



РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

И. А. Щирова, Е. А. Гончарова

МНОГОМЕРНОСТЬ ТЕКСТА: ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Учебное пособие

*Допущено
Учебно-методическим объединением
по направлениям педагогического образования
Министерства образования и науки РФ
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению
«540300 (050300) Филологическое образование»*

Санкт-Петербург
2007

УДК 378.811.112.2

ББК 81.2.Рус-5

Щ 87

Рецензент:

Чернявская В. Е., доктор филологических наук, профессор

Щирова И. А., Гончарова Е. А.

Щ 87 Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с. – ISBN 978-5-94777-099-5

В пособии анализируются вопросы, представляющие интерес для исследователя текста: система конститутивных свойств текста, особенности его референциальной, коммуникативной и интенциональной семантики, дискурсивные параметры, идеологические, социальные и этические характеристики автора и читателя, «на рубеже сознания» которых происходит «событие текста», теоретические и методологические подходы к интерпретации текста, выработанные в ходе развития научной мысли наиболее известными литературно-критическими школами. Ключевые понятия теории текста уточняются в контексте «антропологического поворота» гуманитаристики.

Предназначено студентам, магистрам, аспирантам, специалистам-филологам и преподавателям гуманитарных дисциплин.

© Щирова И. А.,
Гончарова Е. А., 2007

© Оформление
ООО «Книжный Дом», 2007

ISBN 978-5-94777-099-5

Предисловие

Многомерные феномены текста и интерпретации, принадлежащие к числу ключевых понятий эпохи, описываются в пособии на основе доминирующих сегодня в науке принципов познания. Интегральная парадигма современного научного знания обуславливает включение в это описание категорий лингвистики, литературоведения, философии, эстетики и культурологии.

Теоретический курс пособия включает шесть глав:

Глава первая. «Проблемы текста в науке: традиции и современность» (автор И. А. Щирова).

Глава вторая. «Текст в системе конститутивных свойств» (автор И. А. Щирова).

Глава третья. «Текст как ментальный акт: структуры мысли vs структуры выражения» (автор И. А. Щирова)

Глава четвертая. «Дискурсивные и коммуникативные параметры текста» (автор Е. А. Гончарова).

Глава пятая. «Автор как ведущая смысловая категория художественного текста» (автор Е. А. Гончарова).

Глава шестая. «Интерпретация текста: проблемы, подходы, возможные решения» (автор И. А. Щирова).

Практикум, прилагаемый к теоретическому курсу, содержит контрольные вопросы на понимание теоретического материала, а также тематически связанные реферативные и творческие задания, выполнение которых требует от читателя знания родного и иностранных языков. Главной задачей практикума является формирование целостного креативного мышления и гибких научных подходов, необходимых специалисту-филологу для освоения новых стратегий описания текста в условиях полипарадигмальности науки, разрушения дисциплинарных барьеров и того взаимодействия разных позиций, которое превратилось в неотъемлемую часть жизни современного общества. Большое число упражнений на самостоятельную работу также продиктовано задачей, исходящей из современных реалий, – научить специалиста самостоятельно осваивать окружающий мир, активно опираясь на накопленный потенциал знаний и адекватно отвечая на вызовы времени.

Пособие включается в контекст новых образовательных стандартов и носит выраженный междисциплинарный характер, что позволяет использовать его в рамках инновационной образовательной программы РГПУ.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
Глава 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА В НАУКЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	10
1.1. Текст как объект исследования гуманитарных наук	10
1.2. Причины появления, эволюция и тенденции развития лингвистики текста	21
1.3. Интегральный подход к тексту как отражение современных стратегий научного познания	28
Краткие выводы	42
ПРАКТИКУМ	43
Глава 2. ТЕКСТ В СИСТЕМЕ КОНСТИТУТИВНЫХ СВОЙСТВ	54
2.1. Понятие и критерии текстуальности	54
2.1.1. Когезия (связность) и когерентность (цельность)	54
2.1.2. Интенциональность и воспринимаемость	62
2.1.3. Информативность и ситуативность	71
2.1.4. Интертекстуальность	80
2.2. Описание свойств текста в терминах категорий. Категориальные модели текста	92
2.3. Проблема имманентности свойств текста в контексте антропологического поворота гуманитаристики	103
Краткие выводы	114
ПРАКТИКУМ	117
Глава 3. ТЕКСТ КАК МЕНТАЛЬНЫЙ АКТ: СТРУКТУРЫ МЫСЛИ vs СТРУКТУРЫ ВЫРАЖЕНИЯ	130
3.1. Когнитивное описание текста: общие принципы и некоторые проблемы	130
3.2. О проецировании понятий когнитивистики на художественный текст	147
3.2.1. «Картина мира» как фундаментальный элемент мироосмысления человека и ключевое понятие описания текста	147
3.2.2. Принципы выдвижения в контексте понятийной диады «фон – фигура»	165

3.2.3. Ассоциативная художественная деталь в контексте понятия «якорение»	168
Краткие выводы	171
ПРАКТИКУМ	172
Глава 4. ДИСКУРСИВНЫЕ И КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ТЕКСТА	177
4.1. Литературная коммуникация и художественный текст в их отношении к триаде «текст – дискурс – стиль»	177
4.2. Параметры коммуникативной ситуации порождения и восприятия литературного текста	196
4.3. Диалогизм литературного текста	199
Краткие выводы	205
ПРАКТИКУМ	207
Глава 5. АВТОР КАК ВЕДУЩАЯ СМЫСЛОВАЯ КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	219
5.1. Параметры абсолютного антропоцентризма художественного текста .	219
5.2. Семантическая структура концепта «автор литературного текста»	220
5.3. Повествователь и персонаж – художественные медиумы авторского сознания	230
5.4. Функционально-речевой аспект интерпретации категории «автор»	235
5.5. Повествовательная перспектива прозаического литературного текста, ее виды. Типы повествователей	245
Краткие выводы	257
ПРАКТИКУМ	259
Глава 6. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА: ПРОБЛЕМЫ, ПОДХОДЫ, ВОЗМОЖНЫЕ РЕШЕНИЯ	266
6.1. Проблемы интерпретации в науке: уточнение исходных понятий	266
6.1.1. Понимание, интерпретация, анализ, синтез	266
6.1.2. Интерпретация: «за» и «против»	283
6.1.3. Интерпретация в контексте понятий «смысл» и «значение». Границы интерпретации	286
Краткие выводы	295
ПРАКТИКУМ	296

6.2. Осмысление проблем интерпретации в рамках литературно-критических школ и направлений	300
6.2.1. Интерпретация как реконструкция авторского смысла (герменевтика)	300
Краткие выводы	315
ПРАКТИКУМ	316
6.2.2. Интерпретация как конструирование смысла читателем (рецептивная эстетика)	320
Краткие выводы	332
ПРАКТИКУМ	332
6.2.3. Интерпретация как дешифровка текстового кода (структурализм)	335
Краткие выводы	350
ПРАКТИКУМ	351
6.2.4. «Свободная игра активной интерпретации» (постструктуралистско-деконструктивистско- постмодернистский комплекс идей)	356
Краткие выводы	371
ПРАКТИКУМ	372
6.2.5. Интерпретация как «диалектика прав» автора, читателя и текста (семиотические теории интерпретативного сотрудничества)	376
Краткие выводы	385
ПРАКТИКУМ	386
6.2.6. Интерпретация как «возврат к истокам» (мифокритика)	391
Краткие выводы	403
ПРАКТИКУМ	404
6.2.7. Интерпретация как описание содержания бессознательного (психоаналитическая критика)	407
Краткие выводы	427
ПРАКТИКУМ	428
6.3. Закономерность интерпретативного характера современной научной парадигмы	434
Краткие выводы	442
ПРАКТИКУМ	443
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	445
ЛИТЕРАТУРА	447
ПРИЛОЖЕНИЯ	466
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	466

ВВЕДЕНИЕ

After all, the cultivated person's first duty is to be always prepared to rewrite the encyclopedia.

Eco

Современные стратегии описания текста во многом определяются человекомерностью современной науки. Понимаемый в широком смысле слова как связная и полная последовательность знаков текст попадает в сферу интересов различных гуманитарных дисциплин. Каждая из них рассматривает его со своих позиций и опирается на свои методы исследования, но лишь совокупность вырабатываемых в итоге научных знаний позволяет делать выводы о всеобъемлющей природе текста. Текст выступает объектом междисциплинарных исследований, а интегративные ракурсы его описания находят отражение в таких многомерных понятиях, как *антропотекст* или *социотекст*. Выходя за рамки вербальных объектов, текст распространяется на объекты культуры, обретает статус ключевого философского концепта. По-прежнему актуально звучат сло-

ва М. Бахтина: «Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике, а не о безгласной вещи и естественном явлении. Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), т. е. создает текст. Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, то это уже не гуманитарные науки...»¹. Текст позволяет человеку познавать мир во всем его многообразии.

Концептуальным фокусом данного пособия выступает вербальный текст – уникальный продукт художественного творчества, привлекавший читателя силой эстетического воздействия на протяжении многих веков. Подобно любому иному тексту, художественный текст не ограничивается сегодня рамками самодостаточной реальности: в нем обнаруживают потенциальный носитель значения, а необходимым условием формирования его «жизненного пространства» называют актуализацию этого значения в сознании воспринимающего текст субъекта. Специфика данного подхода к тексту осмысливается авторами пособия с позиций современной картины мира и новых исследовательских парадигм. С тех же позиций описывается и сущностная характеристика художественного текста, убеждающая в его важности для «человекомерных» измерений эпохи, – абсолютная антропоцентричность. Исключая возможность описания текста на одном основании, она предопределяет обращение текстологиста к прагматике и риторике, поэтике и герменевтике, когнитивистике и эстетике, психологии и культурологии, иными словами, прогнозирует работу исследователя на междисциплинарной территории.

¹ Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 304.

Авторы пособия видят в художественном тексте многомерное, т. е. многоаспектное и полифункциональное системное образование. Особенности референциальной, коммуникативной и интенциональной семантики художественного текста, его способность принимать для читателя увлекательную форму «как бы мира» и включаться в социально-активный культурный контекст, многообразные характеристики литературных коммуникантов - идеологические, социальные и этические, основные подходы к многоликому феномену интерпретации – эти и многие иные вопросы теории текста описываются с учетом общей эволюции научной мысли. Субъектный характер современных стилей научного мышления формирует базу для систематизации ключевых понятий теории текста, уточнения списка текстовых категорий и осмысления их природы. В контексте антропологического поворота науки анализируется переход к преобладающим сегодня коммуникативно- и когнитивно-ориентированным моделям текста.

Авторы выражают искреннюю благодарность за техническую помощь аспиранту кафедры английской филологии Н. В. Славянской.

1

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА В НАУКЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1.1. Текст как объект исследования гуманитарных наук

«Мы прежде всего то, что творит из нас мир, и главные свойства нашей души оттиснуты на ней окружением»². Растущая цивилизация – не что иное, как жгучая проблема. Чем больше достижений, тем в большей они опасности. Чем лучше жизнь, тем она сложнее... С усложнением проблем усложняются и средства их разрешения. Но каждое новое поколение должно овладевать ими во всей полноте³.

Слова испанского мыслителя приближают нас к пониманию качественно нового состояния современного общества и современной науки. Являясь органичной составляю-

² *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2007. С. 54.

³ *Ортега-и-Гассет Х.* Указ. соч. С. 82.

щей усложнившегося глобального контекста, наука оперирует усложнившимися категориями и понятиями, осваивает новые стратегии научного мышления. Помогая человеку вырабатывать и систематизировать новые формы знания о мире, она позволяет ему ориентироваться в быстро меняющихся жизненных условиях, занимая по отношению к ним активную, действенную позицию. Сегодня, когда гуманитаризации познания превращает исследователя в точку отсчета научного анализа, особую важность обретает разработка ориентирующихся на субъект-субъектные отношения гуманитарных технологий. Обеспечивая ретрансляцию накопленных научных знаний, гуманитарные технологии активно модифицируют картину мира реципиента и в конечном счете облегчают его адаптацию к нестабильной, нередко чреватой конфликтами среде.

Являющаяся реалией дисциплинарная фрагментация научного знания определяет актуальность преодоления монодисциплинарности и объясняет стремление науки нашего времени возродить идеал цельного знания, восходящий к воззрениям П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева. Доминирование скорее *холистического*, чем аналитического взгляд на мир обуславливает возрастание научного интереса к тексту, в котором видят ключевое понятие культуры и важнейшую универсалию времени. Именно текст объективирует «разум и дар речи», которые еще Цицерон называл связью общности рода людского в силу свойственной им способности «посредством наставления, изучения, взаимного общения, обсуждения и принятия решений»⁴ *сближать и объединять людей* (курсив мой. – И. Щ.). Необходимым условием успешного осмыс-

⁴ Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1993. С. 71.

ления феномена текста в контексте поиска новых путей к постижению целостности мира становится объединение усилий различных научных сообществ. Текст делает возможной полифонию наук.

В широком смысле слова под *текстом* понимается «объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц», основными свойствами которой являются связность и цельность, «связная и полная последовательность знаков»⁵. Проблема текста обретает актуальность во второй половине XX века, когда гуманитарная мысль обращается к вопросам раскрытия ресурсов смыслопорождения и трансформации значения в знаковых *макрообразованиях*. Тезис о некорректности денотации в качестве основной модели значения придает тексту статус ключевого понятия в научных построениях. В дальнейшем внимание к человеку, «одаренному смыслом» (Бэр), и смысловым аспектам социального взаимодействия приводит к появлению новых акцентов в описании текста: в нем обнаруживают поле актуализации смыслов, обретающих реальность в живой мысли субъекта.

Текст выступает сегодня предметом изучения самых разных наук. Каждая из них, рассматривая текст со своих позиций, вычленяет те его аспекты, которые в наибольшей степени отражают интересы осваиваемой ею области научного знания.

В их числе *филология*, в течение многих лет подтверждающая плодотворность союза лингвиста и литературоведа, *социология*, обращающая нас к особенностям социальных взаимодействий, также в значительной степени осуществляющихся через тексты, *культурология*, акцен-

⁵ Новейший философский словарь. Минск, 1999. С. 704.

тирующая внимание на порождении, восприятии и интерпретации текста как культурного явления, *семиотика*, изучающая любые знаки и любые тексты. Выходя за рамки вербальных объектов, текст распространяется на многообразные объекты культуры – живопись, архитектуру, музыку. В постмодернистской парадигме, открыто заявляющей свою *панъязыковую* и *пантекстуальную* позицию, он обретает статус одного из центральных концептов философии. Отчетливо прослеживается спецификация вербальных текстов, объективирующих идеологические, социальные, этические, этнические и прочие характеристики креативного субъекта, о чем свидетельствует появление понятий «социотекст», «этнотекст» и шире «антропо-текст».

Поскольку запечатленные в тексте знания составляют основу цивилизации, расширение сферы его исследований закономерно. Многие из наук, обсуждающих проблемы текста, имеют древние корни. Уже в самой этимологии этого слова обнаруживают три значения, эксплицирующие связь текста с текстологией, герменевтикой и поэтикой. Первое – «то, что сделано (сотворено) человеком, неприродное» – восходит к латинскому *textum* (ткань, одежда, связь, соединение, строение, слог, стиль), второе – «связность элементов внутри сделанного» – к латинскому *textus* (сплетение, структура, связное изложение) и третье – «искусность сделанного» – к латинскому *texo* (ткать, сплести, сочинять, переплести, сочетать)⁶.

Текстология (от лат. *textus* – связь, ткань; *logos* – слово) изучает рукописные и печатные тексты, предназначен-

⁶ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001. С. 457.

ные для издания и интерпретации, определяет истинность их принадлежности автору, выявляет из нескольких существующих вариантов текста канонический текст, т. е. раз и навсегда закрепленный, стабильный и установленный для всех изданий. Текстология имеет дело с расшифровкой, датировкой и атрибуцией текста, изучает его историю, начиная с авторского замысла, зафиксированного в письмах или мемуарах, и заканчивая последней редакцией текста. Автор интересует текстологов как создавшее текст историческое лицо, а не как конструкт (образ), возникающий в читательском сознании в процессе восприятия текста.

Герменевтика занимается толкованием текста, именуется наукой или искусством понимания смыслов, как правило неявных, стремится к исторической реконструкции текста и поддерживает таким образом «жизнь традиции, в которой мы пребываем» (Рикер). Важной задачей герменевтики является оказание помощи интерпретатору в понимании самого себя. «Превращаясь в современника» текста, который порождается иной культурной эпохой, и приближаясь к пониманию автора как «другого», интерпретатор-герменевт расширяет самопонимание.

Поэтика исследует, как устроен текст, описывает его структуру и композицию, рассматривает участие элементов текста в формировании эстетического впечатления. Как наука о системе средств выражения в литературе поэтика является одной из старейших литературоведческих дисциплин. Поскольку в конечном счете эти средства сводятся к языку, поэтику называют наукой о художественном использовании средств языка.

Не менее очевидной представляется значимость текста и для уже упоминавшихся семиотики, риторики и прагматики.

Семиотика обращается к производству, строению и функционированию знаковых систем, хранящих и передающих информацию и признаваемых ядром информационных систем. Где бы информационная система ни действовала – в обществе, природе, «организме, мышлении или психике» человека, она неизменно является предметом семиотики. Семиотика находит свои объекты повсюду: в языке, математике, художественной литературе, в организации семьи, в процессах подсознательного, в общении животных, в жизни растений⁷. Широкое видение текста как интегративного сложного знака, способного обозначить *любую* связную последовательность знаковых высказываний, предопределяет изучение семиотикой как вербальных, так и невербальных текстов, включая сновидения. Семиотическое пространство воспринимается как «многослойное пересечение различных текстов, складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непередаваемости»⁸. Под этим пластом расположен пласт реальности, организованной разнообразными языками. Пласт текстов и пласт реальности в совокупности образуют семиотику культуры⁹. Сложный мир семиозиса отчетливо иллюстрируют названия статей Ю. М. Лотмана, представляющего известную Тартуско-Московскую школу семиотики: «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «Семиотика сцены», «Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)» и др. Поскольку в сферу непосредственного интереса

⁷ Степанов Ю. С. В мире семиотики. Вводная статья // Семиотика. Антология. М., 2001. С. 5.

⁸ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 30.

⁹ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 30.

текстолингвиста попадают семиотика языка и литературы и, в частности, разработанное в Тартуско-Московской школе понятие «вторичной моделирующей системы», имеет смысл остановиться на нем более подробно.

Искусство, пишет Ю. М. Лотман в программных «Тезисах к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем”», – одна из разновидностей моделирующей деятельности, система, в основе которой лежит натуральный язык и которая обретает «дополнительные сверхструктуры, создавая языки второй степени», вторичная моделирующая система, «аналог действительности (объекта), переведенный на язык данной системы». Содержанием искусства как моделирующей системы выступает мир, «переведенный на язык нашего сознания, переведенного на язык данного вида искусства»¹⁰. Те же идеи Лотман развивает и в «Тезисах к семиотическому изучению культур»: «Под “вторичными моделирующими системами” имеются в виду такие семиотические системы, с помощью которых строятся модели мира или его фрагментов. Эти системы являются вторичными по отношению к первичному естественному языку, над которым они надстраиваются – непосредственно (надъязыковая система художественной литературы) или в качестве параллельных ему форм (музыка или живопись). «Системой систем», базирующейся на естественном языке, Лотман называет культуру¹¹.

Риторика изучает способы построения художественно выразительной речи, прежде всего прозаической и устной, близко соприкасается со стилистикой и поэтикой. На протяжении более чем 2500 лет существования этой древней

¹⁰ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 387–388.

¹¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 518–519.

науки ее задачи осмыслялись неоднозначно: в риторике видели не только науку об ораторском искусстве, но и шире – науку о художественной прозе. Античную риторику понимали двояко: как искусство правильной речи с целью убеждения, науку о формах и методах речевого воздействия, которые бы, учитывая особенности аудитории, обеспечивали получение желаемого эффекта, и как науку о красноречии. Формулу «Риторика – искусство убеждать» возводили к трудам Аристотеля, формулу «Риторика – искусство говорить хорошо» – к трудам Квинтилиана.

Вычленились пять разделов об источниках красноречия: 1) *inventio* (нахождение) – систематизация материала и доказательств; 2) *dispositio* (расположение) – деление речи на вступление, изложение материала, разработку (доказательство своего взгляда и опровержение взгляда оппонента) и заключение; 3) *elocutio* (словесное выражение) – главная часть риторики – соблюдение критериев красноречия и отбор языковых средств (фигур речи), удовлетворяющих этим критериям; критериями красноречия признавались правильность, ясность, упорядоченность и красота (украшенность)¹²; 4) *memoria* – запоминание, 5) *pronunciatio* – произнесение, которое предполагало соблюдение необходимой интонации, мимики, жестов и т. д.¹³

Завершение античной ораторской теории и практики знаменовали философские и риторические произведения Цицерона, большинство из которых были написаны в фор-

¹² Иногда выделялись и иные достоинства речи, в основе своей совпадавшие с перечисленными. Достоинств речи, считал Зенон, имеется пять: правильность, ясность, краткость, уместность, урашенность [цит. по: *Диоген Лаэртский*. М., 1986: 264].

¹³ *Авеличев А. К.* Возвращение риторики // *Ж. Дюбуа, Ф. Мэнге, Ф. Эделин, Ф. Пир, Ж.-М. Клинкеберг, А. Тринон.* Общая риторика. М., 1986. С. 10–12.

ме диалогов и отличались легкостью построения, богатством слов и благозвучием.

Несмотря на существование целых эпох, «ориентированных на троп» (риторическую фигуру), к каковым относят мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард, считается, что в ходе развития истории престиж риторики падает. Уже к концу античности она превращается в нормативную науку, а в эпоху романизма (XVIII век) воспринимается как устаревший канон и воспринимается так достаточно долго. Анализируя проблемы риторики в одноименной работе, Ю. М. Лотман ссылается на «Краткую литературную энциклопедию» 1971 г., которая содержит заметку «Риторика». Автор заметки, «виднейший знаток античной и средневековой поэтики» М. Л. Гаспаров заканчивает ее следующими словами: «В современном литературоведении термин “риторика” неупотребителен»¹⁴.

Однако «тризна» по риторике оказалась преждевременной. Интерес, возникший к ней в последние десятилетия, очевиден и обычно связывается с рядом факторов: выделением поэтической функции языка (ее реализацию, в свою очередь, связывают с наличием установки на сообщение¹⁵), признанием поэтической функции доминирующей функцией словесного искусства, разработкой лингвистических методов исследования поэтической функции, появлением лингвистики текста, осмыслением языка как инструмента власти и пр. И все же риторику больше интересуют «отдельные фигуры, чем текст, а если и текст, то текст небольшого объема и стандартного состава»¹⁶.

¹⁴ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 410, 404–405.

¹⁵ Jacobson R. Linguistics and Poetics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997.

¹⁶ Адмони В. Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988. С. 209.

Прагматика рассматривает текст как целенаправленное социальное действие адресанта, который формулирует коммуникативное намерение с учетом ситуации общения, общей стратегии речевого поведения и конкретных тактик взаимодействия с адресатом. Понимая категорию субъекта как центральную категорию языка, прагматика сосредотачивает внимание на реальном процессе взаимодействия коммуникантов. Для обозначения процесса речепроизводства, восприятия и интерпретации информации она прибегает к термину «дискурс», противопоставляя этот феномен тексту как результату речи. Дискурс говорящего или пишущего, пишет А. Г. Гурочкина, начинается с замысла высказывания и заканчивается выдачей текста в процессе речепроизводства, дискурс реципиента – это процесс восприятия, заканчивающийся усвоением смысла текста с учетом значений его слов и условий прагматического контекста¹⁷. Базовый принцип прагматики – употребление языка говорящим – предопределяет пересечение ее научных интересов с риторикой, которую по праву считают предшественницей прагматики (Моррис), и стилистикой.

