЛУ, 2011. – С. 116–128.

*Колесов Ю.М.* «Жизнь происходит от слова...». – СПб.: Златоуст, 1999. – 368 с.

*Коллингвуд Р.Дж.* Принципы искусства. Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.

*Колшанский Г. В.* Коммуникативная дискретность языка // Лингвистика текста. Сб. науч. тр. – Вып. 103. – М.: МПШИЯ им. Мориса Тореза, 1976. – С. 15–23.

*Колшанский Г. В.* Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 108 с.

*Константинов А.* «Мы подвешены на языке». Русский репортёр. 2007. № 24 (24). [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.expert.ru/printissues/russian\\_reporter/2007/24/interview\\_chernigovskaya/](http://www.expert.ru/printissues/russian_reporter/2007/24/interview_chernigovskaya/)

*Красных В.В.* Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. 10.02.19. – СПб.; М., 1999. – 74 с.

*Крипке С.А.* Семантическое рассмотрение модальной логики // Семантика модальных и интенциональных логик. – М.: Прогресс, 1981. – С. 27–40.

*Крипке С.* Тожество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. Логика и лингвистика (Проблемы референции). – М.: Радуга : 1982. – С. 340–376.

*Кубрякова Е.С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. – М.: Институт языкознания РАН, 1995. – С. 144–238.

*Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1997. – 245 с.

*Кубрякова Е.С.* О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М., 2001. – С. 72–81. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.philology.>

ru/linguistics1/kubryakova-01.htm//http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm

*Кубрякова Е.С.* В поисках сущности языка // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 1. – С. 5–12.

*Кун Т.* Структура научных революций. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 605 с.

*Лакатос И.* История науки и её рациональные реконструкции // Кун Т. Структура научных революций. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 455–524.

*Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.

*Левицкий Ю.А.* Лингвистика текста. – М.: Высш. шк., 2006. – 208 с.

*Ленобль Г.* От слова – к образу. – М.: Искусство, 1961. – 169 с.

*Леонов А.М.* Эпистемология сложности в контексте компьютерных наук: Автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. 09.00.01. – Якутск, 2006. – 35 с.

*Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. Н.М. Николюкина. – М.: НПЦ «Интелвак», 2001. – С. 1600.

*Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семiosфера – История. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

*Лотман Ю.М.* Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

*Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПБ., 2002. – 768 с.

*Лоренц К.* Кантовская концепция *arriori* в свете современной биологии // Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 15–41 (а).

*Лоренц К.* По ту сторону зеркала // Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 42–70 (б)

*Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.

*Льюиз Д.* Истинность в вымысле // Логос. – 1999. – № 3. – С. 48–69.

*Макаров Ю. М.* Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.

*Меняйло В.В.* Эволюция содержания и способов языковой презентации концепта FREEDOM в произведениях Дж. Фаулза:

Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. – СПб., 2010. – 22 с.

*Меркулов И.П.* Когнитивные типы мышления // Эволюция. Язык. Познание. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 162–221.

*Мертон Р.* Социальная теория и социальная структура. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – 873 с.

*Михайлов Ф.Т.* Фантазия – главная сила души // Э.В. Ильенков: Личность и творчество. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 28–74.

*Молчанова Г.Г.* Холистика текста: система – коммуникация – языковая личность – текст // Стилистика и теория языковой коммуникации / Тез. докл. Междунар. конф., посвящённой 100-летию со дня рождения профессора МГЛУ И.Р. Гальперина. – М., 2005. – С. 46.

*Молчанова Г.Г.* Английский как неродной: Текст, стиль, культура, коммуникация. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. – 384 с.

*Морен Э.* Принципы познания сложного в науке XXI века // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. – М.: Наука, 2004. – С. 7–26.

*Мороховский А.Н.* Избранные труды. – Киев: Изд. центр КНЛУ, 2011. – 590 с.

*Никитин М.В.* Основания когнитивной семантики. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2003. – 819 с.

*Никитин, М.В.* Развернутые тезисы о концептах // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 53–64.

*Никитин М.В.* Курс лингвистической семантики. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.

*Ницше Ф.* Неизвестный и неожиданный. – Симферополь: Ре-номе, 1998. – 528 с.

*Новейший философский словарь* / Сост. А.А. Грицанов. – Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1999. – 896 с.