Текст издавна выступает предметом изучения *стилистики*, исследующей принципы и эффект выбора и использования тех языковых средств, которые передают мысли и эмоции в разных условиях общения¹⁸. Стилистика усматривает в тексте направленное на адресата «интенциональное произведение автора» (Жарасик) и обращается к разным типам и жанрам текста. По словам Ван Дейка, эта наука не только изучает возможные типы варьирования в

¹⁷ Гурочкина А. Г. Когнитивный и прагмасемантический аспекты функционирования языковых единиц в дискурсе. СПб., 2005. С. 80.

¹⁸ Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М., 2005. С. 13.

различных видах дискурса», но и объясняет «связи между различными вариантами языкового употребления, с одной стороны, и индивидуальными и социальными контекстами, с другой»¹⁹. Специфика рассмотрения текста стилистикой во многом зависит от того, как именно трактуется стиль и какие принципы подразделения стилистики при этом соблюдаются. Так, если *стилистика от автора* изучает текст с позиций авторского выбора речевых средств и воплощения авторского замысла, то *стилистика адресата* – с позиций интерпретации этого замысла читателем-адресатом. *Функциональная стилистика*, сосредотачиваясь на функциональном расслоении литературного языка и особенностях его использования в различных коммуникативных сферах, закономерно обращается к художественной и научной прозе, газетным текстам, публицистическим выступлениям, текстам официальных документов и пр.

Акцентуация категорий «интенциональность», «ценность» и «смысл», проявляющих человеческий фактор в языке, – а все упомянутые категории выражают «социальную активность личности» и ее творческие начала, – позволяет сегодня трактовать стиль как «категорию субъективности». Так, по мысли Брандес, стиль языкового текста реализует «человеческий фактор» в двух понятиях: «человек в языке» и «язык в человеке». Проблемы «человека в языке» (т. е. субъективности в языке) решает *лингвостилистика*, изучающая стилистические параметры как предметные изобразительно-выразительные качества языка. «Язык в человеке» является предметом рассмотрения *стилистики языкового текста* или *словесного*

¹⁹ Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 124.

произведения, т. е. реального, функционирующего языка. В этом случае язык выступает в своем *орудийном* аспекте, т. е. как механизм и средство коммуникации. Созданные человеком словесные произведения, справедливо отмечает Брандес, должны осмысляться не как «посмертные останки», а как «реальная жизнь человеческой субъективности», «ее объективированный в языке момент».²⁰ Однако «основной прицел стилистики», независимо от того, изучает ли она многообразие стилей речи или сосредотачивается на одном из них, обращаясь к речи литературы, также направлен не на сам текст, а на характеризующие его языковые явления²¹.

Самостоятельным предметом научного анализа текст выступает для лингвистики текста.

1.2. Причины появления, эволюция и тенденции развития лингвистики текста

Лингвистику текста иногда понимают *широко* и сводят к любым лингвистическим исследованиям текста (устного или письменного) как основной единицы человеческой коммуникации, а иногда рассматривают *уже*, как часть теории текста. Появление лингвистики текста объясняют рядом причин и в первую очередь неспособностью лингвистов объяснить некоторые языковые явления (прономинализацию в различных ее формах, употребление артикля, темпоральные отношения и пр.), используя понятийный аппарат, предназначенный для анализа предложения. В глубоком осмыслении текста были заинтересованы и иные, примыкавшие к языкознанию дисципли-

²⁰ Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. 3-е изд. М., 2004. С. 23, 31.

²¹ Адмони В. Г. Указ. соч. С. 209.

ны²². Лингвистика текста формулирует правила построения связного текста, изучает выражаемые по ним смысловые категории, т. е. составляющие качественную определенность текста сущностные свойства, обращается к проблемам построения типологии текста по коммуникативным параметрам и соотносимым с ними лингвистическим признакам, описывает единицы текста. Идея изучения связного текста, реализовавшая себя в этой науке, возникает как противовес «атомизму», классификационным методам исследования конечных языковых единиц, одностороннему увлечению фонологией и морфологией, игнорированию значения. Интерес к человеческой коммуникации, связной речи и целому речевому произведению закономерно увеличивает интерес и к проблеме текста²³.

В эволюции лингвистики текста выделяют несколько этапов.

На *первом этапе*, в 60-е гг. XX века, связанном с именами А. М. Пешковского, Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, Ш. Балли, З. Харриса, лингвистику текста отличали формальные устремления. Ее предмет был четко очерчен. Текст понимался как «надфразовый синтаксис», особым образом организованная единица, состоящая из последовательности отдельных высказываний, объединенных в более крупные единицы. Их называли и называют по-разному: суперсинтаксические единства [Вейхман 2005], сверхфразовые единства [Гальперин 1981, Москальская 1981, Реферовская 1983, Тураева 1986, Дымарский 2001, Вейхман 2005], сложные синтаксические целые [Поспелов 1948, Солганик 1973, Золотова 1998, Бабенко, Казарин 2003], межфразовые единства [Валгина 2003] и т. д.

²² Филиппов К. А. Лингвистика текста. СПб., 2003. С. 9.

²³ Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 5.

Разрабатывались принципы вычленения сверхфразового единства [Солганик 1973, Бондарко 1977, Зарубина 1979, Реферовская 1983], его разграничения с суперсинтаксическим единством [Вейхман 2005], абзацем [Зарубина 1979, Левковская 1980, Лунева 1982, Реферовская 1983, Тураева 1986] и предикативно-релятивным комплексом [Тураева 1986]. Несмотря на различия в терминах, крупные текстовые единства всегда подразумевали фрагмент текста, образуемый двумя и более самостоятельными предложениями, которые объединялись в смысловые блоки общностью темы. Иногда описание проводилось от предложения к тексту, и сверхфразовое единство трактовалось иначе – как речевая единица, объединяющая несколько предложений. Синтаксис текста воспринимался как *набор правил сочетаемости*, соединения предложений в текст. Изучались способы сохранения связности и понятности текста, методы передачи кореференции лица и предмета: анафорические структуры, прономинализация, лексические повторы, видо-временные цепочки и пр. Интерес к повторам, текстовым заменам и единицам «большей протяженности, чем предложение» позволяет понять, почему наиболее распространенными понятиями лингвистики текста той поры были «кореферентность» и «когезия».

На *втором этапе* развития лингвистики текста, с начала 1970-х гг., этот термин стал употребляться как обобщающий или синонимичный наименованиям «грамматика текста», «структура текста», «семантика текста», «текст». Зачастую он использовался по отношению к не собственно лингвистическим исследованиям. Предмет изучения лингвистики текста размывался, что заставило заговорить не только о кризисе дисциплины, но и о «готовности» термина

к концептуальному распаду»²⁴. В работах этого времени выделялись два направления: первое, более узкое, занималось выявлением глубинных смыслов в замкнутом тексте и смыкалось с *герменевтикой* как толкованием неявного смысла; второе, более широкое, сводилось к изучению содержательных компонентов текста, связанных с обеспечением его правильного построения. Выявлялись смысловые различия в употреблении *коммуникативно-ориентированных* компонентов высказывания (артиклей, притяжательных и указательных местоимений, оценочных прилагательных и т. д.). Они относились к правилам логического развертывания содержания текста или к правилам прагматического характера, определяющим общую для автора и реципиента картину мира²⁵. Целью лингвистики текста объявлялось описание предпосылок и условий человеческой коммуникации, а в самом тексте видели последовательность употреблений предложений (вхождений-высказываний) (Сгалл, Ганчова).

Статус лингвистики текста, как уже было замечено, оценивается неоднозначно. Обычно она рассматривается как часть общих *междисциплинарных наук – теории текста* или *науки о текстах*. Эти названия, впрочем, также допускают разночтения.

Энциклопедический словарь «Языкознание» определяет теорию текста как филологическую дисциплину, которая обладает собственным онтологическим статусом, но характеризуется множественными междисциплинарными переключениями. Теория текста возникает во второй половине XX века на пересечении текстологии, лингвистики

²⁴ Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000. С. 413.

²⁵ Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 267–268.

текста, поэтики, риторики, прагматики, семиотики и герменевтики. Подобно семиотике, она охватывает любые знаковые последовательности, но обращается преимущественно к вербальному тексту, изучая его с позиций связности и цельности, в том числе с целью выявления явных и неявных текстовых смыслов на всех языковых уровнях. Методами теории текста декодируются содержательные структуры текста, авторское отношение к ним и авторские намерения. В рамках этой дисциплины ставятся вопросы о месте в тексте или в совокупностях текстов отдельных понятийных категорий или реалий (пространство, время, человек и т. д.), решаются (неоднозначно) вопросы значимости для интерпретации текста культурно-исторических оценок эпохи, к которой текст принадлежит, и т. д.²⁶ Даже из этой краткой энциклопедической информации можно увидеть, что задачи теории текста диктуются его спецификой как сложного системного объекта и включают задачи лингвистики текста как более частные.

Термин «теория текста» может наполняться и иным понятийным содержанием. Например, Г. Плетт [Plett 1975] называет так лишь одну из областей более общей науки о текстах, в состав которой, по его мнению, также входят прикладная наука о текстах и анализ текста. К теории текста причисляются теоретическая лингвистика, теория литературы и теория стилей, к прикладной науке о текстах – прикладная лингвистика, методология и стилистика, к анализу текста – лингвистика текста, интерпретация литературы и анализ стиля. В работах Ван Дейка [Dijk 1980] термин «наука о текстах» обозначает междисциплинарную науку, интегрирующую такие самостоя-

²⁶ Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 1990. С. 508.

тельные научные направления, как теология, история, юриспруденция, социальная и когнитивная психология, литературоведение и лингвистика. В рамках лингвистики, в свою очередь, выделяются грамматика текста и прагматика текста и далее, в рамках грамматики текста, синтаксис текста и семантика текста²⁷. Дисциплины, отнесенные Ван Дейком к науке о текстах (см. выше), рассматривают текст под разными углами зрения и ставят перед собой разные цели.

Когнитивная психология изучает ментальные состояния и процессы, характеризующие поведение человека в отличие от иных живых существ; к этим процессам закономерно относятся процессы порождения, восприятия и понимания речевых форм, а значит, и текста.

Телеология, объявляя центральной проблемой проблему богопознания и считая, что через Слово Бог сообщает человеку знания о себе, обращается к каноническим религиозным текстам. Тексты, которые признаются сакральными в рамках того или иного вероучения, рассматриваются ею как «тексты откровения».

Юриспруденция интерпретирует юридические тексты.

Социальная психология исследует отношения между текстовыми структурами и их воздействием на знания, мнения и действия индивидов, групп и сообществ людей.

На основании сказанного можно сделать следующий вывод: исследователи признают правомерность выделения «особой науки», которая бы занималась проблемами текста «во всей их многогранности» (Адмони) и интегрировала знания о тексте, выработанные отдельными научными направлениями, но расходятся во мнениях том, как ее

²⁷ Цит. по: Филиппов К. А. Лингвистика текста. СПб., 2003. С. 13–14.

следует называть. Неоднозначно трактуются и контуры соотносимого с этой наукой исследовательского поиска²⁸. Наиболее удачным, но неприемлемым в силу ангажированности признают термин «текстология» (ср., например, [Адмони 1988²⁹; Карасик 2004]), возможным, но неудачным из-за искусственности звучания – термин «текстика» [Адмони 1988]. Помимо этих именовании можно упомянуть «лингвистический анализ текста» и «филологический анализ текста», который называют «новой интегральной научной дисциплиной, формирующейся на базе достижений лингвистики текста»³⁰.

По поводу термина «лингвистика текста» мнения расходятся. К. А. Филиппов, вслед за [Bergmann, Pauly, Schlaefer 1991: 9³¹], считает правомерным использование слова «лингвистика» для обозначения отрасли общей лингвистики, имеющей особый объект исследования – текст. В качестве подтверждения позиции приводится и еще один аргумент – термин частотен в зарубежной литературе³².

Противоположной точки зрения придерживается В. Г. Адмони, по мнению которого название «лингвистика текста» *игнорирует «исключительно сильное» влияние факторов, выходящих за пределы лингвистики*. Текст, настаивает

²⁸ Об этом, в частности, говорит и неодинаковая степень обобщения, которую подразумевают именовании соответствующего научного направления/течения: «теория текста», «грамматика текста», «анализ дискурса» [Филиппов 2003: 4].

²⁹ В. Г. Адмони предлагает еще один, по его мнению, удачный термин – «текстоведение», но и этот термин, как показывает обзор критической литературы, не вошел в общепринятую практику.

³⁰ *Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В.* Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003. С. 11.

³¹ *Bergmann R., Pauly P., Schlaefer M.* Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1991.

³² *Филиппов К. А.* Указ. соч. С. 5.

Адмони, «в высшей степени многообразная, закрепленная в целях своего воспроизведения, исторически и функционально изменчивая единица социальной коммуникативно-когнитивной практики». Он строится на языковом материале, но обладает собственными закономерностями, является «специфическим образованием внутри языковой стихии», а поэтому наука о тексте не должна превращаться в «пролонгированную лингвистику». Она должна предполагать более широкий концептуальный охват³³. Такая точка зрения представляется понятной, но может быть уточнена с учетом современных научных реалий, которые заставляют воспринимать «лингвистику текста» широко даже в рамках ее традиционного понимания как части теории текста.

1.3. Интегральный подход к тексту как отражение современных стратегий научного познания

Прежде чем перейти к характеристике интеграционных процессов в науках о тексте, следует заметить, что излишняя категоричность в отношении «открытий» современной эпохи едва ли уместна: ее эмоциональное и интеллектуальное наполнение готовилось всем предшествующим развитием культуры и не подлежит упрощению. Так, на первый взгляд достаточно неожиданными кажутся параллели между попытками вернуть целостность мировидения сегодня, когда потребность человека в жизненном единстве становится одной из важнейших тем «науки наук» – философии, и стремлением узаконить целостное эстетическое мировосприятие в эпоху «мрачного Средневековья». Однако при более пристальном рассмотрении и эта эпоха оказывается проникнутой духом интегрированных ценностей.

³³ Адмони В. Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988. С. 209–212.

Чтобы подтвердить это, сошлемся на эстетические воззрения У. Эко. Заметим, что претендующая на системность, комплексность, т. е. всеохватывающий характер, эстетика включает в круг своего изучения явления самого разного порядка. Они касаются красоты и искусства, условий созданий и оценки произведений искусства, отношений между искусством и нравственностью, проблем стиля, суждений о вкусе, теорий и видов практик истолкования вербальных и невербальных текстов, т. е. проблем герменевтики и пр.³⁴ Иными словами, эстетика решает сложные и многоаспектные проблемы, а значит, закономерно руководствуется теми принципами сложного и многомерного, в соответствии с которыми организуются современные реалии. Анализ эстетических воззрений, таким образом, будет представлять для нас очевидный интерес.

Прослеживая изменение идеи Прекрасного в средневековой философии, Эко приходит к выводу, что все положительное, содержавшееся во взглядах ученых этого времени, получает развитие в современных воззрениях. Для характеристики цивилизации, которая в своих собственных границах выработала систему ценностей, не конфликтующих, а взаимосвязанных друг с другом, Эко использует понятие *«интегрированная цивилизация»*. Именно в литературе Средневековья, которое и служит примером такой цивилизации, но ошибочно обвиняется в отсутствии эстетической чувствительности, – пишет Эко, – сливались этические и эстетические реакции, «достоинство ума» сочеталось с «изяществом красноречия», а человеку было трудно различить форму и содержание, поскольку жизнь виделась в «ее нерасторжимом единстве».

³⁴ Ср.: Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003. С. 6.

Девиз средневековой литературы «сочетать приятное с полезным» определялся тем, как решала проблему единения прекрасного с иными ценностями на метафизическом уровне схоластическая эстетика. Дискуссия о трансценденности прекрасного, актуальная для средневековых схоластов, представляла собой попытку узаконить *целостное эстетическое мировосприятие*³⁵ (курсив мой. – И. Щ.).

О тех же особенностях менталитета Средневековья свидетельствуют труды св. Августина и Боэция. Так, св. Августин считал, что облик, число и порядок, определяющие красоту вещи, составляют ее благо. При этом эстетическое не столько сводилось им к этическому, сколько, наоборот, под моральное подводилась эстетическая база. Иными словами, число, порядок и соразмерность рассматривались как начала столь же онтологические, сколь и этические и эстетические. Боэций утверждал, что все части души и тела соединены по законам музыки. Поскольку схожие пропорциональные отношения он находил и в гармонии космоса, микро- и макрокосмы у Боэция оказывались связанными одним и тем же узлом, «неким модулем, одновременно и математическим, и эстетическим». Человечек, скроенный «на тот же манер», что и окружающий его мир, получал удовольствие из любого проявления сходства. «Подобие дружелюбно, – утверждал Боэций, – а непохожесть враждебна и отвратительна»³⁶.

Достаточно подробно Эко останавливается на *теории человека равностороннего, пропорционального* (homo quadratus), разработанной в доктринах Халкидия (жил между III и IV вв. до н. э.) и Макробия (род. ок.? 400 г.

³⁵ Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 38, 41.

³⁶ Цит. по: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 45, 75.

н. э.), где мир сравнивался с большим человеком, а человек – с сокращенным миром, однако самое пристальное внимание известный итальянский медиевист уделяет эстетике пропорций.

Эстетика пропорций, доминировавшая в эпоху Средневековья, происходила из музыкальных теорий поздней античности и принимала многообразные, усложненные формы. Литература этого времени также изобиловала правилами пропорции. Например, в качестве одного из принципов стихосложения применялся принцип уместности – не числовой, а качественной, основанной на психологических и звуковых согласованиях и приложимой к украшению (*ornatus*). Считалось, что уместно назвать золото сияющим (*fulvum*), молоко блестящим (*nicium*), розу прерумяной (*praerubicunda*), а мед сладостным (*dulcifluum*). Любой стиль должен был согласовываться с тем, что говорится в тексте, а каждая вещь должна была «выступать в своем свойстве». На уместности основывались теории сопоставления *comparatio* и уподобления *collatio*. Всем пишущим рекомендовалось следовать либо естественному порядку (*ordo naturalis*), либо одной из разновидностей художественного порядка (*ordo artificialis*) – образцам техники повествования, например, порядку рассказа (*ordo narrandi*), симметрии сцен, образующих диптих или триптих, сцеплению нескольких одновременно ведущихся повествований и пр. Литературные принципы краткости (*brevitas*) и лаконичности, – ничего лишнего (*ne quid nimis*), т. е. отказ от всего, что не было связано с сюжетом, также определялись господствующим в эстетике принципом пропорциональности. Им же, по мнению Эко, объяснялось и присутствие некоторых элементов в архитектуре и живописи Средневековья, например двуглавых орлов и

двухвостых сирен. Интересно заметить, что пропорциональность являлась и мыслительной оценкой уместности нравственных поступков или речей. «...Применительно к человеческим поступкам, – писал Фома Аквинский (ок. 1225–1274), средневековый философ и теолог, литературные труды которого во многом стали основой доктрины католической церкви, – 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, освещенные духовным разумом*»³⁷ (курсив мой. – И. Щ.)

Интеграция ценностей, характерная для мировоззрения человека Средневековья, присуща и современным подходам к тексту.

«Надгробное слово чистой лингвистике», как известно, было произнесено достаточно давно. Сегодня лингвистика сотрудничает со многими дисциплинами, причем не только гуманитарными, но и естественными, и точными. Она развивается в контексте культуры и жизни и стремится к синтетическому постижению языка как антропологического феномена. Возникают школы на границе лингвистики, философии и логики. Более точное описание языкового общения становится возможным благодаря союзу лингвистики с этнографией, социологией и теорией коммуникации. Корреляции между языком, мышлением и внутренним миром выливаются в сотрудничество лингвистики и психологии. В результате происходящих в науке объективных интеграционных процессов появляются не только междисциплинарные исследования, но и сдвоенные на-

³⁷ Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 78, 79, 84, 106.

уки. Так, в рамках лингвистики антропологической ориентации сосуществуют лингвогносеология (когнитология), лингвосоциология, лингвопсихология, лингвоэтнология и лингвокультурология, раскрывающая связи языка и культуры. Исследователь-лингвист стремится к выявлению скрытых в языке культурных смыслов, маркирующих трансформацию мировидения народа. Его интерес смещается от мира абстракций к миру истории и культуры, в котором решается судьба человека³⁸. В полной мере это относится и к лингвисту, занимающемуся проблемами текста. Интегральный подход к тексту объявляется сегодня объективной необходимостью и объясняется невозможностью описать текст на одном основании³⁹. Этот выход за пределы единой предметности соответствует общим стратегиям научного развития. Знания, раздробленные по дисциплинарным областям, оказываются неадекватными для решения сложных проблем. Как следствие, дисциплины объединяются, дисциплинарные границы размываются, а когнитивные схемы переносятся из одной дисциплины в другую.

Принципы многомерности утверждают себя в человеческом познании и в иных формах. В качестве примера усложнения проблематики, составляющей круг интересов исследователей текста, можно сослаться на изучение креолизованного текста – «особого лингвовизуального феномена», «в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплекс-

³⁸ Язык и наука конца XX века. М., 1995.

³⁹ *Петрова Н. В.* Интертекстуальность как общий механизм текстообразования» (на материале англо-американских коротких рассказов): Дис. на соис. учен. степени д-ра филол. наук. Волгоград, 2005.

ное, прагматическое воздействие на адресата»⁴⁰. Так, тексты комиксов или плакатов, наряду с вербальными знаками, содержат рисунки, фотографии, таблицы и схемы. Глубокий анализ сложной организации креолизованного текста предложен Г. Г. Слышкиным и М. А. Ефремовой в монографии «Кинотекст». Авторы выделяют в кинотексте лингвистическую и нелингвистическую семиотические системы. В лингвистической семиотической системе далее вычленяются письменная и устная составляющие: первую образуют титры и надписи «мира вещей фильма», например названия улиц, вторую – звучащая речь актеров и голос за кадром. В нелингвистической семиотической системе также выделяются две составляющие – звуковая и визуальная. К «звуковым знакам кинотекста» причисляются естественные шумы и музыка, а к визуальным – пейзаж, интерьер и движения персонажей. Популярность кинотекста, как и популярность иных креолизованных текстов, авторы объясняют тем, что книга постепенно утрачивает свои позиции в «дискурсе развлечений»⁴¹, с чем трудно не согласиться.

Текстолингвиста, однако, чаще интересует вербальный текст и формирующие его основу слова общенародного языка. Справедливо вспомнить высокую оценку, данную слову Дж. Фаулзом: «...Слово – самый точный и всеобъемлющий инструмент человека, а поэзия – использование этого самого точного и всеобъемлющего инструмента, позволяющего получить незабываемые результаты»⁴². Во-

⁴⁰ Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. № 1. С. 73.

⁴¹ Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. М., 2004. С. 18–19.

⁴² Фаулз Дж. Аристос. Размышления, не вошедшие в книгу Экклезиаста. М., 2002. С. 397.

просы о том, какие изменения претерпевают слова общенародного языка в художественном тексте, чем объясняется их способность заставлять читателя «обливаться слезами над вымыслом», какова «диалектика прав» автора, читателя и текста, неизменно выступают предметом научных дискуссий и, как правило, в силу своей сложности решаются неоднозначно.

Закономерность такой неоднозначности подтверждается фактом существования множественных теоретических построений по поводу текстовой организации и объясняется рядом причин: асимметрией языкового знака, действенной по отношению к тексту и метатексту интерпретации, изменчивостью ракурса рассмотрения текста каждым отдельным исследователем, наконец, общепризнанной сложностью текста. Как и любые иные теории, теория текста не может уложить в рамки идеальных моделей все богатство эмпирического материала и лишь сосредотачивается на его наиболее существенных признаках. Более того, вопрос о природе и происхождении текста связан с вопросами природы и происхождения человека и человеческого языка. Теории же, относящиеся к этой области знания, являются скорее гипотезами. Их «нельзя ни непосредственно наблюдать, ни воспроизвести в эксперименте»⁴³.

Сказанное не означает, что исследователь текста не должен стремиться к его познанию, – вхождение человека в эпоху ноосферы воздаст должное человеческому разуму. Однако человек не может игнорировать и новые условия жизни, а жизнь, по выражению Ортеги-и-Гассета, «стала планетарной». Она вмещает «всю планету... простой смертный обживает весь мир...» Культ скорости, близость

⁴³ Степанов Ю. С. Основы общего языкознания: Учеб. пособие. М., 1975. С. 161.

дальнего и доступность недоступного фантастически раздвигают жизненный горизонт каждого⁴⁴. В этих новых условиях человек сталкивается с более «глобальными, транснациональными, полидисциплинарными, многомерными и планетарными»⁴⁵ реалиями и проблемами.

Единственным выходом из сложившейся ситуации является признание сложности проблем и их переосмысление на основе стратегий, учитывающих эту сложность. Об очевидности осознания сложности проблемы текста, помимо упомянутых частных аспектов, говорит принципиальный отказ от попыток свести его описание к описанию отдельных сторон и функций как изолированных. Текст понимается сегодня как иерархическое единство высшего ранга, многомерное, многоаспектное и многофункциональное системное образование, сочетающее характеристики сложного знака и коммуникативного целого. Выход текстолингвиста за пределы микролингвистики в широкий междисциплинарный контекст и обращение к тому богатству знаний, которыми обладают представители различных гуманитарных наук, справедливо можно причислить к стратегиям, учитывающим сложность и диалектичность текста.

Несмотря на то что новое сложное пространство, конструируемое сегодня текстолингвистом для «решения головоломок» текста, содержит многообразные научные знания, наиболее часто ссылаются на взаимовыгодное сотрудничество лингвистики и литературоведения. О важности этого союза, имеющего давнюю историю, пишет Р. О. Якобсон, который объявляет «в равной степени анахронистическими явлениями» и лингвиста, игнориру-

⁴⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2007. С. 33–34.

⁴⁵ *Морен Э.* Принципы познания сложного в науке XXI века // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004. С. 10.

ющего поэтическую функцию языка, и литературоведа, незнакомого с лингвистическими методами исследования (equally flagrant anachronisms)⁴⁶. Поскольку динамичность художественного образа выражается средствами языка, но определяется содержательным заданием, находящимся вне языковой сферы⁴⁷, в процессе изучения художественного текста лингвисты и литературоведы обращаются к общим эстетическим категориям словесного творчества. Так, описывая эстетическую функцию языка как первоэлемента литературы, лингвисты активно используют подробно разработанные литературоведами понятия «сюжет», «тема», «мотив», «композиция», «архитектоника», «хронотоп» и пр. Вместе с тем, «образцов строгой научной терминологии» литературоведение – «уникальная наука, не имеющая терминов», как характеризует его Лотман, – текстолингвисту не предлагает. Неслучайно содержание многих литературоведческих понятий остается предметом научных дискуссий и, как правило, уточняется с учетом стоящих перед исследователем конкретных задач (ср., например, традиционно вызывающие разногласия понятия фабулы и сюжета или идеи и темы). Слова, которые называют подобные понятия, согласно Лотману, вообще не могут претендовать на статус термина, поскольку термину по определению присуща однозначность⁴⁸. Ту же особенность литературоведения подразумевает Т. М. Николаева, упоминая о двух видах вери-

⁴⁶ *Jacobson R. Linguistics and Poetics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997. С. 322.*

⁴⁷ *Степанов Г. В. Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста // Лингвистика текста. Сб. научных трудов. Вып. 103. М., 1976. С. 148.*

⁴⁸ *Лотман Ю. М. Семиотика и литературоведение // Воспитание души. Воспоминания, интервью, беседы о русской культуре (телевизионные лекции). СПб., 2005. С. 93.*

фикации, значимых для филологии: в основе лингвистической верификации исследователь видит *доказательность*, а в основе литературоведческой – убедительность⁴⁹. Е. В. Падучева отдает должное лингвистическому анализу *как более объективному*, хотя и более «примитивному», чем литературоведческий анализ⁵⁰ (курсив мой. – И. Щ.). И все же союз лингвиста и литературоведа неизбежен. Наполнение литературоведческих понятий лингвистическим содержанием способствует уточнению и осмыслению проблем текста, в то время как литературоведение позволяет лингвисту проследить закономерности происхождения, развития и сущности художественной литературы, основываясь на близости гносеологических функций слова и образа и некоторой аналогичности их структур.

В современной науке преобладают *коммуникативные и когнитивные модели текста*. С особой очевидностью это демонстрируют работы, претендующие на особую точность. Например, Г. А. Вейхман, подытоживая научные результаты своих исследований в «Грамматике текста» 2005 г., объявляет таковыми, в первую очередь, «объективные определения предложения и остальных синтаксических единиц текста». Подчеркивается, что эти определения позволяют «лучше понять механизм реализации главной функции языка – коммуникативной»⁵¹. Выраженную коммуникативную направленность имеет разграничение *текста* и *дискурса*, т. е. текста, погруженного в ситуацию реального общения, разработка вопросов порождения

⁴⁹ Николаева Т. М. Указ. соч. С. 412.

⁵⁰ Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С. 198.

⁵¹ Вейхман Г. А. Грамматика текста. М., 2005. С. 561, 556.

дения и понимания текста, исследование не идеальных, правильно построенных текстов, а текстовых стратегий в их разнообразных проявлениях⁵² и т. д., и т. п.

Переход к коммуникативным и когнитивным моделям, подтверждающим субъектный⁵³ характер современных стилей научного мышления, программирует кооперацию лингвистики текста с так называемыми «сдвоенными дисциплинами»: когнитивной лингвистикой, психолингвистикой, социолингвистикой, и создает, таким образом, прочное основание для внутрilingвистической рефлексии.

В русле лингвокультурного подхода к тексту изучаются объективирующиеся в языке и исторически обусловленные особенности менталитета народа, осваиваются понятия «прецедентный текст» (Караулов), «прецедентный феномен» (Красных), «концептосфера» (Лихачев), «культурный концепт» (Ю. С. Степанов). Активно разрабатывается понятийно-терминологическое поле лингвокультурной концептологии, которая трансформирует традиционную дихотомию лингвокультурологии «язык – культура» в «трихотомию “язык – сознание – культура”»⁵⁴.

Сегодня, когда картезианское разграничение объективного хода событий и его отражения в сознании перестали служить стратегическим ориентиром в понимании научных реалий, лингвистика текста исследует свой объект,

⁵² Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. С. 226–227.

⁵³ Интересно упомянуть в этой связи мнение В. Гейзенберга, тем более что оно касается точных наук: «Если в наше время можно говорить о картине природы, складывающейся в точных науках, речь, по сути дела, идет уже не о картине природы, а о картине наших отношений к природе» [Гейзенберг 1987: 303] (курсив мой. – И. Щ.).

⁵⁴ Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метакоцепты. Волгоград, 2004.

обращаясь к антропоцентричным парадигмам научного знания. Переосмысливается и само понятие текстуальности. Базой для формирования новых подходов становится признание значимости «человеческого фактора» в языке и обусловленная им критика структурного описания текста как герметичного самодостаточного образования. Многие тенденции в изучении текста свидетельствуют о влиянии, как писал Вернадский, хотя и по отношению к философии, «сил человеческой души».

Назовем лишь некоторые из этих тенденций:

1) прочтение текста в составе открытой системы «искусство – общество»;

2) разработка идей диалогизма, полифонии, «точки зрения», интертекстуальности; подробное изучение адресованности текста;

3) акцент на второй составляющей коммуникативной диады «автор – читатель» как реакция на авторитет автора – отца и творца текста и осмысление проблемы рецепции (восприятия) художественного произведения;

4) внимание к личности интерпретатора и ситуации интерпретации, связанное с ориентацией на субъективное прочтение текста; конституирование смысла текста с учетом его зависимости от общественно-исторического контекста;

5) обращение к образу автора в его различных ипостасях; возрождение интереса к проблеме авторской интенции; изучение когнитивных аспектов идиостиля, описание картины мира автора как концептуальной системы;

6) разработка проблем интерпретации и дискуссия вокруг интерпретационных границ («права читателя» vs «права автора» vs «права текста»);

7) интерес к области интенциональной семантики и концептуальным основам текста; описание концептуальной модели мира, которую, в соответствии с авторской ин-

тенцией, конкретизирует текстовая структура; осмысление текста как органичного единства концептуальных основ и их языковых маркеров; обращение к ментальным аналогам участников художественной коммуникации;

8) описание процесса психологизации повествования и различных аспектов художественного моделирования «я» («я» чувствующего, «я» мыслящего, «я» воспринимающего, «я» оценивающего, «я» вспоминающего и пр.);

9) внимание к художественному моделированию когнитивных процессов квазисубъекта – персонажа, как бы самостоятельно познающего окружающий мир; вычленение и систематизация языковых средств, изображающих в художественной форме особенности реального когнитивного цикла от восприятия к знанию;

10) выявление механизмов стимулирования когнитивной активности читателя, способного извлечь текстовый смысл без видимой авторской помощи;

11) изучение основных антропоцентров текста как «языковых личностей»;

12) освоение антропоцентризма и эмотивности как текстовых категорий⁵⁵.

По какому бы из упомянутых «путей» не пошел исследователь, он неизбежно будет действовать в соответствии с назначением филологии быть не только профессией, специальностью или наукой, но и «гуманитарной силой» (Бочаров), той «службой понимания» (Аверинцев), которая поможет ему осмыслить многомерность текста. Широкое же видение текста, надо надеяться, хотя бы отчасти устранит «несоответствие» между сложностью современных проблем и современным уровнем мышления⁵⁶.

⁵⁵ Щирова И. А., Тураева З. Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы. СПб., 2005. С. 12–13.

⁵⁶ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2007. С. 75.

Краткие выводы

Важным условием успешного осмысления феномена текста с позиций новых стратегий научного познания и поиска новых путей к постижению целостности мира становится объединение усилий различных научных сообществ. Текст, в котором аккумулируются сокровища цивилизации, выступает предметом изучения текстологии и семиотики, герменевтики и стилистики, риторики и прагматики, философии и культурологии, впрочем, как и многих иных наук. Самостоятельным предметом научного анализа текст является для лингвистики текста, образующей часть междисциплинарной науки – теории текста. Лингвистика текста формулирует правила построения связного текста, изучает выражаемые по ним смысловые категории, описывает единицы текста, обращается к проблемам построения типологии текста по коммуникативным параметрам и соотносимым с ними лингвистическим признакам. В отличие от начального этапа развития, когда ее главными проблемами выступали проблемы надфразового синтаксиса, а в качестве наиболее распространенных понятий изучались «кореферентность» и «когезия», сегодня лингвистика текста не ограничивается формальными устремлениями: ее отличает широкий концептуальный охват. В поиске скрытых смыслов она смыкается с герменевтикой и, подобно теории текста в целом, трактуя текст широко, отличается множественными междисциплинарными включениями. Интегральный подход к тексту становится объективной необходимостью для современного текстолингвиста. Знания, раздробленные по различным дисциплинарным областям, оказываются неадекватными для решения сложных проблем. Как следствие, дис-

циплины объединяются, дисциплинарные границы размываются, а когнитивные схемы переносятся из одной дисциплины в другую. Базой для формирования новых ракурсов изучения текста служит обнаруживающий себя в языке «человеческий фактор» и обусловленная им критика структурного описания текста как герметичного самодостаточного образования. Выход за пределы единой предметности при исследовании «человекомерности» текста соответствует общим стратегиям научного развития, в которых актуализируется проблема субъекта.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Приведите известные вам определения текста, воспользовавшись материалом раздела и дополнительными словарными и энциклопедическими источниками.

Остановитесь подробнее на этимологии слова «текст» в интерпретации В. П. Руднева. Связь с какими науками о тексте прослеживается в этой этимологии?

Предметом изучения каких еще гуманитарных наук выступает текст? Охарактеризуйте специфику изучения текста каждой из них.

■ Задание 2

Чем объясняется интерес к тексту во второй половине XX века?

Перечислите науки, на пересечении которых возникла теория текста.

Кратко раскройте специфику изучения текста каждой из этих наук. Почему, несмотря на их существование, ис-

следователи считают необходимым выделять «особую науку», которая бы исследовала текст в качестве крупного самостоятельного объекта?

■ Задание 3

Охарактеризуйте причины появления лингвистики текста. Какие проблемы текста она решала на первом этапе своего развития? Почему лингвистика текста этого времени определялась как лингвистика связного текста и лингвистика надфразового синтаксиса?

■ Задание 4

Ознакомившись с материалами раздела и дополнительными словарными и энциклопедическими источниками, приведите определения следующих понятий, значимых для лингвистики связного текста:

- когезия;
- повтор;
- анафора;
- кореферентность;
- прономинализация.

Проиллюстрируйте вышеперечисленные понятия на примерах из оригинальных художественных текстов.

■ Задание 5

Объясните характер эволюционных изменений в лингвистике текста и свяжите их с общим направлением развития гуманитарного мышления. Какие модели текста преобладают сегодня и почему?

В качестве опорных смысловых вех используйте при ответе следующие высказывания отечественных и зарубежных исследователей.

1. Термин «лингвистика текста» распространяется на целостность текста лишь в той мере, в какой этим фиксируется факт, что текст есть разновидность высказывания. Но он не применим как название науки, изучающей специфическое построение этой разновидности высказывания, поскольку здесь исключительно сильны факторы, выходящие за пределы лингвистики (*Адмони В. Г.* Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики).

2. В современной трактовке текста (и соответственно лингвистики текста) на первый план... выдвигаются не проблемы семантической и формальной близости последовательно расположенных высказываний... а иные вопросы: вопросы коммуникативного плана, задача исследования «правильной», удачной коммуникации, обеспечивающей однозначное толкование единиц создаваемого текста (*Николаева Т. М.* Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста).

3. Для лингвистики текста... существенным является вопрос о тексте как о процессе, и здесь структурная модель описания текста как самодостаточного... образования становится недостаточной, возникает необходимость учета обстоятельств общения и характеристик коммуникантов, т. е. требуется переход к коммуникативной модели представления текста. Такой переход осуществляется в следующих направлениях: 1) осваиваются результаты исследований, так или иначе связанных с целым текстом, в прагма-, психо- и социолингвистике, риторике, литературоведении, когнитологии; 2) концептуально и терминологически противопоставляется текст, погруженный в ситуацию реального общения, т. е. дискурс, и текст вне такой

ситуации; 3) на первый план выходят вопросы, связанные с порождением и пониманием текста, с диалогической природой общения; 4) исследуются не идеальные, правильно построенные, а текстовые стратегии в их разнообразных проявлениях (*Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс*).

■ Задание 6

Холизм (греч. *holos* – целый) – понятие, связанное с разработкой в XX веке системной методологии и системной парадигмы в познании. Холистический подход к объекту исследования акцентирует функцию целого по отношению к функциям его элементов и включается в число тенденций, определяющих характер науки будущего. Так, французский философ и социолог, почетный директор Центра трансдисциплинарных исследований (*Centre d'Études Transdisciplinaires / Sociologie, Antropologie, Histoire*) в Париже Э. Морен называет «развитие холистического мышления, формирование умения понимать широкий, иногда даже и глобальный, контекст исследуемой проблемы» одной из задач перестройки систем современного образования и самообразования всех уровней (Принципы познания сложного в науке XXI века // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире).

Остановитесь подробнее на проблеме интеграции научных дисциплин и междисциплинарных исследований текста, связав их необходимостью формирования холистического взгляда на мир.

■ Задание 7

В «Восстании масс» Ортега-и-Гассет вводит понятие «варварство специализма». «Специализация, – пишет он, –

возникла тогда, когда цивилизованным человеком называли “энциклопедиста”... Но от поколения к поколению центр тяжести смещался, и специализация вытесняла в людях науки целостную культуру. Специалист хорошо “знает” свой мизерный клочок мироздания и полностью несведущ в остальном». Согласны ли вы с этим мнением? Не считаете ли вы, что объем знаний, накопленных современной наукой, слишком велик, чтобы стремиться к энциклопедизму? Почему?

Согласуется ли мысль Ортеги-и-Гассета с современным состоянием лингвистики текста и признанием интегративного подхода к описанию текста объективной необходимостью? Можно ли говорить о междисциплинарности исследований текста как о компенсаторном механизме, позволяющем избежать «варварства специализма», и не ведет ли междисциплинарность к размыванию объекта исследования?

Приведите примеры, подтверждающие плодотворность союза текстолингвистов с представителями иных научных сообществ.

■ Задание 8

Предложенное в разделе описание актуальных тенденций в изучении литературного произведения включает в себя ряд ключевых понятий современной теории текста.

Ознакомьтесь с определениями некоторых из этих понятий, содержащимися в работах известных отечественных лингвистов, словарных и энциклопедических источниках:

антропоцентризм – признание человека точкой отсчета языкового анализа (*Кубрякова Е. С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа // *Язык и наука конца XX века*).

диалог – 1) композиционно-речевая форма жизненного высказывания (разговор двух или нескольких лиц); 2) всякое речевое общение; 3) речевой жанр (Д. бытовой, педагогический, познавательный); 4) вторичный жанр – Д. философский, риторический, художественный; 5) конститутивная черта определенного типа романа (полифонического); 6) жизненно-философско-эстетическая позиция 7) формообразующий принцип духа, неполной противоположностью которой является монолог (Литературная энциклопедия терминов и понятий).

Ср. диалогизм – направление в философии первой половины XX века, ставившее целью создание нового типа рефлексии на основе диалога – в качестве отношения к другому как к «Ты» (Новейший философский словарь).

адресованность – свойство текста как вербального объекта, посредством которого опредмечивается представление о предполагаемом адресате текста и особенностях его интерпретационной деятельности (Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (однойязычная и межязыковая коммуникация)).

дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь» (Языкознание. Большой энциклопедический словарь).

точка зрения – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во

времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое определяет его кругозор как в отношении объема (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого и выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора (Литературная энциклопедия терминов и понятий).

образ автора – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого (*Виноградов В. В. О теории художественной речи*).

Охарактеризуйте подробно содержание перечисленных понятий. Включите в контекст ваших рассуждений одно или несколько из следующих высказываний:

- Цивилизация – это, прежде всего, воля к сосуществованию. Дичают по мере того, как перестают считаться друг с другом. Одичание – процесс разобщения (*Ортега-и-Гассет. Восстание масс*).

- По сути своей речь – это диалог, и все иные виды речи уступают ему в действительности. Думаю, что книга лишь тогда хороша, когда втягивает нас в потаенный диалог и мы чувствуем, что автор умеет конкретно видеть своего читателя, а последний способен ощутить руку, которая тянется к нему из-за строк, чтобы приласкать либо дать пощечину (*Ортега-и-Гассет. Восстание масс*).

- Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, т. е. другой субъект (*Бахтин. Автор и герой*).

- Текст как продукт сам по себе мертв в том смысле, что в нем нет мысли вне дискурса и дискурсантов, вне процес-

сов речевой деятельности – порождения и понимания речи (*Никитин М. В. Когнитивная семантика*).

• Только отыскав образцового автора и поняв (или по крайней мере начав понимать), чего он от них хочет, эмпирические читатели превращаются в полноценных образцовых читателей (*Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах*).

• Образ автора – категория чисто исследовательская, тогда как художественный образ – категория читательская, хотя для последнего функционирует эта категория лишь на уровне знания, а осознание же ее, именно как категории, опять таки остается привилегией исследователя (*Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность*).

■ Задание 9

Используя словарные и энциклопедические источники, приведите определения следующих понятий:

- полифония;
- интертекстуальность;
- интерпретация;
- идиостиль;
- картина (образ) мира;
- психологизация;
- эмотивность.

Остановитесь подробнее на содержании перечисленных понятий и скажите, почему они актуальны на современном этапе развития теории текста.

■ Задание 10

В 1987 г. Ю. Н. Караулов выступил с критикой современной ему лингвистической парадигмы: являясь, по его мнению, «исторической, социальной, системно-структур-

ной, психологической», эта парадигма оставалась «бесчеловечной, лишенной присутствия живой человеческой духовности». В качестве компенсации за «изгнание человеческого» из лингвистики Караулов предложил понятие *языковая личность*, которое предполагало углубление понятия личности и насыщение его дополнительным содержанием. Полное описание языковой личности включало:

а) характеристику семантико-структурного уровня ее организации;

б) реконструкцию языковой модели мира, или тезауруса на основе произведенных ею текстов;

в) выявление ее «жизненных или ситуативных доминант», установок мотивов, находящих отражение в процессах порождения текстов и их содержании (*Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность*).

Н. Д. Голев, отталкиваясь от идей Ю. Н. Караулова и настаивая на введении в научный оборот понятия *антропотекст*, аргументирует эту необходимость следующим образом:

«Речевое произведение представляет собой особый антропотекст, т. е. текст, способный отражать разные аспекты языковой личности. Мы можем 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”, “юрисктекст” и т. п.» (<http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v85.html>).

Назовите те особенности современной научной парадигмы, которые могут быть использованы для подтвержде-

дения закономерности появления в концептуально-терминологическом аппарате исследователя текста понятий *языковая личность* и *антропотекст*.

Перечислите характеристики субъекта, объективирующиеся в тексте и подразумеваемые каждым из этих понятий.

Объясните, как соотносится понятие антропотекста с иными частными понятиями, раскрывающими «человекомерность» текста, например *социотекст* и *этнотекст*? Для ответа на вопрос используйте словарные и энциклопедические источники, в том числе интернет-ресурсы.

Приведите фрагменты текстов, которые могут послужить иллюстрацией для следующих аспектов языковой личности:

- психологический;
- социальный;
- идеологический;
- этический.

■ Задание 11

Особенности развития современного многокультурного, многоконфессионального и многоэтнического общества определяют актуальность обсуждения проблемы толерантности. Ознакомьтесь с выдержкой из трактата Цицерона «*Об обязанностях*» и поясните, какие тезисы из произведения знаменитого оратора эксплицируют уважение чужой позиции.

Итак, пусть наша беседа... будет спокойна и уступчива: пусть в ней будет приятность. Из нее, право, не следует исключать других людей, словно мы вступили во владение: нет, как и в других случаях, так и во всеобщей беседе

надо находить вполне справедливым, чтобы каждый говорил в свою очередь. При этом прежде всего надо принимать во внимание, о чем говорят: если о важных предметах, то в беседу надо вносить строгость, если о забавных, то приятность, но прежде всего следует остерегаться, как бы беседа не открыла какого-либо недостатка в нраве человеке, что обыкновенно случается чаще всего тогда, когда с пристрастием говорят об отсутствующих, желая их очернить... надо стараться, чтобы беседа, даже если она станет отклоняться в сторону, снова обратилась к одному из этих предметов, но в соответствии с тем, кто именно присутствует. Ведь мы получаем удовольствие не от одних и тех же вопросов и не во всякое время, и не в одинаковой степени (*Цицерон. Об обязанностях*).