*Нюбина Л.М.* Поэтика и прагматика мнемонического повествования (на материале нем. литературы воспоминаний XX века): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. 10.02.04. – СПб., 2000. – 36 с.

*Овсянико-Куликовский Д.Н.* К психологии понимания // Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н. Овсянико-Куликовский. – М.: Просвещение, 1981. – С. 103–109.

*Отье-Ревю Ж.* Явная и конститутивная неоднородность: К проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 2002. – С. 54–81.

*Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 68–82.

*Ортега-и-Гассет.* Дегуманизация искусства // Самосознание культуры и искусства XX в. Западная Европа и США. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 312–344.

*Ортега-и-Гассет Х.* Запах культуры. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006.

*Ортега-и-Гассет.* Восстание масс. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 339 с.

*Падучева Е.В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

*Павилёнис Р.* Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка. М.: Мысль, 1983. – 286 с.

*Павелёнис Р.И.* Понимание речи и философии языка (вместо послесловия) // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – С. 380–388.

*Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. – СПб.: ПИТЕР, 2005. – 480 с.

*Петрова Н.В.* Интертекстуальность как общий механизм текстообразования» (на материале англо-американских коротких рассказов): Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. 10.02.19. – Волгоград, 2005. – 31 с.

*Платон.* Диалоги. – М.: Эксмо, 2009. – 640 с.

*Поппер К.* Предположения и опровержения: Рост научного знания. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 638 с.

*Постовалова В.И.* Наука о языке в свете идеала цельного знания // Язык и наука конца XX века. – М.: Институт языкознания РАН, 1995. – С. 342–420.

*Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.

*Потебня А.А.* Мысль и язык. – Киев: СИНТО, 1993. – 192 с.

*Размышления и афоризмы французских моралистов.* – СПб.: Corvus. Terra fantastica. РоссКо, 1995. – 544 с.



*Ракитов А.И.* Анатомия научного знания. – М.: Политиздат, 1969. – 206 с.

*Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. – М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц; «КУЧКОВО ПОЛЕ», 2002. – 623 с.

*Рябцева Н.К.* Истинность в субъективно-модальном контексте // Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. – М.: Наука, 1995. – С. 139–151.

*Садовский В.Н., Смирнов В.А.* Хинтиikka и развитие логико-эпистемических исследований во II половине XX в. // Я. Хинтиikka. Логико-эпистемологические исследования. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5–32.

*Селиверстова О.Н.* «Когнитивная» и «концептуальная» лингвистика: Их соотношение // Язык и культура. Факты и ценности. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 293–307.

*Сенека Л.А.* Нравственные письма к Луциллию. – М.: Наука, 1986. – 384 с.

*Сергаева Ю.В.* Лингвокогнитивные механизмы творческого поиска (на материале черновиков Дж.Джойса). // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. Сер. «Филология». – 2008. – № 4 (18). – С. 50–60.

*Сергаева Ю.В.* Homo Creans: Творчество в большом и малом // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – Т. 13. – Вып. 4. – 2012. – СПб.: Изд-во РХГА. – С. 247–258.

*Серио П.* Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 2002. – С. 12–53.

*Сёрль Дж. Р.* Логический статус художественного текста // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34–47.

*Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания.* – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 560 с.

*Сковорода Г.* Повне зібрання творів.– У 2-х т. – Киев: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.

*Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

*Смирнов И.* Бытие и творчество // Приложение к альманаху «Канун»; Под общ. ред. Д. С. Лихачева. – Вып. 1. – СПб.: Канун, 1996. – 192 с.

*Смирнов И.П.* Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (Методологические заметки) // *RL. Amsterdam, 1991. – Vol. 29. – № 2. – С. 205–228.*

*Сорокин Ю.А.* Понятие сознания: Отечественные споры о его истолковании // *Вопросы психолингвистики. – 2007. – № 6. – С. 27–32 [Электронный ресурс] <http://www.omsk.aif.ru/society/news/21220>*

*Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поэтики. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.

*Степанов Ю.С.* Язык и метод. К современной философии языка. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 784 с.

*Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.

*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М.: Наука, 1987. – 240 с.

*Тодоров Цв.* Без ангелов мы обойтись можем, а вот без других людей – нет // *Вопросы литературы. – 2006. – №1. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/to3.html>*

*Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.