Не считаете ли вы, что наставления Цицерона лишают диалог его критической составляющей? Совместимо ли понятие толерантности с неизбежностью столкновения интеллектуальных позиций в процессе поиска истины и почему?

2

ТЕКСТ В СИСТЕМЕ КОНСТИТУТИВНЫХ СВОЙСТВ

2.1. Понятие и критерии текстуальности

2.1.1. Когезия (связность) и когерентность (цельность)

Любая наука, претендующая на выработку обоснованных и системно организованных знаний об объекте исследования, сталкивается с необходимостью решения ряда обязательных задач. Для лингвистики текста одной из таких задач становится выявление и систематизация существенных свойств (параметров, признаков) текста, которые бы, раскрывая особенности его природы, в совокупности позволяли судить о его качественной определенности, иными словами, позволяли отличить текст от не-текста. В западноевропейской традиции совокупность этих свойств называют *текстуальностью* (textuality) или *тек-*

стовостью (textness) / текстурой (texture)⁵⁷. В отечественной науке их чаще именуют категориями и не всегда привязывают к описанию текстуальности или текстовости как синтезированных феноменов.

Классический набор параметров текстуальности был выделен Р. де Бограндом и Дресслером в 1981 г. Несмотря на то что, как и само понятие текстуальности, эти параметры постоянно уточняются, в целом они дают достаточно полное представление о природе текста, позволяя осмыслить его структурно-синтаксическую, семантико-содержательную и коммуникативно-прагматическую организацию. Параметрами текстуальности, согласно де Богранду и Дресслеру, являются *когезия, когерентность, интенциональность, воспринимаемость, ситуативность, информативность и интертекстуальность* [de Beaugrande 1980, de Beaugrande, Dressler 1981⁵⁸]. Первые два свойства описываются отечественными исследователями в терминах *связности* и *целостности (цельности)* как фундаментальные свойства текста.

Текст, – пишет Ю. М. Лотман, – обладает началом, концом и внутренней организацией. Внутренняя структура присуща всякому тексту по определению. Аморфное скопление знаков текстом не является⁵⁹. Внешнюю связ-

⁵⁷ Понятия текстуальность и текстовость иногда различают по параметрам «динамика» и «статика». Текстуальность ассоциируется с текстовой динамикой, *виртуальными свойствами*, актуализация которых обеспечивает трансформацию последовательности языковых единиц в текст, а текстовость и текстура – со статикой текста, *актуализацией* параметров текстуальности. Текст рассматривается как образец «включенной текстуальности» (turned on textuality), а лингвистическая организация текста – как ее показатель [Neubert, 1980:23; Bell, 1991: 162, цит. по: Воробьева 1993: 28].

⁵⁸ Здесь и далее при описании свойств текста работы de Beaugrande 1980, de Beaugrande, Dressler 1981 цитируются по [Филиппов К. А. 2003: 199–132].

⁵⁹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 443.

ность и внутреннюю осмысленность традиционно признают сущностными свойствами текста. *Когезия* (*формальная когезивность*) фокусирует внимание на плане выражения текста, тех внутритекстовых, преимущественно грамматических и лексических связях, которые, объединяя языковые единицы, формируют поверхностную структуру текста. *Когерентность* обращает к плану содержания текста, тем содержательным взаимосвязям, которые, обеспечивая целостность смысла текста, формируют глубинную структуру. Обычно когезию и когерентность рассматривают отдельно, как де Богранд и Дресслер, но иногда их объединяют в одном понятии. Например, согласно К. Бринкеру, когерентность как связь элементов, составляющих текст, распространяется на его различные уровни, включая, грамматический⁶⁰. Аналогичное видение можно обнаружить у отечественных текстолингвистов. Так, в концепции текста Э. Я. Тураевой категория связности подразумевает и глубинный смысл, и формальное выражение. Проецируя на текст термины генеративной грамматики, Тураева пишет о глубинной и поверхностной структурах текста, образующих в совокупности его глобальную структуру. Поверхностная структура понимается как лингвистическая структура текста, его форма, а глубинная структура, к которой причисляются идея, событийная канва, точка зрения (ракурс изображения) и прагматическая установка, – как его глубинный смысл. Как и любая поверхностная структура, поверхностная структура текста обусловлена его глубинной структурой, несмотря на то, что эти взаимоотношения сложны и разнонаправленны. Иными словами, поверхностная структура тек-

⁶⁰ Brinker K. Textlinguistik: Studienbibliographie. Heidelberg, 1993. С. 2.

ста «формально-содержательна»⁶¹. Категория связности, по Тураевой, охватывает глубинную и поверхностную структуры в их взаимодействии⁶².

В концепции текста О. И. Москальской столь же расширительное толкование обретает целостность текста. Для ее описания автор открыто прибегает к двум терминам – «когерентность» и «когезия». Целостность, согласно Москальской, не ограничивается областью смысла, а является *одновременно* смысловой, коммуникативной и структурной. *Смысловая (тематическая) целостность* определяется единством темы, под которой понимается «смысловое ядро текста, его конденсированное и обобщенное содержание» (ср. глубинная структура как идейно-тематическое содержание у Тураевой). *Коммуникативная целостность* основывается на движении информации от «данного» к новому, т. е. на отношении коммуникативной прогрессии. *Структурная целостность* охватывает внешние сигналы, «указывающие на то, что они представляют собой части одного целого», и образуют в совокупности структурное единство. Поскольку структурная целостность, рассуждает Москальская, является *внешним выражением* смысловой (тематической) и коммуникативной целостности текста, описывая отдельные виды целостности, мы, по сути, сталкиваемся с одним и тем же явлением: оно лишь поворачивается к нам «различными своими гранями». Так, например, повторы ключевых слов, включая перифразы и синонимические замены, сигнализируют о смысловой целостности текста. В то же время с точки

⁶¹ Ссылки на мнения, подтверждающие эту точку зрения, сегодня звучат аксиоматично. Например, Н. О. Гучинская, предостерегая от «любительских подходов», разделяющих форму и содержание, замечает: «Если возможна наука о литературе, то она, наверное, заключается в признании того, что “слово – это и есть образ”» [Гучинская 1977: 84] (курсив мой. – И. Ш.).

⁶² Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 81, 56, 57, 23.

зрения структурной организации они являются формальными показателями связи между составляющими их предложениями⁶³.

В этой связи уместно вспомнить вывод В. А. Лукина: регулярный повтор явлений в определенных условиях – это “необходимая предпосылка предположения об их неслучайном характере, а регулярный повтор одних и тех же явлений при одних и тех же условиях – это не что иное, как закон”⁶⁴. Художественная активность повторов прослеживается в многочисленных работах: выделяют различные виды повторов (звуковые, фразовые – ср. рефрен (припев), образные, композиционные и пр.), важнейшей характеристикой структуры текста называют их классификацию, через повтор характеризуют механизм текстовой связности. Важно подчеркнуть, что повторение слова в тексте не означает повторения понятия или, если воспользоваться терминологией Ю. М. Лотмана, «мертвой эквивалентности», напротив, включение слова в органическое единство текста наполняет понятие дополнительными смысловыми нюансами, запечатлевает конденсацию мысли. Смыслы, актуализируемые повторяющимися единицами, формируют объемное, «стереоскопическое» видение. «Узаконивающая» случайную связность повторяемость является по отношению к художественному тексту осмысленной и принципиально значимой. Отражая системность структурных связей, повтор определяет качественное своеобразие текста, выступает важнейшим принципом его организации⁶⁵.

⁶³ Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981. С. 17–26.

⁶⁴ Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999. С. 23.

⁶⁵ Это подтверждает идея изоморфизма («взаимооднозначного соответствия») разноуровневых повторов [Филатова 1992].

Различие между связностью и цельностью на ранних этапах осмысления текста активно разрабатывалось психолингвистикой – «наукой о речевой деятельности людей в психологических и лингвистических аспектах», как характеризует ее В. З. Демьянков⁶⁶. При этом к сфере компетенции лингвистики относилась лишь связность текста: достаточно сослаться на «Основы психолингвистики» А. А. Леонтьева [2003]. В менее категоричной форме связности приписывалась и до сих пор приписывается «большая степень лингвистичности», в то время как цельности – психолингвистическая природа или «большая степень психолингвистичности»⁶⁷. Оправдывается это следующими рассуждениями. Связность обусловлена линейностью компонентов текста и реализуется на уровне слов, предложений и текстовых фрагментов. Вне зависимости от того, в каком направлении осуществляется связь компонентов – от последующих к предыдущим (ретроспекция, анафорическая связь) или от предыдущих к последующим (проспекция, катафорическая связь), – связность является формальной категорией и в самом общем плане может быть определена через повтор. Цельность как внутреннее «смысловое единство» (Филиппов), «смысловая спаянность» (Гончарова) с точки зрения и процесса текстопождения, и процесса текстовосприятия является содержательной категорией и предполагает *движение мысли коммуниканта*. При порождении текста автор двигается от замысла – неоформленного мыслительного образования, впоследствии обретающего вид некоего набора тем и

⁶⁶ Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 147.

⁶⁷ Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003. С. 37–38.

идей, – к материальному воплощению этих тем и идей в наблюдаемую языковую форму. При восприятии текста движение имеет противоположную направленность: от языковой формы – к пониманию и интерпретации глубинного смысла текста, того набора тем и идей, которые, по мнению интерпретатора, автор заложил в текст. Используя понятийно-терминологический аппарат когнитивных наук, можно говорить, в первом случае, о движении от (базисного) текстового концепта как глубинного смысла текста, «изначально максимально свернутой смысловой структуры текста», воплощающей авторский замысел и отражающей авторскую интенцию, к выбору языковых средств. Во втором случае, напротив, о движении от вербально выраженной формы к концепту текста как его глубинному смыслу⁶⁸.

Цельность, предлагает свою формулу Лукин, = (тема + идея) – замысел, хотя как ментальное образование замысел едва ли может быть реконструирован, а деление на тему и идею в определенной мере условно. С последним замечанием трудно не согласиться, тем более что если это деление и проводится, то недостаточно четко. Чаще всего в теме видят «художественную действительность в ее сущностном аспекте»⁶⁹. В отличие от сюжета⁷⁰ – того, что изображено, тему связывают с тем, что сюжет «значит»,

⁶⁸ Красных В. В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1999. С. 30, 32.

⁶⁹ Ср. далее видение темы в контексте параметра информативности у Е. А. Гончаровой и И. П. Шишкиной [2005], О. И. Москальской [1981] и В. Г. Адмони [1988] или понимание тематического единства текста В. В. Красных [1999].

⁷⁰ Отличие темы от сюжета также не всегда признают существенным [Ibid.].

выражает⁷¹. Тема, пишет Н. О. Гучинская⁷², – исходная точка развития, поставленная проблема, идея – его конечная точка, разрешенная проблема; срединные звенья произведения суть углубленное развитие темы в идею; одним словом, «тема – это изначальный смысл, идея – результат его развития, второй план произведения, художественный смысл, представляющий собой единство формы и содержания в единстве словесно-художественных элементов произведения»⁷³.

Разграничение связности и цельности оправдано не более чем исследовательскими целями. Текст не ограничивается последовательностью локальных микроструктур, он обязательно несет в себе глобальный смысл. Анализ «наиболее стандартных» примеров связности – отношений местоимения и его антецедента – показывает, что их адекватная интерпретация требует выхода в сферу прагматики. Вспомним известное мнение Витгенштейна: «Выражение (слово) имеет значение лишь в потоке жизни». Понимание единицы связного текста невозможно без привлечения наших знаний о мире, т. е. широкого контекста. Вместе с тем отношения связности и цельности не прямолинейны. Цельность как «совокупное содержание текста» (Лукин), его монолитный внутренний смысл, материали-

⁷¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1067.

⁷² Существует иной вариант подхода к этой проблеме. Согласно ему, тема – это объект художественного отражения, те жизненные ситуации и характеры, которые «заимствуются» из реального мира и переносятся в фикциональный «как бы мир». Упрощенное понимание темы в этом случае сводят к ответу на вопрос «О чем произведение?» (ср. «сюжет»), а в идее усматривают глубинный смысл текста. В любом случае, идея, если таковая постулируется, предполагает по отношению к теме иной, более глубокий уровень раскрытия содержания.

⁷³ Гучинская Н. О. Ритм и стиль в стихах и прозе // Стилистика художественной речи. Л., 1977. С. 85.

зуются в связности, но не выводятся из нее механически, не определяется простым сложением частей, свойств и связей отдельных элементов текста. Глубинный смысл, идея текста – это не арифметическая сумма словесных портретов, речевых характеристик, изображенных поступков, пейзажных зарисовок и пр. «Истина текста в его целостности», – пишет В. Г. Адмони, она же представляет собой «качественно новое» свойство⁷⁴ (ср. цельность как семантическая неаддитивность у Лукина).

Целостность возникает во взаимодействия говорящего (или пишущего) и реципиента, т. е. в процессе общения [Леонтьев 2003: 136]⁷⁵. Вне зависимости от направления движения мысли когнитивного субъекта – от смысла (замысла) к форме или от формы к смыслу как проинтерпретированному замыслу – целостность текста неизменно определяется целостностью стоящего за текстом сознания. Оперируя единицами поверхностной структуры, интерпретатор толкует их, исходя из целостности текстового смысла. Целостность, таким образом, занимает при анализе текста по отношению к связности приоритетное положение. Вместе с тем, лишь линейная манифестация текста, являясь языковой реальностью, дает исследователю веские основания для любых выводов о целостной иерархии текстовых смыслов.

2.1.2. Интенциональность и воспринимаемость

Интенциональность (намеренность), по де Богранду и Дресслеру, – это намерение производителя текста произвести связный и целостный текст, а *воспринимаемость* – acceptability (приемлемость, интерпретируемость) – наме-

⁷⁴ Адмони В. Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988. С. 208.

⁷⁵ Сам А. А. Леонтьев прибегает к термину «цельность».

рение реципиента его получить. Если интенциональность соотносится с адресантом, то воспринимаемость – с адресатом. Природа коммуникации определяет рассмотрение этих параметров как взаимосвязанных.

Внешние, лингвистически наблюдаемые и фиксируемые признаки, подчеркивает М. М. Бахтин, не могут быть сами поняты и изучены без понимания их интенционального осмысления. «Слово языка – полужужое слово. Оно станет “своим”, когда говорящий населит его своей интенцией... приобщит... к своей *смысловой и экспрессивной устремленности*»... При этом если слово поэта выражает его интенцию «непосредственно и прямо», то слово прозаика может особым образом преломлять ее, «*акцентуируя*» слова языка иронически, юмористически, пародийно и т. д.⁷⁶ (курсив мой. – И. Щ.).

Интенциональность предполагает наличие авторской интенции. Последнее понятие (от лат. *intentio* – намерение, стремление) используется в разных областях знания: феноменологии, теории речевых актов, литературной критике. По отношению к литературному произведению его можно огрубленно свести к ответу на вопрос «Что имел в виду автор?». Для описания авторских намерений иногда используется и более широкое понятие – «коммуникативная интенция (намерение/цель)⁷⁷, с которым связывают «мысленное предвосхищение участником коммуникации желательного для него результата коммуникации, направленность сознания на этот результат»⁷⁸. Но и оно не

⁷⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд., М., 1979. С. 105, 106, 112.

⁷⁷ Понятия коммуникативной цели и коммуникативной интенции отождествляются не всегда [Ibid.].

⁷⁸ Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003. С. 254.

завершает логический ряд. В научной литературе упоминаются также «коммуникативная целеустановка»/«коммуникативная задача»/«коммуникативная интенция» (Москальская), «коммуникативная целенаправленность» (Красных), «прагматическая установка текста» (Азнаурова). Так или иначе, все упомянутые термины исходят из общего понимания интенциональности как направленности сознания на объект (текст) с целью оказания воздействия и важности выявления интенции для объяснения процесса коммуникации.

Сегодня вопрос о значимости авторского намерения для понимания и интерпретации текста носит дискуссионный характер, что отчасти можно объяснить особенностями современного этапа развития науки. Однако в отечественной теории текста этот вопрос имеет долгую историю осмысления и связан с известными именами. В первую очередь среди них следует назвать имена М. М. Бахтина и В. В. Виноградова. И концепции диалогичности, и концепция «образа автора», несмотря на то, что скрытая полемика с Виноградовым пронизывает все бахтинские работы, явились теоретическим стимулом для многочисленных исследований более позднего времени. Решающее значение авторской интенции для толкования текста иногда отстаивается и в современной зарубежной литературной теории, например в герменевтике Е. Д. Хирша. Можно вспомнить и предложение А. Ричардса рассматривать любое высказывание с четырех точек зрения: смысла (*sense*), чувства (*feeling*), интонации (*tone*) и интенции (*intention*). Смысл – это то, что сказано; чувство – это эмоциональное отношение автора к тому, что сказано; интонация – отношение автора к своему читателю, интенция – осознанная или неосознанная цель автора, тот результат,

которого он пытается добиться⁷⁹. Вместе с тем трудно не заметить, что с утверждением постструктуралистской доктрины значимость авторской интенции ставится зарубежными исследователями под сомнение. Более того, это понятие признается противоречащим базовым идеям постструктурализма – идее смерти автора, гипертрофируемой постструктуралистами идее интертекстуальности, идее анонимного дискурса и пр.

Как правило, важность интенции акцентируется по отношению к построению *целого* текста. Текст *организуется* как устойчивое построение, *нацеленное* на более или менее длительное существование, что диктует необходимость учитывать задачу его *воспроизведения* как целостности⁸⁰ (курсив мой. – И. Щ.). Взаимообусловленность цельности и интенциональности как параметров текстуальности проявляется в намеренности выбора языковых средств на всех уровнях художественного текста. Понятие уровня в этом случае целесообразно считать «чисто теоретическим». И «уровень», и «порождение», справедливо замечает Ч. Сегре, – метафоры, поскольку автор «не говорит», а «уже сказал». Поскольку в реальности мы имеем дело с линейной манифестацией текста, т. е. с тем, что видим на поверхности, трудно опровергнуть и утверждение У. Эко: еще «никем не доказано», что то, *как* мы воспринимаем текст, преобразуя план выражения в план содержания, точно и поэтапно отражает в обратном порядке процесс, в результате которого содержание преобразовалось в выражение⁸¹. Как следствие, иногда прибегают к

⁷⁹ Цит. по: *Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992. С. 353.*

⁸⁰ *Адмони В. Г. Указ. соч. С. 212.*

⁸¹ *Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005. С. 29.*

«менее обязывающей» терминологии и пишут об отдельных ступенях/этапах порождения/формирования текста.

Вычленение отрезков «развития» текста позволяет осмыслить идею его программирования, целью которого признается постепенное разворачивание исходной схемы, существующей в авторском сознании, и придание ей в конечном счете языковой формы (ср. глубинная структура как «программа выбора языковых средств» у Тураевой⁸²). Например, Э. С. Азнаурова рассматривает воплощение авторского замысла как иерархически организованную систему взаимозависимых актов выбора *на разных уровнях и этапах порождения текста*. К ним относятся: 1) уровень первоначального замысла – выбор идей и тем; 2) уровень структурно-семантической организации текста – выбор порядка следования тем и идей в тексте, охватывающий понятия фабулы, сюжета⁸³, композиции и системы персонажей («матрицы характеров», как пишет Азнаурова); 3) уровень словесного стиля – выбор языковых форм, их комбинаторики и т. д.⁸⁴

Поэтапную и многоуровневую программу реализации авторского замысла можно прокомментировать исходя из общих принципов текстопорождения – селекции и комбинации. Эстетический смысл искусства не заключается в

⁸² Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 59.

⁸³ Сюжет и фабулу трактуют неоднозначно, однако обычно под сюжетом (фр. *sujet* – «предмет») понимают изображенные события (ср. предыдущий раздел), а под фабулой (лат. *fabula* – «рассказ») – способ сообщения о них [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 1048–1049]. С композицией (лат. *componere* – «складывать») связывают взаимную соотнесенность и расположение форм изображаемого и художественно-речевых средств (Там же. С. 388).

⁸⁴ Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова. Ташкент, 1988. С. 93–94.

том, чтобы воспроизвести действительность во всех ее проявлениях. Автор создает художественно-обобщенный образ действительности, выбирая лишь некоторые ее характеристики и *целенаправленно* отбирая необходимый для их изображения словесный материал. Уже сам выбор характеристики свидетельствует об определенном ракурсе авторского мировосприятия, слово же, которое ее называет, становится репрезентантом авторской интенции. Литературный текст не копирует мир, а «осуществляет селекцию из систем мира», чтобы перекомпоновать их и тем самым реализовать авторский замысел. Селекция как акт выбора оказывается возможностью постичь интенциональность текста. Именно в селективности текста по отношению к системам окружающего мира, пишет В. Изер, открываются «качественные проявления авторского намерения», в то время как желание «аутентично выявить» это намерение, обращаясь к «исследованию души автора», имеет лишь спекулятивное решение⁸⁵.

Следует заметить, что в литературе XX века авторское оценочное мнение редко выражается эксплицитно. «Кажущаяся простота» произведений этого времени требует, по словам Ю. М. Лотмана, «сложнейших подразумеваний, богатства внетекстовых культурных связей»⁸⁶. На содержательном уровне эмоционально-оценочная авторская позиция чаще всего проявляется через доминирующие текстовые смыслы. Исследователи подробно описывают сегодня способы систематизации этих смыслов, разрабатывают идею формируемой ими эмоционально-смысловой

⁸⁵ Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. СПб., 2001. С. 192–193.

⁸⁶ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 281.

доминанты⁸⁷. Для решения обеих задач обращаются, в частности, к проблеме ключевых слов⁸⁸. Считается, что, являясь конденсатами смысла, ключевые слова указывают на целостный смысл текста больше, чем любые иные текстовые элементы. При этом сами они могут выявляться лишь на основе знания целостного смысла, что обуславливает ретроспективный характер их восприятия. Изучение ключевых слов как сверток смысла традиционно используется для решения сложной проблемы авторской интенции.

Как отмечалось выше, интенциональность текста органически связана с его воспринимаемостью. Для описания последнего параметра текста отечественные исследователи чаще прибегают к термину более широкого понятийного наполнения – «адресованность». Адресованность соотносится с опредмечиванием представлений адресанта о предполагаемом адресате и особенностях интерпретации им текста [Воробьева 1993]. Иными словами, она подразумевает не только то, что адресат намеревается получить целостный текстовый смысл, но и то, что адресант моделирует ход его получения, основываясь на этом намерении⁸⁹. По мнению Воробьевой⁹⁰, лингвистический механизм адресованности представляет собой взаимодействие неопределенности (неполноты и неоднозначности) и заданности

⁸⁷ Учение А. А. Ухтомского о доминанте, имевшее естественнонаучные, философские, религиозно-нравственные и искусствоведческие аспекты, получило развитие в теории текста в форме тезисов о тематической, композиционной, концептуальной, эмоциональной и эмоционально-смысловой доминантах текста.

⁸⁸ Ср. «опорные элементы» у Одинцова или «смысловые ядра» у Лурия.

⁸⁹ Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. М., 2005. С. 18.

⁹⁰ Проблема адресованности художественного текста в корреляции с понятиями «тип повествования» и «прагматическая перспектива» разрабатывается Е. А. Гончаровой во многих ее работах.

текста, т. е. рецептивных трудностей и текстовых подсказок. Сигналы адресованности – «точки контакта» автора и читателя – обнаруживаются в тексте в трех случаях: 1) там, где существует моделируемая автором рецептивная трудность, в основе которой лежит неполнота или неоднозначность текста; 2) там, где прослеживается «своего рода инструкция», направляющая восприятие адресата и позволяющая ему построить мысленную модель (фрагмента) текста на основании содержащихся в памяти «слепок опыта» (текстовая заданность), и 3) там, где рецептивная трудность сопровождается подсказками, указывающими на путь ее преодоления (непосредственное взаимодействие заданности и неопределенности). Сигналом адресованности может стать практически любой компонент текста лексического, синтаксического и пр. уровня, если он деавтоматизирует восприятие читателя и занимает значимую позицию в иерархии текстовых смыслов. Ориентируясь на такие сигналы, как на «следы авторской интенции» и «лингвистические ключи», интерпретатор реконструирует «нормирующий код» (Лотман) текста, его смысл, рассчитанный на воображаемого читателя⁹¹.

Сегодня направленность текста на адресата и его корреляция «со структурой читательского ожидания» (Лотман) называется необходимой предпосылкой коммуникации, а знание автором «своего» читателя, его возраста, уровня образования, способности к эмпатии и прочих факторов, влияющих на интерпретационные возможности⁹², – усло-

⁹¹ Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: Дис. на соис. учен. степени д-ра филол. наук. М., 1993. С. 95–96, 104, 344.

⁹² Речь в этом случае идет о формировании в авторском сознании представления о предполагаемом (ср. образцовом, виртуальном, абстрактном и т. д.) читателе.

вием достижения коммуникативного и эстетического эффекта. Появляются радикально ориентированные на читателя критические концепции, в которых постулируются бесконечность и произвольность интерпретации. Провозглашая расширение «прав» интерпретатора, исследователи порицают любые попытки соотнести текстовый смысл со структурными параметрами текста или обсудить идею его программирования. Авторскую интенцию именуют проявлением «авторитаризма», а системы научных взглядов, в рамках которых отстаивается ее важность для интерпретации текста, – «авторитарными режимами»⁹³. За интерпретатором закрепляется «нерушимое право» вкладывать смысл в текст, что подразумевает нерелевантность смыслового искажения. Интересно в этой связи упомянуть размышления Уильяма Даулинга. Тот, кто отправится сегодня в библиотеку в поисках книг о неопределенности значения текста, пишет Даулинг, столкнется с их изобилием, в то время как тот, кто попытается отыскать книги об определенности значения, увидит пустые полки. Отсутствие убедительных теоретических изысканий в последней области особенно остро ощущает преподаватель, когда сталкивается с необходимостью доказать аудитории, что то или иное слово означает скорее X, чем Y⁹⁴. «Неравенство прав» в коммуникативной диаде «автор – читатель», хотя и кажется недостаточно обоснованным, во многом объясняется повышением статуса человеческого фактора в современной иерархии научных ценностей. Текст, в котором репрезентируются порожденные сознанием мысли и образы, предстает перед нами как конечный

⁹³ *Eagleton E. Literary Theory. An Introduction. Oxford, 1996. С. 60.*

⁹⁴ *Dowling William C. The Senses of the Text. Intensional Semantics and Literary Theory. Nebraska, 1999. С. 3–4.*

материальный объект. В качестве сохраняющего сообщение статического материала он несамодостаточен. Лишь в живой мысли интерпретатора утверждают себя авторские смыслы, маркирующие субъективность индивидуально-авторского восприятия действительности и вербализующиеся в тексте как частном варианте ее концептуализации.

2.1.3. Информативность и ситуативность

Информативность текста связывается с новизной и неожиданностью, которые определяют эффективность воздействия.

Центральное понятие теории информации – *информация* – в самом широком плане подразумевает способы восприятия и передачи сообщений в разных областях человеческой деятельности. Н. Винер пишет: «Информация – это обозначение содержания, полученного из внешнего мира в процессе нашего приспособления к нему и приспособления к нему наших чувств»⁹⁵. В границах системно-кибернетического подхода информация как совокупность данных, сведений (т. е. знаний) предполагает наличие *источника информации, потребителя информации, информационной среды, сообщения (кодированный эквивалент события) – носителя информации и канала связи – средства ее передачи*⁹⁶. Доказав, что информация связана с процессами управления и познания, обеспечивающими устойчивость и выживаемость систем, кибернетика предопределила использование этого понятия литературоведами и лингвистами, апеллирующими к системе текста. Так, известная модель литературной коммуникации Р. Якобсо-

⁹⁵ Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958. Цит. по: Гальперин И. Р. Избранные труды. М., 2005. С. 22.

⁹⁶ Здесь и далее курсив мой. – И. Щ.

на, послужившая в дальнейшем основой для ее творческого развития в работах Ю. М. Лотмана, У. Эко и пр., включала адресанта, адресата, контекст, сообщение, контакт и код⁹⁷.

Методы и положения теории информации стали экстраполироваться в область языкознания, поскольку язык признается основным средством передачи информации, а языковые знаки – особым шифром, и хотя любая экстраполяция подразумевает «качественное переосмысление положений исходной науки» (Гальперин), применение терминов теории информации позволило лингвистам лучше понять процесс коммуникации языковыми средствами, в том числе литературной. Подробный обзор ключевых понятий теории информации в применении к лингвистике содержится в работе И. Р. Гальперина «Информативность единиц языка» и основывается на работах Н. Винера «Кибернетика и общество» и А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие». В интерпретации Гальперина понятие *информативности языковой единицы* ассоциируется с «информационной глубиной языковой единицы в речи», «мерой ее содержания» в конкретной реализации⁹⁸.

Остановимся на обзоре, который предлагает ученый, более подробно.

Информация представляет собой «вербализованную передачу добытых, осмысленных и организованных фактов объективной действительности»⁹⁹. Понятие информации тесно связано с *понятиями* аксиологии (ценность сообщения), психологии (новизна сообщения), математики

⁹⁷ Подробнее о природе и моделях литературной коммуникации см. [Щирова, Гончарова 2006: 117–126].

⁹⁸ Наер В. Л. Предисловие // И. Р. Гальперин Избранные труды. М., 2005. С. 4.

⁹⁹ Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 24.

(объем, количество), прагматики (использование информации) и семиотики (знаки и символы, посредством которых передается информация).

Информация средствами языка начинается с экстралингвистических категорий и проходит *стадии* закодирования, отправления, возможных искажений, получения, декодирования, расширения, понимания и реализации, т. е. действия в соответствии с полученной информацией. Каждая из этих стадий зависит, с одной стороны, от имманентных свойств языковых единиц, их потенциальных возможностей, а с другой – от тех систем, которые имеют отношение к реализации той или иной стадии.

Источником информации выступает человек, сообщающий нечто (посылающий сигналы) голосовым аппаратом или письмом. Голосовой аппарат/письмо и условия, в которых пересылается информация, образуют *канал* информации. При передаче от человека к человеку информация может искажаться, при этом *искажения* могут вызываться дефектами посылающего устройства (помехи первичного плана) или возникать на более высоком уровне анализа кодирования и декодирования сообщения (помехи вторичного плана). Например, человек может высказывать недостаточно отточенную мысль. Аналогичную роль могут сыграть некоторые особенности звучащей речи, например ее дефекты, нечеткая дикция, невыразительность, неправильная синтагмизация отрезков высказывания, монотонность, чрезмерная громкость, несоответствие жеста и смысла высказывания, а на письме – неправильная разбивка на абзацы или алогичная связь между отдельными частями высказывания. Примером помехи вторичного плана служит отсутствие разработанных кодов для разных типов сообщения, например, для умышленно запу-

танного дипломатического документа, в котором остается возможность двойного понимания содержания, или для «ряда поэтических произведений» (ср. ниже «второй тип кода»). Проблема помех пропускной способности канала в лингвистике – это проблема смысловых параметров информации и знакомства получателя информации с терминологией, символами, используемыми для ее передачи.

«Код» – систему сигналов, служащих для передачи сообщения, – можно рассматривать с двух сторон: 1) как наиболее экономичное, быстрое и эффективное средство передачи сообщения; 2) как средство зашифровки сообщения, обусловленное стремлением сделать раскодирование информации невозможным для тех, кто не располагает кодом. *Первый тип кода* строится на предположении, что символы кода известны получателю информации, процесс декодирования отчасти деавтоматизирован, и поэтому код рассматривается как метаязык. *Второй* представляет собой систему символов, декодирование которых рассчитано на некоторое усилие и время, т. к. предполагает подстановку других символов вместо данных. Винер пишет: «Код или шифр, содержащие «значительное количество секретного материала, представляют собой не только такой замок, который трудно взломать, но и такой замок, который требует значительного времени для того, чтобы открыть его законным образом»¹⁰⁰. Оба типа кода транспонируются в область языка: первый представлен, в частности, языком телеграмм, заголовков и (в особенности) подзаголовков газет, второй – профессиональными жаргонами и воровским жаргоном. В поэтической речи декодирование не автоматизируется. Этот код осложнен символами, многие из которых могут быть декодированы в *двух и более значениях одновре-*

¹⁰⁰ Винер Н. Указ. соч. / Цит. по: Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 27.

менно. Более того, в поэтической речи «много такого», что представляет собой особый код, который идет параллельно с основным смысловым кодом, например ритмическая организация высказывания, его звуковое оформление, композиционно-структурная форма сообщения и пр. Поэтический язык – это особый код, в котором реализуются особые методы подачи информации, а сама эта информация «не всегда равнозначно интерпретируется».

Информация предполагает снятие неопределенности, т. е. неполноты сообщения, и может быть противопоставлена *энтропии*¹⁰¹. Если энтропия, по Винеру, есть «мера дезорганизации», то информация – «мера организации». Информация – это сообщение о чем-то еще не известном, непознанном, неорганизованном. При хранении информации ее *ценность* падает.

Понятия *ценности* и *оценки* информации не идентичны: объективное содержится в понятии ценности, а субъективное в понятии оценки. Ценность информации определяется тем усилием, которое необходимо затратить на ее декодирование. Привычные словосочетания автоматизируются, в то время как отклонение от привычного содер­жит в себе дополнительную информацию. В случае повторения языковой единицы после полного декодирования ее ценность снижается, даже если она не становится достоянием фразеологических словарей, поскольку повторение избавляет от необходимости применения усилий для декодирования информации. Однако если информация ставит своей целью передачу познаваемого путем *соотношения содержательно-интеллектуального плана и формы*, в которой этот план реализуется, то ценность ин-

¹⁰¹ Энтропия – меры неопределенности ситуации (случайной величины).

формации падает медленно, а при наличии подлинных произведений искусства – источников эстетического наслаждения, вообще не падает. Именно поэтому говорят, что *форма играет существенную роль в раскрытии содержания*. Ценность эстетической информации не определяется новизной и неожиданностью, «отчасти наоборот», поскольку «эти свойства информации... мешают процессу медленного, глубокого сопереживания с формой словесного искусства». Для измерения смысловой глубинной (эстетической) информации¹⁰² необходимо привлечение макроконтекста: высказывание анализируется с точки зрения смежных и дистантных связей с элементами, ассоциативно или формально относящимися друг к другу¹⁰³.

С понятием ценность тесно связаны такие понятия, как *частота употребления, автоматизация, избыточность и предсказуемость*.

Частота употребления единицы, как следует из сказанного выше, приводит к ее автоматизированному восприятию, при котором происходит частичная (полная) потеря информации или понижается ее ценность и повышается вероятность появления в потоке символов кода, и *предсказуемость*, т. е. способность предугадать элемент сообщения, который последует за переданными элементами. В какой-то мере последовательность – это способность увидеть будущее явления исходя из его прошлого. *Автоматизация* как результат частоты употребления и *предсказуемость* как результат периодичности в некоторых

¹⁰² Выделяя смысловую и эстетическую информацию, Гальперин исходит из видения эстетики как науки о прекрасном, «об оценках чувственных восприятий, о законах, которым следуют наши переживания» (греч. *aesthetikos aisthica* – то, что воспринимается органами чувств). Указ. соч. С. 37.

¹⁰³ Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 18, 38, 40.

условиях являются помехами (см. ниже) при получении информации. *Избыточность* – полное или частичное повторение сообщения – обычно сопровождает получение новых данных и служит проверкой и корректировкой наших предсказаний (ср. избыточность вводных слов, штампов, слов-пустышек). В потоке речи избыточность помогает выделить главное и приглушить второстепенное, т. е. сконцентрировать внимание получателя на самой информации. Иное толкование проблема избыточности получает в художественном произведении. Стилль языка художественной литературы имеет эстетико-познавательную функцию, и всякая мысль в нем облекается в форму, в которой нет места избыточности. Если ее можно обнаружить, она становится помехой, т. е. затрудняет восприятие эстетического сообщения. Таким образом, избыточность выступает как необходимый ингредиент сообщения в обычной коммуникации и как помеха в сообщениях, преследующих эстетико-познавательную роль¹⁰⁴.

Как одно из наиболее общих научных понятий информация позволяет изучать многообразные процессы с единой точки зрения и поэтому имеет различные определения в зависимости от области исследований, в которой оно используется. Конститутивное текстовое свойство информативности в исходном понимании де Богранда и Дресслера, ассоциируется с получением *новых* сведений и рассматривается как средство снятия энтропии. Разделяет это понимание и И. Р. Гальперин. Впрочем, сложная природа текста оправдывает и иные ракурсы видения информации: она ассоциируется с передачей разнообразия, мерой сложности структур, вероятностью выбора и пр. Отношение ‘писатель – читатель’, – напоминает Ю. М. Лотман, – со-

¹⁰⁴ Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 32, 40, 41, 46.

здает дополнительные альтернативные возможности. При переходе от писателя к читателю возрастает мера неопределенности и, как следствие, возрастает информативность текста. К «носителям информации» – «средствам информационной активизации структуры» – Лотман относит: 1) выбор автором языка, на котором строится текст; 2) возможную принадлежность текста двум (или нескольким) языкам; 3) нарушение структуры а) путем имитации ее незавершенности, б) путем введения внеструктурного элемента; 4) противоречие между текстом и его функцией во внетекстовой структуре искусства (ср., например, использование детектива в функции психологического романа у Достоевского)¹⁰⁵.

Исходя из прагматического назначения информации – «содержание текста как некоего целого» и усматривая в тексте запрограммированное сообщение (ср. интенциональность), содержащуюся в тексте информацию можно разделить на три вида: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую. *Содержательно-фактуальная* информация – «передний план произведения». Она выражена вербально и сообщает о фактах, событиях, процессах (реальных или воображаемых), т. е. носит «бытийный характер». Эта информация извлекается из смысла отдельных слов, словосочетаний, предложений и т. д., переосмысленных в составе цельного текста, и «дает толчок» для раскрытия глубинного смысла – содержательно-концептуальной информации¹⁰⁶. *Содержательно-концептуальная* информация – важнейший вид информации – сообщает индивиду-

¹⁰⁵ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 282, 284.

¹⁰⁶ Ср. ранее упомянутую трактовку понятий «тема» и «идея» у Н. О. Гучинской.

ально-авторское понимание того, что описывает содержательно-фактуальная информация. Это «замысел автора плюс его содержательная интерпретация». В художественном тексте содержательно-концептуальная информация носит эстетико-художественный характер и обычно не выражается эксплицитно, т. е. требует мыслительных усилий для декодирования. *Содержательно-подтекстовая информация* скрыта, не выражена вербально и не всегда присутствует в тексте. Она извлекается из содержательно-фактуальной информации, но само ее извлечение во многом зависит от способности читателя различить «огромные потенциальные возможности семантических приращений», которые «таят в себе» материальные средства информации. К формам существования информации относятся сообщение, рассуждение, описание, письмо, резолюция, справка и пр.¹⁰⁷

Многообразие формулировок (ср. текст как «информационно-тематический композит» и тема как «содержательно-информативный конденсат» у Гончаровой и Шишкиной, тема как «смысловое ядро», «обобщенный концентрат содержания» у Москальской, «концептуально-тематическая суть» текста у Адмони) не меняет сути восприятия информативности, которая связывается с движением от «известного» к «новому» «с несомненным преобладанием последнего»¹⁰⁸ и признается условием смысловой целостности текста. Строение текста, разъясняет Адмони, определяется задачей выразить определенное концептуально-тематическое содержание»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 24–42.

¹⁰⁸ Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. М., 2005. С. 17.

¹⁰⁹ Адмони В. Г. Указ. соч. С. 208.

Текстовый параметр ситуативности коррелирует с общим пониманием речевого акта (ср. текст – квазиречевой акт) как выбора одной из существующих и взаимосвязанных альтернатив. *Ситуативность* понимается как релевантность текста для актуальной или реконструируемой коммуникативной ситуации. Чтобы проиллюстрировать это свойство текста, можно использовать выразительный пример из рассказа «Вполне парижская драма» Альфонса Алле, на который ссылается У. Эко. Речь идет о ссоре мужа и жены: «La main levee, l'joeil dur, la moustache telle celle des chat furibond, Roul marcha sur Margueritte...». В переводе, это звучит так: «Подняв руку, насупив взор и топорща усы, словно разъяренный кот, Рауль двинулся на Маргариту...» Читатель понимает, что Рауль поднял руку для удара, хотя это намерение не манифестируется линейно, т. е. в поверхностной структуре текста. Если, пишет Эко, Рауль был бы членом парламента, поднятая рука имела бы для читателя совсем иное значение¹¹⁰. Интерпретация текста, таким образом, всегда относит его к конкретной коммуникативной ситуации.

2.1.4. Интертекстуальность

Интертекстуальность, в интерпретации де Богранда и Дресслера, предполагает соотнесенность текста с другими текстами или отдельного текста с типом текста. Свое научное обоснование идея интертекстуальности получила в работах М. М. Бахтина, где были сформулированы понятия полифонии и диалогичности. Сам термин появился позже, в 1967 г., в статье Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман». Разработка интертекстуальности означа-

¹¹⁰ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005. С. 41.

ла признание смысловой открытости текста и закономерно сопровождалась уменьшением доли исследований когезии и когерентности как собственно текстовых свойств.

Интертекстуальности посвящены многочисленные научные труды¹¹¹, а ракурс ее видения де Бограндом и Дресслером – лишь один из многих возможных. Сложность этого явления, которое исходит из обязательности включения текста в новое культурное поле и нескончаемости обновления смыслов в новых контекстах, отражена в разнообразных культурологических и даже психоаналитических моделях, сравнивающих восприятие произведения разными реципиентами. Идея интертекстуальности освещается семиотиками, имеет давние традиции осмысления в философии, литературоведении и лингвистике, уточняется на основе коммуникативно-когнитивных представлений о тексте. Как вид текстовых взаимодействий, ограниченный цитатами, аллюзиями и плагиатом, интертекстуальность противопоставляется *паратекстуальности* – отношению текста к заглавию, эпиграфу и послесловию; *метатекстуальности* – комментирующей или критической ссылке на другой предмет; *гипертекстуальности* – осмеянию, пародированию одного текста другим и *архитекстуальности* – жанровой связи текстов¹¹².

Сведение интертекстуальности к текстовым вербальным включениям (цитатам, аллюзиям, реминисценциям) оправдывается прикладным значением исследования и традиционно трактуется как ее узкое понимание. Более широкий взгляд на проблему заставляет видеть в интер-

¹¹¹ Идею интертекстуальности подразумевает понятие «вертикальный контекст» – историко-филологический контекст, находящийся за пределами текста и необходимый для выявления его смысла [Ахманова 1977, Гюббенет 1980; Болдырева 1997 и многие другие].

¹¹² Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982.

текстуальности онтологическое свойство текста, каждый элемент которого находится в разнообразных смысловых перекличках с иными текстами; область функционирования интертекстуальности, таким образом, охватывает практически любое взаимодействие «своего» и «чужого» (ср. каноническую формулу Барта «Каждый текст есть интертекст»). Именно такое, широкое понимание текста демонстрируют И. В. Арнольд и З. Я. Тураева¹¹³. Легко обнаружить его и в сравнительно недавно появившихся фундаментальных диссертационных исследованиях, посвященных обсуждаемой категории.

Так, Н. В. Петрова, апеллируя к интертекстуальности на уровне композиции, обнаруживает в ней «универсальный семиотический закон», «общий механизм текстообразования». Интертекстуальность соотносится исследователем с памятью культуры, которая, в свою очередь, осмысливается вслед за Ю. М. Лотманом как сложный, иерархически организованный текст. Благодаря способности накапливать семиотический опыт совокупность ранее созданных вербальных и невербальных текстов (текстового пространства) объявляется источником текстопорождения.¹¹⁴ Корреляция этой мысли с признанием интертекстуальности универсальным семиотическим законом очевидна и предопределяет закономерность включения интертекстуальности как сложного феномена в многомерный культурный контекст.

¹¹³ Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. СПб., 1995; Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей. СПб., 1999; Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986.

¹¹⁴ Петрова Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования» (на материале англо-американских коротких рассказов): Дис. на соис. учен. степени д-ра филол. наук. Волгоград, 2005.

Широкое понимание интертекстуальности демонстрирует С. В. Ионова, обращаясь к процессам вторичного текстообразования. Важность изучения этих процессов подтверждается характером современной эпохи, в которой отчетливо заявляет о себе «эстетика повторения» (Эко). Поскольку вторичный текст (ВТ) создается путем преобразования текста-основы и предполагает по отношению к нему определенную степень приблизительности содержания, аппроксимация объявляется конститутивным свойством ВТ. В соответствии с выполняемой ими функцией выделяются четыре типа¹¹⁵ ВТ: 1) имитационные ВТ воссоздают элементы формы или содержания при изменении семантической структуры первичного текста (ср. стилизация, пародия); 2) репродуктивные ВТ воспроизводят семантическую структуру первичного текста с разной степенью развернутости (ср. конспект, реферат); 3) интерпретативные ВТ преобразуют текст-основу в соответствии с позицией автора (ср. комментарий); 4) адаптирующие ВТ приспособляют текст к новым дискурсивным условиям (ср. научно-популярная статья или текстовая версия для детей). Все вторичные тексты трактуются как «интертекстуальное явление парадигматического типа». Феномены интер-

¹¹⁵ Заметим, что предложенное распределение текстов вызывает некоторые вопросы, например, о принадлежности синтагматической оси интертекстуальности аллюзий и цитат, которые, хотя и «апеллируют к готовым словесным образцам», обычно не ассимилируются и обеспечивают построение широкого ассоциативного ряда, т. е. подвергаются изменению. Новое окружение цитатного включения может усилить его эмоциональность и даже трагичность или, наоборот, может заставить его прозвучать комично. Традиционно проводятся параллели между интертекстуальностью и динамическими (ассоциативными) моделями построения текста (ср. парадигматику художественного текста у З. Я. Тураевой [Тураева 1993: 7] или образное разграничение членов парадигматической и синтагматической осей как *virtual brothers* и *actual neighbours* у Р. Барта [1994]).

текстуальности, таким образом, разграничиваются с позиций их принадлежности парадигматической или синтагматической оси. Если парадигматическая ось, по мнению Ионовой, объединяет произведения, образованные в результате (де)компрессии или переосмысления первичного текста, «дающего жизнь» новым интерпретациям и новым жанрам, то синтагматическая объединяет тексты, «апеллирующие к готовым словесным образцам» (аллюзиям, цитатам и т. д.) или соположенные друг с другом (сборники, циклы и т. д.)¹¹⁶.

Широкое видение интертекстуальности распространяется на межтекстовые связи, в которых отражается диалогичность культуры или культур. Помимо повторяющихся композиционных схем (например, модель крупной жанровой формы включает деление на главы, главки и абзацы), к проявлениям интертекстуальности относятся влияние творчества одних писателей на творчество других (ср. ссылки на К. Мэнсфилд как на «английского Чехова»), повторяющиеся темы, мотивы «бродячих (странствующих) фольклорных сюжетов и пр.