*Ушаков В.Е.* Введение в философию и методологию науки. – М.: Экзамен, 2005. – 528 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://yourlib.net/content/view/5240/63>

*Фараджев К.В.* Творческий эгоцентризм и преображенная инфантильность: Анализ произведений Ф. Кафки, А. Платонова, А. Чехова, М. Цветаевой, И. Бродского. – М.: Собрание, 2005. – 166 с.

*Фаулз Дж.* Аристос. Размышления, не вошедшие в книгу Эклезиаста. – М.: Эксмо, 2002. – 423 с.

*Фейерабенд П.* Избранные труды по методологии науки. – М.: Прогресс, 1986. – 542 с.

*Филимонова О.Е.* Язык эмоций в английском тексте. (когнитивный и коммуникативный аспекты). – СПб.: Изд-во РГПУ, 2001. – 259 с.

*Филимонова О.Е.* Когнитивно-лингвистический анализ поэтического текста. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2012. – 107 с.

*Филиппова С.Г.* Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. – СПб, 2008. – 20 с.

*Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекции. – СПб.: Питер, 2001. – 384 с.

*Фуко М.* Археология знания. М. Киев: Ника–Центр, 1996. – 280 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fuko\\_arh/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fuko_arh/index.php)

*Шлейермахер Ф.* Герменевтика. – СПб.: Европейский Дом, 2004. – 242 с.

*Хинтикка Я.* Логико-эпистемологические исследования // Сборник избранных статей. – М.: Прогресс, 1980. – 447 с.

*Хинтикка Я.* Виды модальности // Семантика модальных и интенциональных логик. М.: Прогресс, 1981. – С. 60–85.

*Цицерон М.Т.* О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М.: Наука, 1993. – 248 с.

*Цыкина Е.А.* Способы выражения авторской позиции в англоязычной психологической прозе XX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. – СПб., 2008. – 21 с.

*Чемодурова З.М.* Игра в постмодернистском художественном тексте. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2013. – 389 с.

*Чернявская В.Е.* Когнитивная лингвистика и текст: необходимо ли новое определение текстуальности // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 2. – С. 77–84.

*Чудное мгновенье.* Любовная лирика русских поэтов. – М.: Худ. лит-ра, 1988. – С. 434.

*Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987. – 192 с.

*Шаховский В.И., Жура В.В.* Эмоциональный дейксис говорящего в межличностной коммуникации // Вопросы языкознания. – 2002. № 5. – С. 38–56.

*Шаховский В.И.* Лингвистическая теория эмоций. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2008. – 418 с.

*Шаховский В.И.* Голос эмоций в языковом круге homo sentiens. – М: URSS 2012. – 144с.

*Шекспир У.* Гамлет, Принц датский (пер. с англ. Б. Пастернака) [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.biglib.com.ua/read.php?pg\\_which=3&dir=0021&f=21\\_19&book\\_id=3434](http://www.biglib.com.ua/read.php?pg_which=3&dir=0021&f=21_19&book_id=3434)

*Шкловский В.Б.* Тетива: О несходстве сходного. М.: Сов. писатель, 1970. – 76 с.

*Шлейермахер Ф.* Гирменевтика. – СПб.: Европейский Дом, 2004. – 241 с.

*Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*Шмидт Е.Д.* Эволюция художественной детали в тексте словесного портрета (на материале английской художественной прозы XVIII–XX вв.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.04. СПб., 2006. – 21 с.

*Щирова И.А.* Художественное моделирование когнитивных процессов в англоязычной психологической прозе XX века. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2000. – 211 с.

*Щирова И.А.* Психологический текст: Деталь и образ. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2003. – 120 с.

*Щирова И.А., Тураева З.Я.* Текст и интерпретация: Взгляды, концепции, школы. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2005. – 156 с.

*Щирова И.А., Гончарова Е.А.* Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. – СПб. Книжный дом, 2006. – 172 с.

*Щирова И.А., Гончарова Е.А.* Многомерность текста: Понимание и интерпретация. – СПб.: Книжный дом, 2007. – 472 с.

*Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 288 с.

*Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – СПб.: symposium-М.: изд-во РГГУ, 2005. – 502 с.

*Эко У.* Vertigo. Кружоворот образов, понятий, предметов. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. – 408 с.

*Элиаде М.* Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2001. – 239 с.

*Элиот Т.С.* Назначение поэзии: Статьи о литературе. – Киев: AirLand, 1997. – 397 с.

*М. Эпштейн.* Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре СПб.: Алетейя, 2001. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://society.polbu.ru/epstein\\_possiblephilology/ch14\\_ii.html](http://society.polbu.ru/epstein_possiblephilology/ch14_ii.html)

*Юнг К. Г.* Психологические типы. – СПб.: Ювента; М.: Прогресс-Универс, 1995. – 718 с.

*Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное. СПб.; М.: Университетская книга-АСТ, 1997. – 544 с.

*Якеменко Б.* Interneto Ergo Sum. Литературная газета, 03.04.2013. – № 14.

*Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–229.

*Achebe Ch.* In Image of Africa // Righter D.H. Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. Second ed. – Boston-New York: Bedford/St. Martin's, 2000. – P. 323–333.

*Beaugrande R.A. de, Dressler W.U.* Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer, 1981. – 290 s.

*Čarkić M.* On Poetic Language. Belgrade: Institute for the Serbian Language, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2010. – 245 p.

*Collini S.* Introduction: Interpretation terminable and interminable // Interpretation and overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 1–21.

*Crystal D.* The Cambridge Encyclopedia of Language. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 472 p.

*Cuddon J. A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Third Ed. – London: Penguin Books, 1992. – 1051 p.

*Currie G.* Work and Text // Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. – Oxford: Blackwell, 2007. – P. 98–106.

*Derrida J.* La Dissemination. – Paris, 1972.

*Derrida J.* Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. – N.Y.: St. Martin's Press, 1997. – P. 153–157.

*Dijk T.A. van.* Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einführung. – München, 1980. – 164 s.

*Dollimore J.* Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries. Third Ed. – N.Y.: DUKE University Press, 2004. – 312 p.

*Doležal L.* Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds (Parallax: Re-revisions of Culture and Society) Baltimore MD: The Johns Hopkins University Press. – 352 p.

*During S.* Teaching Culture // D.H. Righter. Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. 2<sup>nd</sup>. ed. – Boston-New York: Bedford/St. Martin's, 2000. – P. 96–102.

*Eagleton T.* The Rise of English // D.H. Righter. Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. 2<sup>nd</sup>. ed. – Boston-New York: Bedford/St. Martin's, 2000. – P. 49–59.

*Eagleton T.* Literary Theory. An Introduction. Anniversary ed. With a new preface. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. – 234 p.

*Eaton T.* Literary Semantics. – Cambridge: Melrose Books, 2010. – 311 p.

*Eco U.* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. – Bloomington: Indiana University Press, 1979. – 273 c.

*Interpretation and Overinterpretation.* Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 151 c.

*Eco U.* Interpretation and history // Interpretation and over-interpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 23–43.

*Eco U.* Serendipities. Language and Lunacy. L. – N.Y.: Phoenix, 2002. – 164 c.

*Faulkner W.* Speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1950 From Nobel Lectures, Literature 1901–1967, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, Amsterdam, 1969. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/faulkner-speech.html)

*Faulkner W.* Absalom, Absalom. – М.: Ипорресс, 1982. – 416 с.

*Felman S.* The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis. // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. – N.Y.: St. Martin's Press, 1997. – P. 153–157.

*Fish S.* Interpreting the Variorum // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. – N.Y.: St. Martin's Press, 1997. – P. 205–207.

*Fish S.* How to Recognize a Poem When You See One // D.H. Righter. Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. 2<sup>nd</sup>. ed. – Boston; New York: Bedford / St. Martin's, 2000. – P. 268–278.

*Gelb M. J.* How to Think like Leonardo da Vinci. Seven Steps to Genius Every Day. – New York: Delta, 2004. – 317 p.

Gibert S. M, Gubar S. The Female Swerve // D. Righter. Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature. – Boston, New York: Bedford / St. Martin's, 2000. – P. 290–294.

*Green K. and LeBihan J.* Critical Theory and Practice: A Coursebook. – L.; N.Y.: Routledge, 1997. – 336 p.

*Goodman N., Elgin K.* Interpretation and Identity: Can the Text Survive the World? Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. – Oxford: Blackwell, 2007. P. 93–97.