Богатый материал для поиска повторяющихся фольклорных мотивов дают и более поздние работы. Так, читатель монографии А. Н. Малаховской сделает для себя ряд интересных открытий. Вспомнив, что смерть Кощея находится на конце иглы, а игла в яйце, а яйцо в утке, а утка в зайце, заяц сидит в каменном сундуке, сундук стоит на высоком дубу, а дуб Кощей Бессмертный «как свой глаз бережет», он узнает, что изобретательность «нашего» злодея не уникальна. Герои сербохорватской сказки ищут душу «красного ветра» в яйце, а яйцо в дикой утке, а утку

¹¹⁶ Ионова С. В. Аппроксимация содержания вторичных текстов: Автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. С. 2, 16–18.

на болоте, а болото на горе. Сердце героя ненецкого эпоса, бессмертного Няравы Сэйси, спрятано в медноподобной утке, у которой два сердца, одно из них – сердце Няравы Сэйси, а утка – на середине заводи, а заводь – на середине острова¹¹⁷.

Примером «вечного образа» в художественной литературе может служить образ человека, продавшего душу дьяволу. Герой средневековой немецкой легенды доктор Фауст заключил сделку с Мефистофелем ради знаний, богатства и мирских наслаждений сроком на двадцать четыре года. Его реальный исторический прототип Иоганн Фауст, или Фаустус, (1480–1536¹¹⁸) учительствовал, увлекался магией, знахарством, астрологией и вел беспорядочный образ жизни, за что не раз изгонялся из города. Выказывалось даже предположение, которое, впрочем, было затем опровергнуто, что Фауст занимался печатным делом вместе с Иоганном Гутенбергом. Легенда о сделке Фауста с Мефистофелем получила воплощение не только в трагедии Гете, но и в творчестве Марло («Трагическая история доктора Фауста»), Гофмана («Эликсир дьявола») и Гауфа («Мемуары Сатаны»), сходство с Фаустом видели в Иване Карамазове Достоевского, горьковском Климe Самгине и булгаковском Мастере. Фаусту были посвящены произведения Вагнера, Берлиоза и многих других композиторов¹¹⁹.

Интертекстуальность обнаруживает себя во вторичных жанрах, например в пародии или бурлеске – комической имитации стиля. Автор пародии имитирует стиль конк-

¹¹⁷ Малаховская А. Н. Наследие Бабы-Яги. СПб., 2006. С. 121–122.

¹¹⁸ Годы жизни реального Фауста, конечно, едва ли можно установить с полной достоверностью, о чем свидетельствуют данные, содержащиеся в: Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века. М.: Наука, 2005 и The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. Hertfordshire, 1995. С. 402.

¹¹⁹ См. Якушева Г. В. Указ. соч.

ретного произведения и ставит своей целью его дискредитацию, в то время как автор бурлеска использует широко известный стиль для литературной игры. Если эти требования нарушаются, например источник стилистической имитации бурлеска становится известен, бурлеск превращается в пародию, и наоборот, пародия, высмеивающая шаблон, превращается в бурлеск¹²⁰. Например, в творчестве Козьмы Пруткова (А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых) высокий слог часто используется для описания обыденных вещей.

Приведем несколько четверостиший из его «Желаний поэта». Неуклюжие стертые образы, сочетание слов высокого и сниженного стилистического тона в едином тексте вынуждают возможного почитателя усомниться в литературных талантах «поэта». «Наивный читатель» увидит в стихотворении Пруткова бурлеск, однако искушенный читатель узнает в нем пародию на стихотворение А. С. Хомякова «Желание», которое также изобилует образами, лишенными поэтической силы:

Желания поэта

Хотел бы я тюльпаном быть,
Парить орлом по поднебесью,
Из тучи ливнем воду лить
Иль волком выть по перелесью.

Хотел бы сделаться сосною,
Былинкой в воздухе летать,
Иль солнцем землю греть весною,
Иль в роще иволгой свистать

¹²⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 102.

Хотел бы я звездой теплиться,
 Взирать с небес на дольний мир,
 В потемках по небу скатиться,
 Блестать, как яхонт иль сапфир...

Ср. начало стихотворения Хомякова:

Желание

Хотел бы я разлиться в мире,
 Хотел бы с солнцем в небе течь,
 Звездой в сумрачном эфире
 Ночной светильник свой зажечь.
 Хотел бы зыбию стеклянной
 Играть в бездонной глубине
 Или лучом зари румяной
 Скользить по плещущей волне...

В травестии комической имитации подвергаются темы, мотивы и образы, в результате чего снижается смысл. Так, «Гаврилиада» Пушкина демонстрирует снижение библейского сюжета, а «Улисс» Джойса – эпического «духа» «Одиссеи».

Понимание интекста как «двунаправленной единицы, в которой взаимодействуют исходный и принимающий контексты»¹²¹, иногда приближается к понятию «гипертекст»¹²². Интертекстуальность, «взятая “в пределе”», пи-

¹²¹ Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. СПб., 1995. С. 37.

¹²² Соответствующую характеристику произведения, которому свойственны черты гипертекста, называют гипертекстуальностью (ср. также термин «гиперлитература»).

шет М. Я. Дымарский, дает гипертекст¹²³. Гипертекст расширяет понятие текста за счет отсылок к иным текстам и трактуется неоднозначно. Узкая трактовка сводит его к особому способу структурирования информации на интернет-сайтах, при котором, работая с текстом, можно переключиться на поясняющий текст и вернуться к основному тексту, иначе говоря, ограничивает гипертекст электронной версией. Однако чаще гипертекст понимается более широко – как иерархический способ организации текста, при котором «текст одновременно составляет единство и множество текстов» и предполагает линейное и многомерное прочтение¹²⁴. В этом смысле к гипертексту относят энциклопедии, словари, содержащие внутренние ссылки, книги с предметными указателями и калейдоскопичный постмодернистский текст с характерными для него множественными интертекстуальными включениями. Поскольку единство гипертекста формируется ассоциациями, которые возникают в сознании читателя за счет обращения к ссылкам различного характера (интертекстуальным включениям, редакционному обрамлению – предисловию, послесловию и пр.), гипертексту приписывается метатекстуальность (Крамер). Как «цепочка текстов» он выстраивается читателем на основе собственного выбора, активизируя, таким образом, когнитивную активность, что разрушает традиционные представления о линейности повествования и восприятия.

С проблемой интертекстуальности тесно связано еще одно понятие – «прецедентный текст», предложенное

¹²³ Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. М., 2001. С. 47.

¹²⁴ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М, 2001. С. 96.

Ю. Н. Карауловым. Прецедентными текстами Караулов называет «хрестоматийные» тексты, хорошо знакомые языковой личности и значимые для нее в познавательном и эмоциональном отношениях. Таковыми являются тексты Библии, мифов, преданий, устного народного творчества (притчи, сказки или анекдоты), художественные и публицистические тексты историко-философского и политического характера. *Обращение к прецедентным текстам «неоднократно возобновляется»* в дискурсе языковой личности и свидетельствует о ее принадлежности к эпохе и культуре. Прецедентные тексты *имеют сверхличностный характер*, т. е. известны широкому окружению личности, включая ее предшественников и современников¹²⁵ (курсив мой. – И. Щ.). Характеристики, выделенные курсивом в этом кратком описании прецедентных текстов, с полным правом можно отнести и к более широкому понятию «прецедентный феномен».

Согласно концепции В. В. Красных [1999], образующие систему прецедентные феномены обуславливают национальную маркированность коммуникации и включают, помимо продуктов речемыслительной деятельности (вербальных или вербализуемых феноменов), произведения живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и т. д., т. е. могут быть невербальными. К вербальным прецедентным феноменам причисляются прецедентное имя и прецедентное высказывание. Под прецедентным именем понимается индивидуальное имя, связанное с прецедентным текстом (Мегрэ) или прецедентной ситуацией (Наполеон), а под прецедентным высказыванием – законченная и самодостаточная единица, многократно воспроизводимая в

¹²⁵ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 216.

речи, например известная цитата («Что делать?»). Прецедентные тексты (ср. «Евгений Онегин») трактуются как «законченные и самодостаточные продукты речемыслительной деятельности», вербализуемые, а не вербальные феномены. Основанием для такого видения становится тот факт, что прецедентные феномены хранятся в нашей памяти не от первого до последнего слова, а в виде «сжатых образов», концептов, максимально уплотненных представлений о сюжете, персонажах, основных событиях и т. д. Еще одним вербализуемым прецедентным феноменом объявляется прецедентная ситуация – «эталонная ситуация», имевшая место в действительности («Смутное время») или в мире вымысла (Ромео и Джульетта)¹²⁶.

И прецедентные тексты, и прецедентные феномены изучаются с позиций формирования ими концептов в картине мира человека. Особое внимание при этом уделяется выявлению ценностного отношения к прецедентному тексту, поскольку именно оно обеспечивает вхождение прецедентного текста в систему ценностей личности (и/или группы людей) и играет роль в процессе формирования соответствующего концепта¹²⁷.

Современные подходы к прецедентным феноменам и прецедентным текстам подтверждают, что при характеристике контекста (ср. лат. *contextus* – сцепление, связь), вне зависимости от того, какие текстовые связи исследуются – семантические, стилистические или эстетические и ограничиваются они рамками текста или выходят за

¹²⁶ *Красных В. В.* Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1999. С. 38–46.

¹²⁷ *Слышкин Г. Г.* От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000. С. 28.

них, эти связи описываются *с позиций их осмысления сознанием*. Идея интертекстуальности органично вписалась в атмосферу эпохи, которую часто называют эпохой размывания границ, расширения пределов знания и возрастания роли человеческого фактора. Бахтинская концепция диалогичности утвердила взгляд на язык как на процесс и заставила увидеть в активности адресата необходимое условие эстетического события. Слово стало восприниматься как слово, произнесенное субъектом и адресованное субъекту¹²⁸. Появление новых подходов к тексту связывали с революционными идеями противостояния господствующим классам, жестко заданной стратификации (структурированности) общества и системе. Опирающиеся на внутреннюю диалогичность дискурса литературные диалогические жанры, пишет Ж. Отье-Ревю, не могли возникнуть в «политически застывшем, неподвижном обществе». Монологизация как «носитель интересов господствующих слоев общества» не позволяла сомневаться в смысле дискурса и не допускала той релятивизации, которой отличается диалогичность¹²⁹. «Двуголосые» литературные формы (пародийная стилизация, юмористическое или полемическое остранение, появление рассказчика, сопровождаемое сокращением речи от автора, и пр.) несли идеи открытости текста, отражали борьбу с книжностью и монологичностью. Идея интертекстуальности становилась теоретическим стимулом для принципиально нового по-

¹²⁸ Небезынтересно, в этой связи, сослаться на Т. Иглтона, согласно которому бахтинская концепция языка есть не что иное, как «материалистическая теория самого сознания» (a materialistic theory of consciousness itself) [Eagleton 1996:102] (курсив мой. — И. Ш.).

¹²⁹ Отье-Ревю Ж. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла. М., 1999. С. 67.

нимания текста, превращаясь в базовую идею науки о тексте. Впоследствии, в пылу «революционной борьбы» с традицией, эстетика постмодернизма гипертрофировала эту идею. Автор как порождающий принцип произведения был заменен «самодействующим текстом», который порождался пересечением чужих текстов; функция автора ограничивалась «сцеплением дискурсов», как у Кристевой (ср. «сцепление текстов» у Барта) или связывалась с определенными историческими рамками. Но даже те ученые, которые отвергали бескомпромиссность постмодернизма, не могли не признать динамичности языковых явлений. Мысль обратилась к языку интуитивно-метафорических многозначных понятий и предпочла их строгим определениям формальной логики. Этот вероятностный подход полностью соответствовал установкам усиливавшей свои позиции когнитивной науки, в которой утверждали себя текучесть мира и сознания.

2.2. Описание свойств текста в терминах категорий.

Категориальные модели текста

Сущностные свойства текста в отечественной науке часто описываются в терминах категорий. В философии категорию (*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 ее содержание на основе рефлексии. Содержание категории отображает наиболее существенные связи и

отношения познания и действительности. Категории материи, пространства, движения, вещи, свойства, количества, качества, меры, формы, содержания, причинности, случайности, возможности, необходимости и пр. фиксируют атрибутивные характеристики объектов человеческой деятельности и признаются «базисными структурами человеческого сознания» (Степин). Проблема выбора оснований для описания многообразия действительности выступает как проблема категориального строя сознания человека. В соответствии с общефилософским видением, категориями текста называют его наиболее общие и существенные признаки, определяющие статус текста как «отдельного крупного объекта лингвистической науки»¹³⁰. Вопрос о критериях причисления свойств текста к категориям решается неоднозначно, что приводит к значительным расхождениям в их инвентаре у отдельных исследователей. Чтобы убедиться в этом, сошлемся на ряд работ. Одни из них по праву считаются классическими, другие появились сравнительно недавно.

Монография И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования» (1981) содержит следующий список обязательных и факультативных (например, подтекст) категорий: *информация (информативность), членимость, проспекция, ретроспекция, когезия, континуум, модальность, автосемантия, завершенность; в качестве основной категории выделяется информация, в первую очередь содержательно-концептуальная.*¹³¹ Членимость подразумевает выявление дискретных единиц текста, направленное на преодоление его линейного восприятия. Со-

¹³⁰ Гальперин. 1981. Указ. соч. С. 24.

¹³¹ Гальперин говорит и о категории концептуальности [Гальперин 1981: 38].

держательно-концептуальную информацию текста, по мнению Гальперина, имплицитно раскрывают два взаимообусловленных вида членения. *Объемно-прагматическое членение* на тома, книги, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства (СФЕ) 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. *Ретро-спекция* и *проспекция* учитывают направление развертывания информации и объединяют языковые формы, относящие фактуальную информацию к тому, о чем шла (ретроспекция) или о чем будет (проспекция) идти 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). Объединение смыслов отдельных СФЕ, глав и пр. в единое целое нейтрализует их относительную автосемантию и подчиняет общей, заключенной в произведении информации. Результатом интеграции час-

тей текстом становится его цельность. *Завершенность* – «исчерпывающее выражение» замысла, положенного в произведение и развертываемого 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 завершенности¹³².

С проанализированным списком лишь частично пересекается список категорий, разработанный З. Я. Тураевой в 1986 г. Он остается открытым (см. далее «и некоторые другие») и 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, «преломленной» силою авторского воображения¹³³. Наличие содержательной и формальной сторон у обеих групп категорий признается. 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, кото-

¹³² Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 50–131.

¹³³ Тураева З. Я. 1986. Указ. соч. С. 81.

рый замечает: «Формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах»¹³⁴.

Список текстообразующих категорий В. В. Красных (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 обобщающего характера, могут быть отнесены к этим текстам без ущемления их специфики. Дифференциальными признаками текста, которые позволяют отличить его от «единиц иного рода» и вычленив из дискурса, объявляются тематическое, коммуникативное и структурное единство (ср. тезис Москальской о смысловой, коммуникативной и структурной целостности текста [1981]). С тематическим единством текста соотносятся три текстообразующие категории: *концепт текста* – глубинный смысл, максимально свернутая смысловая структура текста, воплощающая мотив и интенции автора; *смысловое (семантическое) строение текста* – содержательная структура элементов смысла, связанная с количеством смысловых ядер, тем; *логическое строение текста* – последовательность и структура представления смысловых элементов в процессе развертывания 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

¹³⁴ Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 5.

относительность противопоставления этих типов воздействия оговаривается. Структурное единство текста ориентирует исследователя на *синтаксические, лексические и фонологические текстообразующие категории*¹³⁵.

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 объявляются: 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 объект текста – адресат, читатель, слушатель. *События* связываются с действием, которое происходило, происходит или ожидается, *процессы* – с протяженностью действия во времени, *факты* основываются 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 лжи¹³⁶. При характеристике *времени* и *пространства* на основании противопоставления объективного (повествование от 3-го лица) и субъективно-

¹³⁵ Красных В. В. Указ. соч. С. 30–31.

¹³⁶ Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С. 103.

го (повествование от 3-го лица) миров 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 мира¹³⁷.

Монография Папиной посвящена сложной проблематике текстовых категорий и заслуживает несомненного внимания, однако некоторые ее положения представляются дискуссионными. Например, вызывает возражение (как минимум терминологического порядка) выделение в художественном тексте «реальных фактов». Согласно автору, они основываются на реальных событиях и могут быть противопоставлены «фактам воображения».

«Реальный» – это действительный, объективно-данный, не воображаемый. Тот же смысл несет в себе имя «факт» – действительное событие, событие, происшедшее в действительности. Однако запечатленная в тексте реальность всегда подвергается воздействию творческого воображения, а не является «фотографическим снимком». Уникальность произведения искусства подразумевает модификацию оригинала и противоречит изоморфизму изображенного и реального. В процессе моделирования «как бы мира» текста воображение обязательно вторгнется на тер-

¹³⁷ Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М., 2002. С. 93, 95, 135, 166, 267.

риторию реальности, и у художника возникнет свой образ исторического лица или события, определяемый его (уникальной) картиной мира, причем, может быть, весьма далекий от образа, закрепившегося в коллективном сознании.

Язык художественного текста осмысливается как язык *возможного* мира. Д. Льюиз пишет: «Истина по отношению к этому произведению всегда есть “истинность в вымысле”. То, что имя “Шерлок Холмс” имеет референцию к некоторому лицу, ложно в нашем мире, но истинно в рассказах о Шерлоке Холмсе, а значит, то, что истинно в рассказах, является истинным лишь “в мире Шерлока Холмса”. Так, в этом мире истинно, что Холмс не летал к спутникам Сатурна, что у него не было трех ноздрей и т. д.»¹³⁸ Оксюморон Льюиза – *«истинность в вымысле»* – трансформируется у Цв. Тодорова в следующий тезис: «...литературный текст не поддается испытанию на истинность... он *ни истинен, ни ложен* – он вымысел». Впрочем, и этот тезис не удовлетворяет автора, поскольку оказывается неприменимым к поэзии, часто запечатлевающей впечатление или размышление, а не событие, об истинности или ложности которого можно было бы говорить¹³⁹ (курсив мой. – И. Щ.).

Несмотря на сложность и традиционную дискуссионность затронутой проблемы, думается, что воображаемый «как бы мир» все же отличен от реального мира, и едва ли правомерно экстраполировать на него понятие отвлеченной истины¹⁴⁰. О релевантности для художественного тек-

¹³⁸ Льюиз Д. Истинность в вымысле // Логос. 1999. № 3. С. 51–55, 57.

¹³⁹ Тодоров Цв. Понятие литературы. Семиотика. Антология. 2001. С. 380.

¹⁴⁰ Ср. Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002. С. 252.

ста не обычных формальных логик, а логик, основанных на *подвижном* понимании истинности – истинно то, что может быть истинно лишь по отношению к одному из возможных миров, напоминает и З. Я. Тураева¹⁴¹. Как смысловое целое «как бы мир» текста интегрирует любой включенный в него элемент смысла, в том числе и смысл, формирующий наше представление о реальных людях и реальных событиях.

Однако вернемся к проблеме категорий текста, чтобы сослаться на их наиболее обширный инвентарь, обнаруженный у Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарина (2003). К категориям причисляются: *целостность, связность, завершенность, абсолютная антропоцентричность; социологичность* – связь с эпохой, социальным устройством общества и способность выполнять социальные функции; *диалогичность; развернутость* – отношения главного предмета с другими предметами, выражающиеся в виде подтем; *последовательность (логичность), напряженность, 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

¹⁴¹ Тураева З. Я. Семантика художественного текста и модальность // Текстовый и синтаксический уровень стилистического анализа. Межвуз. сб. науч. трудов. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1989. С. 94.

ходу изложения материала инвентарь категорий продолжает расширяться, и в конечном итоге в него включаются также *интертекстуальность, языковая личность, прецедентные тексты и континуум*¹⁴².

На основании изложенного можно сделать следующие выводы.

В науке отсутствует единое мнение о статусе категории текста. Размытые критерии причисления признаков текста к категориям не позволяют выстроить их четкой иерархии. Часто категориями именуют разнородные свойства текста разного уровня абстракции (ср. «антропоцентризм» и «последовательность» или «эстетичность» и «напряженность»). Терминология в отношении одних и тех же категорий не унифицирована (ср. интеграцию у Гальперина и интегративность у Бабенко), иногда даже в рамках единой концепции (ср. выше информацию и концептуальность как основную категорию текста у Гальперина). Порою в силу сложности и многогранности категории получают название лишь по одному из аспектов, который не исчерпывает их понятийного содержания. Это становится очевидным при переводе названия категории на другой язык (ср. *acceptability* как приемлемость/воспринимаемость/интерпретируемость) и подтверждается привлечением для описания категории понятия, более широкого по смыслу¹⁴³. 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. и т. п.).

¹⁴² Бабенко, Казарин. Указ. соч. С. 41–43, 33, 93.

¹⁴³ Ср. адресованность vs приемлемость/воспринимаемость у [Гончарова, Шишкина. Указ. соч. С. 19, 20].

Как следствие, существующие списки текстовых категорий разнородны и нередко определяются лишь тем, какие задачи ставит перед собой ученый. Более того, число категорий постоянно растет. Если в 1990-е гг. в лингвистической литературе их отмечалось свыше пятидесяти, при этом некоторые из категорий текста, по справедливому замечанию О. П. Воробьевой, можно было назвать «весьма экзотическими» (ср. лакунарность)¹⁴⁴, сегодня этот список увеличился. Сама О. П. Воробьева подробно описывает категорию *адресованности*, опредмечивающую знания о предполагаемом адресате текста и прогнозируемом характере интерпретации¹⁴⁵ [Воробьева 1993]. Текстовой категории эмотивности посвящено фундаментальное исследование О. Е. Филимоновой, в котором эта категория рассматривается как полистатусная в силу способности репрезентировать эмоциональное состояние человека в статусе разноуровневых единиц языка (слов, предложений, текстов разной жанровой принадлежности). Когнитивный характер категории эмотивности связывается с акцентом на ментальном обобщении концептуальной сущности языкового представления эмоции¹⁴⁶. Упоминаются и более частные категории, некоторые из них изучаются на материале различных типов текста, например категория точности [Карасик 2004, Тряпицына, 2000] или категория авторитетности [Болдырева, Кашкин <http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/BoldKach.htm>]¹⁴⁷. Как категории трактуются фокус и перспектива и пр.

¹⁴⁴ Воробьева. Указ. соч. С. 30.

¹⁴⁵ Воробьева. Указ. соч.

¹⁴⁶ Филимонова О. Е. Язык эмоций в английском тексте. СПб., 2001; Филимонова О. Е. Категория эмотивности в английском тексте (когнитивный и коммуникативный аспекты): Дис. на соис. учен. степени д-ра филол. наук. СПб., 2001.

¹⁴⁷ К числу приемов, направленных на повышение авторитетности научного изложения, относятся его обезличенность в сочетании с акцентировани-

Вычленение категорий текста упорядочивает описание текста как системного объекта и многоаспектного образования и подтверждает естественное стремление человека обнаружить «островки организованности» (Гальперин) в окружающей действительности. Вместе с тем безусловная сложность проблемы, хотя и не подразумевает целесообразности отказа от понятия «категория», ориентирует на смещение смысловых акцентов в его трактовке. Широкие возможности в этом отношении предоставляет когнитивно-дискурсивная парадигма.

2.3. Проблема имманентности свойств текста в контексте антропологического поворота гуманитаристики

Смыслы текста, напоминают С. И. Мельник и А. М. Шахнарович, анализируя научное наследие Г. В. Колшанского, хранятся в голове человека, а не заключены в глубинные структуры текста, взятого как вещь в себе. Текст – динамичная единица, в которой мысль не умирает изреченной, а действительно живет¹⁴⁸. Процитированная мысль исполнена диалектики.

Человек называется сегодня одним из *основных* параметров текста, его «универсальной категорией», акценти-

ем внимания на достижениях автора, ссылки на авторитет автора, точку зрения специалистов или общественное мнение (например, на социологические опросы); использование сложной специальной терминологии для придания ясности, строгости и официальности; оригинальную систематизацию, классификацию и наглядность, которые повышают убедительность изложения; использование элементов образности, оживляющих сухой стиль научного дискурса и привлекающих внимание к определенным выводам, и даже иронию и юмор [<http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/BoldKach.htm>].

¹⁴⁸ Мельник С. И., Шахнарович А. М. Об авторе этой книги // Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990. С. 6.

руется роль человеческого фактора в текстовом пространстве, в семиотическом опыте обнаруживается «след, оставленный одним *сознанием* на другом» (Петрова). Вместе с тем текст остается языковой реальностью, произведением речетворческого процесса, в нем объективируется и находит завершение авторский замысел. Общение коммуникантов происходит через текст и посредством текста. В нем, имеющем материальную форму, репрезентируется авторское сознание. Структурируя материальный объект – текст и обретая тем самым статус «объективированного субъекта» (Гончарова), автор намечает границы интерпретации, программирует ее бесконечное многообразие, но не произвольность. Поскольку основу текста составляют слова естественного языка, в результате литературной коммуникации как знакового общения в головах автора и читателя актуализируются одинаковые или близкие значения¹⁴⁹. Это правомерно приводит к выводу о принципиальной относительности «свободы творчества» интерпретатора.

В понимании того, чье именно сознание – автора или читателя – определяет целостность текста, исследователи расходятся, однако, исходя из приоритетов современной науки, они, как правило, акцентируют динамические процессы языковой коммуникации и когнитивную деятельность коммуникантов. Признание движения мысли частью жизни сознания опровергает тезис о самодостаточности текстовой структуры.

В контексте новых научных реалий категории текста целесообразно трактовать не как его имманентные свойства, а как репрезентируемые языковыми средствами и

¹⁴⁹ Никитин М. В. Основания когнитивной семантики. СПб., 2003. С. 85.

зависимые от интерпретативной ситуации когнитивные параметры. Это не означает «девальвации» самого понятия текстуальности. Постулирование конститутивных свойств текста равноценно признанию его уникальности и необходимости его выделения в качестве самостоятельного объекта исследования. Вместе с тем, рассматривая текстовые свойства как обусловленные работой сознания, мы должны воспринимать текст достаточно широко: не как «мертвое» хранилище знаний, а как потенциальный и с *этой* точки зрения «живой» носитель значений. Являясь результатом процесса текстопорождения и материальным объектом, текст закрепляет авторские смыслы и тем самым гарантирует процесс текстовосприятия, в ходе которого они актуализируются. Думается, что это понимание текста созвучно видению В. Е. Чернявской. Называя текст «механизмом, “запускающим” когнитивные процессы восприятия и декодирования, Чернявская не ограничивает его ипостасью “мертвого тела” (ср. «текст как результат и как процесс текстопорождения»), хотя, в отличие от автора раздела, терминологически переводит определение критериев текстуальности «в новую систему когнитивно-дискурсивных координат»¹⁵⁰ (курсив мой. – И. Щ.)¹⁵¹.

О широком диалектичном понимании текста убедительно свидетельствуют и иные концепции. Сошлемся на некоторые из них.

Так, Г. Г. Молчанова базовым принципом разрабатываемого ею холистического (от англ. whole) подхода объяв-

¹⁵⁰ Чернявская В. Е. Когнитивная лингвистика и текст: необходимо ли новое определение текстуальности // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 2. С. 77–84.

¹⁵¹ В этой работе понятия «текст, «текстуальность» и «текстовая категория» осмысляются с позиций когнитивной лингвистики.

ляет 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 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 отрывка¹⁵².

Модель становления и развития текста М. Я. Блоха основывается на отказе от традиционного противопоставления текста дискурсу. Блох постулирует существование «языкового текста-дискурса» как тематически организованной речи. Диктема признается его элементарной информативно-цельной (тематической) единицей. Четыре знаковые функции, реализующиеся в диктеме, – номинация, предикация, тематизация и стилизация объединяются в едином понятии «дискурсивизация лексем». В развитии текста-дискурса выделяются несколько ступеней: 1) формирование замысла (рождение текста); 2) поступенчатое формирование «в муках творчества» сюжетного и образно-

¹⁵² Молчанова Г. Г. Холистика текста: система – коммуникация – языковая личность – текст // *Стилистика и теория языковой коммуникации. Тезисы докладов междунар. конференция, посвященной 100-летию со дня рождения профессора МГЛУ И.Р. Гальперина*. М., 2005. С. 46.

го 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 общественно явление, т. е. обретение текстом аудитории; 7) обсуждение его «смысла и достоинств» текста (критика). Все этапы становления и формования текста образно называются «жизнями», поскольку на каждом из них текст «*существует в живой динамике производства и восприятия*»¹⁵³ (курсив мой. – И. Щ.). Узнаваемость образа заставляет вспомнить давнюю традицию сравнения искусства с жизнью¹⁵⁴.

Расширенное понимание текста обнаруживаем у М. Н. Дымарского, разграничивающего *текст как процесс и текст как продукт*. Текст как процесс обеспечивается установкой автора на создание завершенного целого, текст как продукт материально воплощает эту авторскую интенцию¹⁵⁵ (курсив мой. – И. Щ.)¹⁵⁶.

¹⁵³ Блох М. Я. Текст в становлении и развитии // Стилистика и теория языковой коммуникации. Тезисы докладов междунар. конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора МГЛУ И. Р. Гальперина. М., 2005. С. 6–8.

¹⁵⁴ 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].

¹⁵⁵ Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. М., 2001. С. 24.

¹⁵⁶ Говоря о широком понимании текста, трудно не упомянуть его трактовку как синергетического образования (о системно-синергетическом исследовании феноменов культуры XX века, в том числе художественного произ-

Все упомянутые концепции текста справедливо отрицают его автономность и соотносят существование целостного текстового смысла с работой генерирующего и воспринимающего текст сознания. Широкое видение текста, позволяя сохранить за категориями текста статус критериев текстуальности, подчеркивает их зависимость от интерпретатора и, таким образом, отрицает их имманентность. Как следствие, не представляется оправданным и разграничение категорий по принципу «имманентность» – «реляционность». Имманентные категории текста обычно характеризуются как относительно автономное явление, идентифицируемое без опор, в то время как реляционные категории идентифицируются путем сопоставления их с другими текстами. Наиболее типичной реляционной категорией называется интертекстуальность¹⁵⁷. Разграничение имманентных и реляционных категорий изначально представлялось относительным из-за сложности проведения границ между текстовыми и внетекстовыми явлениями, поскольку любая интерпретация предполагает «большую или меньшую степень» выхода за пределы тек-

ведения, см. подробнее, например, [Каган 1997: 50–61]). Синергетика ориентирует на изучение законов самоорганизации сложных систем разной природы. Настаивая на динамичности структуры, она усматривает в структуре «не нечто стационарное», а процесс, локализованный в определенной области непрерывной среды, «пятно организации», «молчаливое знание», предопределяющее ход будущего [Морен 2004: 41–42] (курсив мой. – И. Ш.). Представляется, что осмысление текста с позиций синергетики программируется органически присущим ему сочетанием неопределенности и заданности, которое обуславливает множественность, но не произвольность интерпретации текста. Очевидным преимуществом разработки синергетических аспектов текста становится и понимание некоторых синергетических систем как «человекообразных» (Степин В. С. Синергетика и системный анализ // Синергетическая парадигма. М., 2004. С. 72). Следует, впрочем, заметить, что не все научное сообщество единодушно в одобрении синергетических подходов к тексту (см., например, их критику в [Левицкий 2006: 130–131]).

¹⁵⁷ Воробьева О. П. Указ. соч. С. 43.

ста, т. е. исходит из идеи его открытости. С утверждением интегральных подходов к тексту, когда в работы, относящиеся к сфере компетенции лингвистики текста, стали внедряться знания из прагмалингвистики, психолингвистики, когнитологии и культурологии, осуществимость принципа имманентности в его “чистом” виде¹⁵⁸ показалась еще более сомнительной. Новые стратегии научного познания скорее свидетельствуют о целесообразности отказа от самого понятия имманентности.

Как уже было замечено, признание работы сознания необходимым условием атрибуцирования тексту любых, в том числе сущностных свойств (категорий), хотя и свидетельствует о вариативности их реализации¹⁵⁹, *не означает отрицания качественной определенности текста*. Поясним эту мысль на примере одной из основополагающих категорий текста – целостности.

Воспринимая текст, мы не читаем его «с чистого листа», поскольку в материальной форме текста репрезентируется авторское сознание. Чтобы быть понятым, автор обращается к словам общепонятного языка и выстраивает на их основе текстовое целое, оптимально, по его мнению, репрезентирующее сформировавшийся в его сознании целостный смысл. Ориентируясь на читателя, автор маркирует текст чертами целостности, придает тексту ироническую, пародийную, патетическую модальность, прибегает к разноуровневым повторам как смысловым скрепам, указывает на формальные границы текста. Воспринимая

¹⁵⁸ Ср. видение категорий текста как реляционных, т. е. обозначающих корреляцию грамматических, концептуальных, семантических и прагматических текстовых явлений между собой или с какими-то сущностями вне текста у Белла [Bell 1991: 164 цит. по: Воробьева 1993].

¹⁵⁹ Чернявская В. Е. Указ. соч. С. 81.

текст, читатель исходит из презумпции его целостности и, следуя интерпретативным стратегиям и тактикам, заложенным автором в текст, «собирает» его смысл. Целостность текста, таким образом, всегда обусловлена *совместной деятельностью сознаний коммуникантов*. Она не является окончательно определенной, поскольку в конечном итоге идентифицируется читателем как равноправным участником литературной коммуникация, но является заданной, поскольку изначально идентифицируется авторским сознанием, объективируясь впоследствии в материальной форме текста. Лишь апеллируя к этой форме, мы можем делать выводы о тексте и его целостности как категории текста.

Сложная организация и семантическая двуплановость художественного текста, наличие в нем «непричастного никакой культуре и... доступного лишь импрессионистическому вчувствованию, а не точному анализу»¹⁶⁰, различие языкового, интеллектуального, эмоционального и эстетического опыта автора и читателя, их зависимость от историко-культурного контекста программируют множественность интерпретаций текста. Те же факторы предопределяют сложность изучения текста и его категорий: их нежесткий характер заставляет исследователя, к тому же неспособного избавиться от ипостаси интерпретатора, демонстрировать гибкость теоретических и методологических подходов. Очевидные преимущества с этой точки зрения представляет ему понятийно-терминологический аппарат когнитивно-дискурсивной парадигмы.

Гуманитарные знания давно переместились из области абсолютных истин в коммуникативное пространство диа-

¹⁶⁰ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 285.

лога и превратили интерпретатора в знаковую фигуру времени. В когнитивной философии, претендующей на статус «теоретического фундамента» когнитивных наук, истина оценивается не с позиций объективности, а с позиций ее эвристической полезности. Философы-когнитивисты ориентируются на такие научные ориентиры, как принцип фальсификации Поппера, эпистемологический анархизм Фейерабенда или «личностное знание» Полани. Постановка вопроса о «правильности» или «неправильности» когнитивных репрезентаций мира провозглашается неправомерной и связывается с неисчерпаемостью опыта. Решающим фактором признается собственное мировоззрение человека, основанное на индивидуальности ментальных репрезентаций. В сложившейся интеллектуальной ситуации исследователи, закономерно, обращаются к понятиям, которые позволяют им заполнить лакуны в нечетко структурированных знаниях, исходя из конкретных задач. Одним из таких понятий становится понятие *аппроксимации*.

Аппроксимацию связывают с генетически присущей индивиду способностью устанавливать связи на основе сходства и подобия и традиционно используют для описания приблизительного знания в математике, философии, социологии и лингвистике. В русле когнитивно-дискурсивной парадигмы аппроксимация разрабатывается как понятийная категория, а ее языковые маркеры трактуются как репрезентанты сложной концептуальной структуры. Проекция аппроксимации на сферу исследования текста и признание ее «определяющим принципом вторичного текстообразования» (см. ранее [Ионова 2006]) позволяют привлечь к описанию текста одно из ключевых понятий когнитивной парадигмы – *прототип*. Несмотря на

неоднозначность восприятия этого понятия текстологистами¹⁶¹, думается, что оно дает возможность уточнить природу широкого спектра текстовых явлений, включая текстовые категории. Сами когнитологи традиционно используют «прототип» для осмысления вопроса о том, как человек сводит многообразие своих ощущений и явлений мира в определенные рубрики и подводит их под различные объединения, в том числе и под объединение «категория»¹⁶².

Традиционно считалось, что любой член категории, чтобы соответствовать этому статусу, должен обладать совокупностью обязательных признаков. Все члены категории были равны, а границы категорий четко очерчивались. Признание прототипической организации категориального пространства допустило неравенство его членов с точки зрения наличия в них характерных свойств прототипа. Градация по параметру «принадлежность к категории» (Крэйг) предопределила существование центральных и периферийных категорий. С понятием «текст-прототип» стало соотноситься типичное сочетание наиболее значимых семантических, синтаксических и прагматических свойств текста, обусловленных его содержанием, коммуникативной целью и историко-культурными факторами. В концентрированном виде текст-прототип воплощает наиболее вероятные черты того или иного класса текстов. Значимость прототипических свойств текста описывается с помощью градуированной шкалы, а наличие этих свойств в конкретных текстах признается вариатив-

¹⁶¹ Например, О. П. Воробьева считает нерелевантным для текста само понятие «репрезентативности самых вероятных черт» [Воробьева 1993: 35].

¹⁶² Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Указ. соч. С. 45–46.

ным¹⁶³. Прототип категории как ее «лучший представитель в наибольшей степени обладает «наиболее значимыми» свойствами категории, в то время как располагающиеся вокруг него периферийные члены обладают этими свойствами в меньшей степени. Так, если вычленять категорию психологических текстов, то текстом-прототипом (своего рода гибким инвариантом) следует признать совокупностью понятийных признаков, образующих концепт «психологизм», и маркирующих эти признаки языковых сигналов. Вариантами психологического текста выступают его историко-культурные модификации – модернистские тексты потока сознания и тексты психологического реализма. В качестве периферийного члена категории психологических текстов можно будет рассматривать психологический детектив, поскольку он демонстрирует лишь частичное ослабление интриги, традиционно признаваемое текстотипологической характеристикой литературы психологической направленности.

Плодотворность использования понятия «текст-прототип» для построения категориальной модели текста во многом определяется тем, что оно позволяет учесть размытость (ср. категорию связности в фабульной и бесфабульной прозе), неопределенность и возможный факультативный (ср. категорию подтекста в научном тексте) характер текстообразующих категорий, равно как и их зависимость от интерпретативной ситуации. Иногда это понятие проецируется на отдельные категории текста. Так, Е. А. Гончарова и И. П. Шишкина [2005] различают референциальную и прототипическую интертекстуальность. Референциальная интертекстуальность предполагает межтекстовое взаимодей-

¹⁶³ Воробьева О. П. Указ. соч. С. 34.

ствие за счет присутствия в тексте элементов другого текста, в то время как прототипическая (текстотипологическая) исходит из существования в памяти человека неких прототипов текстов, которые становятся моделями в дискурсивном развитии отдельных видов текста [Гончарова, Шишкина 2005: 23] (ср. синтагматическая и парадигматическая ось интертекстуальности у Ионовой [2006]). Постулируется и прототипический характер текстуальности в целом. Так, В. Е. Чернявская определяет ее как «узел инвариантных признаков... реализующихся вариативно с той или иной полнотой в различных языковых и социальных практиках»¹⁶⁴. Новые тенденции в описании текста и его категорий убеждают в значимости для современного исследователя координаты «я» и соответствуют общему направлению развития науки как фундаментальной формы активности субъекта.

Краткие выводы

Вычленение конститутивных свойств текста, в отечественной традиции именуемых категориями, помогает упорядочить описание текста как системного объекта. Раскрывая особенности структурно-синтаксической, семантико-содержательной и коммуникативно-прагматической организации текста, совокупность категорий текста позволяет судить о его качественной определенности (текстуальности).

Классический набор текстовых свойств был предложен де Бограндом и Дресслером и включал *когезию, когерентность, интенциональность, воспринимаемость, ситуативность, информативность и интертекстуальность*.

¹⁶⁴ Чернявская В. Е. Указ. соч. С. 81–83.

Когезия (связность) фокусирует внимание на внутритекстовых связях, объединяющих языковые единицы и формирующих поверхностную структуру текста (ср. *формальная когезивность*), в то время как *когерентность (целостность, цельность)* – на содержательных связях, обеспечивающих целостность текстового смысла и формирующих его глубинную структуру. Целостный текстовый смысл материализуется в связности, но не определяется механическим сложением частей, свойств и связей элементов текста, а представляет собой качественно новое явление. Вне зависимости от направления движения мысли когнитивного субъекта – от смысла (замысла) к форме или от формы к смыслу как проинтерпретированному замыслу – целостность текста всегда определяется целостностью стоящего за ним сознания.

Интенциональность – это намерение адресанта произвести связный и целостный текст, а *восприимчивость* – намерение адресата (реципиента) его получить. Важность авторской интенции акцентируется по отношению к построению *целого* текста. Взаимообусловленность целостности и интенциональности как конститутивных свойств текста проявляется в намеренности выбора автором разноуровневых языковых средств. В отечественной науке для описания восприимчивости текста обычно используется термин «адресованность», который отличается более широким понятийным наполнением и соотносится с опредмечиванием представлений адресанта о предполагаемом адресате и предлагаемой им интерпретации текста. Органичная взаимосвязь интенциональности и адресованности текста обусловлена природой коммуникации.

Информативность текста связана с его новизной и неожиданностью, которые определяют эффективность

ность воздействия текста. Информация способствует снятию энтропии (меры неопределенности ситуации) и является условием смысловой текстовой целостности. Доказав, что информация связана с процессами управления и познания, обеспечивающими устойчивость и выживаемость систем, кибернетика предопределила использование этого понятия исследователями многомерной системы текста. Разработка моделей литературной коммуникации и экстраполяция методов, положений и понятий теории информации на текст способствовали осмыслению вербальной, в том числе литературной, коммуникации.

Ситуативность – релевантность текста для актуальной или реконструируемой коммуникативной ситуации, к которой относит текст его интерпретация, и коррелирует с трактовкой речевого акта (ср. текст – квазиречевого акт) как выбора одной из существующих и взаимосвязанных альтернатив.

Интертекстуальность предполагает соотносимость текста с другими текстами или отдельного текста с типом текста. Разграничивают узкую и широкую модель интертекстуальности, соответственно сводя интертекстуальность к текстовым вербальным включениям или обнаруживая в ней онтологическое свойство текста, каждый элемент которого, образуя смысловые переключки с иными текстами, отражает взаимодействие «своего» и «чужого». Проявления интертекстуальности в последнем случае носят многообразный характер и обращают исследователя к повторяющимся темам и мотивам, «бродячим сюжетам» и «вечным образам», повторяющимся композиционным схемам и произведениям вторичных жанров и пр. Идея интертекстуальности органично вписывается в атмосферу современной эпохи как эпохи размывания границ и рас-

ширения пределов человеческого знания и получает развитие в широком комплексе взаимосвязанных понятий (интертекст, прецедентный текст/феномен, гипертекст).

Многогранность, тесная смысловая взаимосвязь и переплетенность свойств текста приводят к появлению широкого спектра его категориальных моделей и свидетельствуют о сложности проблемы текстовых категорий. Новые перспективы в решении данной проблемы открывает когнитивно-дискурсивная парадигма, заставляющая видеть в категориях не имманентные свойства текста, а репрезентируемые языковыми средствами когнитивные параметры. Использование таких востребованных когнитивистикой понятий, как *аппроксимация* или *текст-прототип*, позволяет учесть размытость, неопределенность и возможный факультативный характер категорий текста, равно как и их зависимость от интерпретативной ситуации.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Раскройте понятия *текстуальности* и *конститутивно-го свойства текста*. Назовите основные свойства текста, по де Богранду и Дресслеру, и кратко охарактеризуйте их.

■ Задание 2

Охарактеризуйте основополагающие свойства текста *связность* и *цельность*.

«Больше всего мне хочется, – пишет Ортега-и-Гассет, – чтобы самый несведущий читатель не заблудился на тех опасных дорогах, по которым я отправил его бродить. Именно поэтому я по несколько раз повторяю одно и то

же, поэтому задерживаюсь на поворотных пунктах нашего пути» (Запах культуры).

Помня о том, что текст – это законченная последовательность предложений, связанных по смыслу в рамках авторского замысла, проанализируйте повторы, выступающие в стихотворении А. Теннисона *The Snowdrop* в качестве связующих средств.

В ходе анализа используйте классификацию повторов Т. М. Николаевой:

1) чистые (без модификаций) повторы;

2) замена на:

- синоним,
- местоимение,
- сочетание с местоимением,
- слово более широкого или узкого значения,
- перифразу,
- сочетание с придаточным,
- антонимические слова, относящиеся к одной смысловой сфере

(Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста, 1978)

Повторяемость каких доминирующих единиц текста приближает читателя к пониманию текста как смыслового целого?

Alfred Tennyson

THE SNOWDROP

Many, many welcomes
February fair-maid,
Ever as of old time,
Solitary firstling,

Coming in the cold time,
Prophet of the gay time,
Prophet of the May time,
Prophet of the roses,
Many, many welcomes
February fair-maid!

Расскажите о различных классификациях повторов и проанализируйте роль отдельных типов повторов в сопоставлении и противопоставлении понятий и образов на примере оригинальных художественных текстов. Для ответа на вопрос используйте самостоятельно подобранную вами теоретическую и художественно-иллюстративную литературу.

■ Задание 3

Прокомментируйте цитируемые ниже высказывания У. Эко и П. Валери с позиции взаимообусловленности *интенциональности* и *адресованности* как конститутивных свойств текста. Считаете ли вы, что в этих высказываниях утверждается противоположное? Если да, с каким из высказываний вы согласны и почему?

1. ...всякий текст есть некое синтактико-семантико-прагматическое устройство, чья предвидимая интерпретация есть часть самого процесса его создания (*Эко У. Роль читателя*).

2. Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор (*Валери П. Об искусстве*).

■ Задание 4

Охарактеризуйте механизм адресованности текста в аспекте взаимодействия текстовой *заданности* и текстовой *неопределенности* (см. подробнее: Воробьева 1993)

Прочитайте стихотворение Игоря Северянина «*Мороженое из сирени!*». Опишите реализующийся в нем лингвистический механизм адресованности. Вычлените «точки контакта» автора и читателя на разных уровнях формирования смысла, обозначив «рецептивные трудности» и «текстовые подсказки». Напомним, что, по справедливому замечанию И. В. Арнольд, чем важнее для текста тот или иной смысл, тем больше уровней может быть «втянуто в его выражение» (*Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность*).

МОРОЖЕНОЕ ИЗ СИРЕНИ!

– Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше¹⁶⁵.
Сударыня, судари, надо ль? – не дорого –
можно без прений...
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!
Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ¹⁶⁶!
Сирень – сладострастья эмблема.
В лилово-изнеженном крепе
Зальдись, водопадное сердце,
в душистый и сладкий пушок...

¹⁶⁵ Буше (*франц.*) – порция.