*Harris W.* The Frontier on Which Heart of Darkness Stand // D. Righter. Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature. – Boston, N.Y: Bedford / St. Martin's, 2000. – P. 334–339.

*Hidalgo Downing L.* Negation, Text Worlds, and Discourse: The Pragmatics of Fiction. (Advances in Discourse Processes). – Stamford, CA : Ablex Publishing Corporation, 2000. – 225 c.

*Hirsch E. D. Jr.* Three Dimensions of Hermeneutics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. – N.Y.: St. Martin's Press, 1997. – P. 51–56.

*Jauss H.R.* Towards an Aesthetic of Reception. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. – 232 p.

*Levinson J.* Intention and Interpretation // Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. – Oxford: Blackwell, 2007. – P. 98–106.

*Longman Dictionary of English Language and Culture.* – Essex: Longman Group UK, Ltd., 1992. – 1528 p.

*Morrison T.* Black Matter(s). // Righter D.H. Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. 2<sup>nd</sup>. ed. – Boston-New York: Bedford/St. Martin's, 2000. – P. 310–322.

*Orwell G.* Politics and the English language. – L.: Penguin Books, 2013. – 24 p.

*Plett H.F.* Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. – Heidelberg: Quelle und Meyer, 1975. – 354 s.

*Rabinowitz P.* Actual Reader and Authorial Reader // Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature. – Boston-N.Y.: Bedford/St.Martin's, 2000. – P. 258–267

*Righter D.H.* Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature. Second ed. Boston- N.Y: Bedford/St. Martin's, 2000. – 414 p.

*Ryan M.-L.* Possible Worlds and Accessibility: a Semantic Typology of Fiction // Poetics Today, 12 (a). – P. 553–576.

*Ryan M.-L.* Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press (6), 1991. – 291 p.

*Ronen R.* Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 244 p.

*Rorty R.* The Pragmatist's progress // Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Interpretation and Overinterpretation. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 89–108.

*Selden R., Widdowson P., Brooker P.* A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 5<sup>th</sup> ed. – Harlow: Pearson Education/Longman, 2005. – 302 p.

*Semino E.* Language and World Creation in Poems and Other Texts. – L.; N.Y.: Longman, 1997. – 274 p.

*Semino E.* Text worlds // Cognitive poetics: goals, gains, and gaps / ed. by Geert Brone, Jeroen Vandaele. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2009. – P. 33–72.

*Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. – <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/>

*Todorov Tz.* Grammaire du Decameron. The Hague: Mouton, 1969. – 100 p.

*Twentieth-Century Literary Theory.* A Reader. Ed. by K.M. Newton. – N.Y.: St. Martin's Press, 1997. – 306 p.

*Vaina L.* Les Mondes possibles du text. Versus 17 (1977). – P. 3–13.

*Walton K.* Fiction and Nonfiction // Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings. An Anthology. Oxford: Blackwell. – P. 136–143.

*Werth P.* How to build a world (in a lot less than six days, using only what's in your head) //: New Essays on Deixis: Discourse, Narrative, Literature. Ed. By K. Green. – Amsterdam: Rodopi, 1995. – P. 49–80.

*Werth P.* Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse. – London: Longman, 1999. – 390 p.

*Widdowson H. G.* Stylistics and the Teaching of Literature L.: Longman, 1997. – 128 p.

*Zunshine S.* Why we read fiction: theory of mind and the novel. Ohio: The Ohio State University Press Columbus, 2006. – 200 p.



НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**Щирова** Ирина Александровна

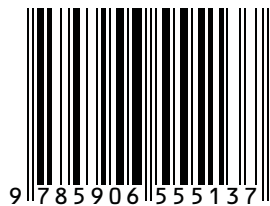
**ТЕКСТ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СЛОЖНОГО**

Редактор *Л. М. Манучарян*

Компьютерная верстка *Т. М. Каргапольцевой*

Подписано в печать 21.10.2013. Формат издания 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Гарнитура SchoolBookC. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 13,75. Тираж 500 экз.

ISBN 978-5-906555-13-7



Отпечатано в типографии «К-8».  
Санкт-Петербург, Измайловский пр., 18д.

Для заметок

---

Для заметок

---