¹⁶⁶ Вирелэ – шестистрочная строфа в старофранцузской поэзии.

Мороженое из сирени, мороженое из сирени!

Эй, мальчик со сбитнем, попробуй!

Ей-богу, похвалишь, дружок!

1912. Сентябрь

■ Задание 5

Охарактеризуйте ключевые понятия теории информации в применении к лингвистике. Для ответа на вопрос используйте работу И. Р. Гальперина «Информативность единиц языка». Правомерно ли, по вашему мнению, экстраполировать основные положения теории информации в область теории текста и почему?

■ Задание 6

Остановитесь подробнее на понятии *избыточность* информации. Разъясняя его суть, И. Р. Гальперин приходит к следующему выводу: полная избыточность означает отсутствие информации, слишком большая затрудняет понимание сообщения, поскольку его существо расплывается в массе малозначимых фактов, а слишком малая затрудняет понимание сообщения из-за перегрузки информации (*Гальперин И. Р. Информативность единиц языка*).

Как вы понимаете эти слова? Поясните вашу точку зрения, используя примеры из литературных текстов.

■ Задание 7

В некоторых стилях языка повторение слов и словосочетаний позволяет повысить экономность кода, при этом экономность не снимает избыточность, а ускоряет процесс декодирования. Так, в юридических документах она становится частью формальной структуры и выражается в однотипных зачинах параграфов или отдельных предложений, в анафорических повторах, в ссылках на ранее

сказанное, в цитировании и пр. (*Гальперин И. Р. Информативность единиц языка*).

Прочитайте и переведите отрывок из романа И. Уоллеса *The Seven Minutes*. Скажите, какие особенности необычного завещания ускоряют процесс его декодирования? В чем именно заключается эта необычность? В ходе ответа используйте некоторые понятия теории информации (см. *Гальперин И. Р. Указ. соч.*).

“I, Charles Lounsbury, being of sound and disposing mind and memory, do now make and publish this my last will and testament, in order, as justly as I may, to distribute my interests in the world among succeeding men... First, I give to good fathers and mothers, but in trust for their children, nevertheless, all good little words of praise and all quaint pet names, and I charge said parents to use them justly but generously as the needs of their children she shall require.

I leave to children exclusively, but only for the life of their childhood, all and every the dandelions of the fields and the daisies thereof, with the right to play among them freely, according to the custom of children, warning them at the same time against the thistles. And I devise to children the yellow shores of creeks and the golden sands beneath the waters thereof, with the dragonflies that skim the surface of said waters, and the odors of the willows that dip into said waters, and the white clouds that float high over the giant trees.

And I leave to children the long, long days to be merry in, in a thousand ways, and the Night and the Moon and the train of the Milky Way to wonder at, but subject, nevertheless, to the rights hereinafter given to lovers; and I give to each child the right to choose a star that shall be his...

“To lovers I devise this imaginary world, with whatever they may need, as the stars of the sky, the red, red roses by

the wall, the snow of the hawthorn, the sweet strains of music, or aught else they may desire to figure to each other the lastingness and beauty of their love,

And those who are no longer children or youth or lovers I leave Memory...”

(*Irving Wallace.
The Seven Minutes*)

❑ Задание 8

Одной из наиболее заметных *помех* при передаче информации языковыми средствами признается перегрузка сообщения незнакомыми сигналами, которые вызывают неадекватное соответствие или полное несоответствие посланного и полученного сигнала. Сообщение становится неадекватным восприятию (*Гальперин И. Р. Информативность единиц языка*).

В качестве примера такой помехи можно сослаться на «разорванный синтаксис» «Улисса». Ведь не случайно К. Уилсон иронично замечает, что роман Джойса интересен читателю не больше, чем телефонный справочник, а читает его лишь тот, кого мучает бессонница (*Wilson C. The Strength to Dream*).

Не менее сильной помехой для адекватного восприятия становятся многосложные неологизмы в романе Джойса «Поминки по Финнегану»: иногда они насчитывают до ста букв. Небезынтересно заметить, что Р. Хеллуэг ссылается на один из таких неологизмов – слово, имитирующее звук разбивающегося вдребезги стекла **КЛИККАКЛАККАК-
LASKAKLOPATZKLATSCHABATTACATACAEPPIYCROT-
TYGRADDAGHSEMMIHSAMMINOUIITHAPPLUDDY-
APPLADDYRKONPKOT** в книге, которую он также называет «Словарь для страдающего бессоницей».

С. С. Хоружий, изучая словотворчество Джойса, приходит к выводу о том, что из 49 200 слов «Поминок», употребленных в романе единственный раз, читатель, даже если он обладает мощной эрудицией и изобретательностью ума, способен понять около 30, а лингвист-профессионал – около 60% (Хоружий С. С. Проблемы сознания и восприятия в художественной системе Джойса).

В анализируемый смысловой ряд для «недостаточно искусленного» читателя органично включится попытка русских футуристов обновить языковые поэтические формы и предложить радикальный «самовитый» язык. Достаточно вспомнить стихотворение А. Крученых из сборника «Помада» (1913): «Дыр был щыл/убешщур/скум/вы со бу/р л эз», оно блестяще иллюстрирует характеристики языка «за границами разума» (ср. «заумь») (см. подробнее: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001: 278).

Приведите примеры «перегрузки сообщения незнакомыми сигналами», обратившись к известным вам формам литературного творчества.

■ Задание 9

И. Р. Гальперин разграничивает два типа кода, служащих для передачи сообщения (*Информативность единиц языка*). Раскройте их сущность и объясните, что является основой для их разграничения.

Прочитайте и переведите отрывок из книги У. Эко “*Serendipities. Language and Lunacy*”. В этом отрывке рассказывается об истории возникновения египетских иероглифов. Какой тип кода, по вашему мнению, иллюстрируют египетские иероглифы и почему? При ответе на вопрос обратите внимание на следующие слова и словосочетания:

sacred writing, sacred enclosures, initiatory purposes, to introduce complexities, playing with the ambiguities, to experiment with increasingly complicated and abstruse combinations, a sort of cabalistic game, to amplify the original semantic range of terms.

By the early Christian ages Egypt had already abandoned many of its ancient traditions, but knowledge of sacred writing was still preserved by priests living within the sacred enclosures of the ancient temples. Because the sacred writing no longer served any practical purpose but was used only for initiatory purposes these last priests began to introduce complexities into it, playing with the ambiguities inherent in a form of writing that could be read either phonetically or ideographically. The discovery that by combining different hieroglyphs evocative visual emblems might be created inspired these last scribes to experiment with increasingly complicated and abstruse combinations, and they began to formulate a sort of cabalistic game, based, however, on images rather than letters. Thus was formed a halo of visual connotations and secondary meanings around the terms represented by phonetic signs, a *basso ostinato* of associated meanings that served to amplify the original semantic range of terms.

Приведите примеры из художественных текстов, иллюстрирующих код как 1) «наиболее экономичное, быстрое и эффективное» средство передачи сообщения; 2) средство его зашифровки.

■ Задание 10

Расскажите о возможных причинах искажения информации. Чем отличаются «помехи первичного плана» от «помех вторичного плана» и почему они так называются?

Проиллюстрируйте на литературных примерах те особенности звучащей и письменной речи персонажей, которые приводят к дезорганизации информации (нечеткая формулировка мысли, нечеткость дикции, дефекты речи, неправильная синтагмизация, неправильная разбивка на абзацы, нарушение логической связи между высказываниями и пр.).

■ Задание 11

Охарактеризуйте категорию интертекстуальности и основные компоненты понятийного аппарата ее описания: интертекст, прецедентный текст, прецедентный феномен, гипертекст. Чем объясняется значимость идеи интертекстуальности для когнитивно-коммуникативной парадигмы знания?

■ Задание 12

Расскажите о различных проявлениях интертекстуальности и поясните их механизмы на примерах из литературных текстов.

Что понимается под интертекстуальностью в *широком* и *узком* смысле слова?

Какие виды интертекстуальности иллюстрируются, по вашему мнению, подчеркнутыми ниже интертекстуальными включениями:

Текст-реципиент:

Walt said that the dead turned into grass, but there was no grass where they'd buried Simon.

...

Lukas held out his hand. Jack looked at it as if Lukas had offered him a lily. He took it in his own, pressed it hard enough to put the sting of tears in Lukas's eyes. If Walt was the book, Jack was the works. He was made of iron, with a living mouth

(*Michael Cunningham. Specimen Days*)

Текст-источник:

A child said *What is grass?* Fetching it to one with full hands;...

And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves
(*Walt Whitman, Song of Myself*)

Приведите собственные примеры интертекстуальных включений разного рода и охарактеризуйте их.

■ Задание 13

События романа Кристин Брук-Роуз *Textermination* происходят на конференции, в которой участвуют не «ученые мужи», а персонажи известных литературных произведений, мифов, преданий и устного народного творчества. Они принадлежат различным культурам, временам и жанрам.

Прочитайте и переведите отрывок из романа.

Охарактеризуйте понятия «*прецедентное имя*» и «*прецедентная ситуация*» и скажите, какие из упоминаемых в тексте антропонимов являются для вас прецедентными именами и прецедентными ситуациями? Что вы знаете об этих персонажах и связанных с ними событиях?

Why do the guests gather in social groups, unwilling to talk to anyone out of their sphere? A king can talk to a sultan, even of another faith... A few she did know or at least had heard of, some never, and she had to make a great effort: la Princesse de Clèves, la Princesse de Guermantes, Prince Tancredi from Jerusalem Delivered, the Princess Casamassima, la Duchesse de Sanseverina-Taxis, Theodoric King of the Ostrogoths, Tsar Saltan, Charlemagne with his flowery beard, Prince Genji, Count Cagliostro, le Prince Agrigente, el Conde Alarcos, Prince Djalma, King Alkinoos, a Khasar Princess Ateh, King Alfonso VI, a gorgeous Indian Prince called Rama, who told her of his brother Laksmana and said how loyal friendship and brotherly love are much more important in his country than woman's love. And Prince Pururavas, and several Maharanis with unmemorable names, an Egyptian Pharaoh in a loincloth and kalasyris, named Amen something, Amenhotep, that was it, King Arthur, Attila, Princess Bolkonskaia, a Chinese Empress...

Can clerks only talk to clerks, Akakievich to Bartelby (if he talks), Devushkin to Uria Heap or Sainthomme?

Почему, по вашему мнению, роман Брук-Роуз называется *Textermination*?

■ Задание 14

Расскажите о том, как решается проблема имманентности свойств текста в контексте современной парадигмы научного знания.

Раскройте сущность понятия *аппроксимация* и объясните его значимость для решения проблем текстуальности.

■ Задание 15

Охарактеризуйте понятие текста-прототипа и те преимущества, которые оно дает для описания текста и его категорий. Объясните, что такое *прототипическая интертекстуальность*, и приведите ее примеры?

■ Задание 16

З. Я. Тураева рассматривает вторичные жанры, в том числе текст пародии, как развитие текста-прототипа, сложные системы, строящиеся «на противоборстве, по крайней мере, двух знаковых систем – текста-основы и значимого фона – текста-прототипа». «В результате взаимодействия двух текстов, – пишет Тураева, – возникает новая значащая структура, которая постулирует иную, отличную систему ценностей, которая предлагает стереоскопическое видение мира, порождает алогичный мир. То, что первичный текст, текст-прототип, выходит из своей системы ценностей, подтверждает и амбивалентность пародии, смена отрицания и утверждения, признания и опровержения» (*Щирова, Тураева. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы*).

Прокомментируйте эту точку зрения, исходя из вашего понимания текста-прототипа, и приведите поясняющие примеры.

■ Задание 17

Охарактеризуйте понятие текстовой категории и опишите известные вам категориальные модели текста. Чем объясняются значительные расхождения в предлагаемых исследователями списках текстовых категорий?

3 **ТЕКСТ КАК МЕНТАЛЬНЫЙ АКТ: СТРУКТУРЫ МЫСЛИ vs СТРУКТУРЫ ВЫРАЖЕНИЯ**

3.1. Когнитивное описание текста: общие принципы и некоторые проблемы

В классической работе Т. Куна «Структура научных революций» наука уподобляется дереву, корни которого дают начало различным научным дисциплинам. Контуры дерева в направлении от ствола и до верхушки ветви символизируют последовательность теорий, происходящих одна от другой. Основываясь на совокупности «наиболее» или «менее плодотворных» критериев, – точности предсказания, особенно количественного, числе успешно решаемых теорией проблем, простоте их решения и широте охвата явлений, Кун приходит к выводу, что более поздние научные теории лучше, чем предшествующие, «приспособлены для решения головоломок» и дают луч-

шее представление о том, что является природой¹⁶⁷. Надежды, связанные с решением «головоломки» из области лингвистики, в том числе из области лингвистики текста, обращены сегодня к парадигме, сочетающей когнитивные, дискурсивные и интерпретативные характеристики. «Все или большинство» образующих ее предписаний функционируют «как единое целое» и в совокупности составляют, если следовать рассуждениям Куна, упорядоченные элементы дисциплинарной матрицы: «дисциплинарной», поскольку в ней учитывается принадлежность ученых к определенной дисциплине, «матрицы», поскольку она составлена из упорядоченных элементов, требующих дальнейшей спецификации.

Необходимость осмысления способности человека ориентироваться в мире, воспринимая и оценивая его, определила исследовательский интерес к проблемам знания и познания, к сложной организации человеческого интеллекта. В науке о тексте сегодня активно осваиваются понятия когнитивистики. Концептуальный аппарат текстолингвиста пополнился понятиями «концепт», «концептосфера», «концептуальное пространство», «концептуальная система», «картина мира», «концептуальные основы», «фрейм», «фрейм-структура сознания» и пр. Разрабатываются новые методологии описания текста, основанные на представлении о литературе как о ментальной деятельности. Когнитивное описание литературного текста направлено на выявление связи между мыслью и ее репрезентацией и имеет выраженный интерпретативный характер.

Появление когнитивистики рассматривают в контексте общих процессов «очеловечивания человека» (Пригожин), включавших поэтапное выделение из рода, индиви-

¹⁶⁷ Кун Т. Структура научных революций. М., 2003. С. 263–264.

дуализацию сознания и формирование личности. Постулирование «третьего мира» – мира человеческого сознания и признание Человека разумного вершиной развития определили понятийное содержание базовых принципов когнитивистики. Сегодня именно когнитивистика наиболее активно создает ту карту «внутреннего мира» науки (Ортега-и-Гассет), которая помогает исследователю ориентироваться в окружающей его действительности. В рамках когнитивной философии – основы когнитивных наук, эти принципы формулируются следующим образом:

- репрезентация знаний как центральное понятие: поведение человека понимается как определяемое не столько объективной реальностью, сколько реальностью для субъекта;

- моделирование как познавательный процесс: реальность познается не путем отражения значимых объектов и их связей, а посредством конструирования субъективно полезных моделей реальности, фиксирующих контекстуально-значимые элементы;

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

- исследование объектов с точки зрения их структуры; трактовка когнитивной сферы как динамической структуры понимания информации (в качестве когнитивных структур традиционно выделяются репрезентации, фреймы, скрипты и сценарии);

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

- понимание «человеческого фактора» как познавательной и активно адаптирующейся к среде открытой системы: совокупность биологических, психологических и культурных феноменов анализируется «сквозь призму» субъективности человека, главной характеристикой которого признается способность мыслить;
- понимание истинности знаний как адаптивной (эвристической) полезности): истинное рассматривается как система гипотез, лучших из доступных на данном этапе историко-культурного развития;
- привлечение данных из целого ряда научных областей, игнорирование дисциплинарных барьеров;
- объявление информационного подхода ведущей методологией: человек понимается как мыслящая система в мире информации¹⁶⁸.

Все обозначенные позиции объединены вниманием к человеческому фактору и отражают специфику новой парадигмы научного мышления как основанной на идее субъектности. На рубеже тысячелетий мир превращается в «арену активнейших перемен». Самыми глубокими и решающими из них являются антропологические перемены. Эпоха переживает «радикальные тектонические сдвиги», но их суть не исчерпывается сменой «культурной парадигмы» или «общественной формации». Меняется сам человек, воспринимающийся не как субстрат, а как *субъект, герой разыгрывающихся перемен*¹⁶⁹ (курсив мой. – И. Щ.). Закономерное, в силу сказанного, подчинение научного анализа человеку приводит к переосмыслению ключевых

¹⁶⁸ Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Когнитивная философия и современные когнитивные исследования // Вызов познанию. Стратегии развития познания в современном мире. М., 2004 (1). С. 50, 53, 54.

¹⁶⁹ [[http://www.ru/biblio/books/horuzhy1Main,htm](http://www.ru/biblio/books/horuzhy1Main.htm)]

вопросов истины, соотношения обыденного и научного познания, мышления и языка, понимания и интерпретации.

Осмывая сегодня феномен текста, лингвист, в соответствии с новыми стилями научного мышления, признает решающую роль проблематики знания для изучения способности творческого субъекта запечатлеть свое мировосприятие в художественной модели: он видит в создании поэтического мира ментальную деятельность и, как следствие, обращается к положениям и установкам когнитивистики.

Когнитивистика отрицает традиционные подходы к мышлению, настаивает на несостоятельности попыток категоризовать действительность в рамках бинарных оппозиций, апеллирует к релятивистским оценкам¹⁷⁰ и предпочитает логической стройности понятия «очеловеченный» концепт. Ценностная составляющая концепта со всей очевидностью заявляет себя в абсолютно антропоцентричном, избыточном культурными кодами художественном тексте, что подтверждается выводами о «когнитивно-эмотивных метаморфозах» текста [Шаховский, Сорокин, Томашева: 1998], его эмотивно-смысловой доминанте [Шаховский: 2004], эмотивности как полистатусной когнитивной категории [Филимонова: 2001], разнообразных проявлениях текстового психологизма, в том числе в контексте художественного моделирования когнитивных процессов [Щирова: 2000] и пр. «Сотрудничество» с когнитивистикой, таким образом, оказывается плодотворным для исследователей текста, а освоение ее понятий способствует разработке новых методологий описания текста и формированию более точного представления о его природе.

¹⁷⁰ Ср.: *Слышкин Г. Н.* Лингвокультурные концепты и метаконцепты. Волгоград 204. С. 17.

Однако согласимся с Ортегой-и-Гассетом: «Заниматься наукой – это непрестанно упражняться в сомнении насчет провозглашаемых истин»¹⁷¹. Так, при всей их значимости для когнитивной парадигмы термины «понимание» и «интерпретация» наполняются сегодня неодинаковыми смыслами (см. подробнее 6.1.1). Неоднозначность видения отличает и иные важные для когнитивистики понятия (ср. «концепт» или «картина мира»). Даже по поводу термина «когнитивный» мнения ученых расходятся, о чем свидетельствует заочная дискуссия Е. С. Кубряковой с Е. М. Фрумкиной в журнале «Вопросы когнитивной лингвистики» № 1. Если Е. М. Фрумкина утверждает, что термин «когнитивный» «размыт и почти пуст», то Е. С. Кубрякова настаивает на его функциональной перегруженности¹⁷². Отчасти эти разночтения можно объяснить спецификой самих когнитивных процессов, которые нельзя подвергнуть непосредственному наблюдению. Кроме того, «врожденная когнитивная нестабильность» человеческого сознания программирует неоднозначность высказываний и классификаций [Spolsky: 1993]¹⁷³.

Неизбежный плюрализм научных мнений и относительность истины, которую постулирует когнитивистика, хотя и расширяют «права» исследователя при осмыслении понятий, не отрицают необходимости их уточнения. В рамках отстаиваемой системы взглядов эти понятия как минимум не должны противоречить друг другу. С освоением когнитивных подходов приходит осознание необхо-

¹⁷¹ Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. М., 2006. С. 264.

¹⁷² Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. № 1. С. 10.

¹⁷³ О неизбежности плюрализма научных мнений см. также [Гак: 1995].

димости формирования нового понятийно-терминологического аппарата для описания художественного текста: этот аппарат не может игнорировать специфику текста, но закономерно должен базироваться на понятиях когнитивистики. Так, лишь осмыслив понятие «картина мира», можно говорить о релевантных для текста понятиях «художественная картина мира», «эмоциональная картина мира», «комическая картина мира», «трагическая картина мира» и т. д. То же условие обязательно для уточнения концептуальной триады «картина мира автора – картина мира читателя – картина мира персонажа», как, впрочем, и любых иных «картин мира», обусловленных множеством повествовательных инстанций и подразумевающих различные степени «чужести» авторского голоса. Изучение авторской картины мира как иерархической концептуальной системы предполагает осмысление взаимосвязанных понятий «авторский концепт» и «художественный концепт» и, в свою очередь, невозможно без уяснения сущности концепта в рамках когнитивистики. Лишь уточнив все перечисленные понятия на основе знаний, накопленных когнитивистикой, и составив о них достаточно четкое представление, можно разрабатывать алгоритм их описания в художественном тексте.

Предлагая новые подходы, не следует игнорировать общие принципы научной преемственности как конкретизирующие принципы научного развития. Появление когнитивистики было подготовлено эволюцией всей научной мысли и отражает «антропологический поворот» всех гуманитарных наук. Хотя на вопрос, сколь новыми являются идеи когнитивистики, отвечают по-разному (ср. в том же журнале «Вопросы когнитивной лингвистики» № 1 мнения по этому поводу Е. С. Кубряковой и В. З. Демьян-

кова), принципы научной преэмптивности по отношению к когнитивистике сохраняют свою релевантность. Это заставляет внимательнее отнестись к идеям, созвучным идеям когнитивистики, но формулируемым в рамках иных научных школ, например феноменологии, а также к тем наработкам в области текста, которые, акцентируя его коммуникативные или прагматические аспекты, не содержат термина «когнитивный». В принципиальной необходимости учета таких наработок убеждает имеющий место в реальности синтез когниции и коммуникации. Е. С. Кубрякова по этому поводу замечает, что избранная исследователем форма когнитивно-ориентированного анализа или прагматически или коммуникативно-(дискурсивно) ориентированного анализа является лишь «условностью описания», поскольку синтезируемые когнитивно-дискурсивной парадигмой установки когнитивизма корректируются в ней с учетом исходных положений парадигмы коммуникативной. К аналогичным выводам приходит и В. И. Шаховский, который, акцентируя полипарадигмальность современной науки, подчеркивает, что в ней сосуществуют антропоцентрическая, функциональная, коммуникативная, когнитивная, текстоцентрическая, прагматическая и эмотиологическая парадигмы¹⁷⁴.

В свете сказанного едва ли следует сомневаться, что изучение коррелирующих понятий «автор» и «читатель» как глобальных текстовых категорий и ведущих антропоцентров станет более полным, если будет учитывать характеристики автора и читателя как реальных когнитив-

¹⁷⁴ Шаховский В. И., Сорокин Ю. А., Томашева И. В. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (межкультурное понимание и лингвоэкология). Волгоград, 1998. С. 59.

ных субъектов и ментальных аналогов – моделируемых, гипотетических сущностей. Изучение понятия «персонаж» как категории текста и антропоцентра выигрышно дополнится анализом персонажа как продукта когнитивной деятельности соавторов (автора и читателя) и фикционального когнитивного субъекта. Описание адресованности как категории текста и материализованной программы интерпретации сможет претендовать на большую глубину, если выступит частью описания общих принципов диалогизма, той «сферы “между”» (Бубер), в которой возникают подлинные смыслы. Адресат в этом случае, войдя в смысловую структуру текста, будет воспринят как необходимый компонент творческого процесса. Все перечисленные характеристики дополняют друг друга: не означая механической суммативности, они в совокупности раскрывают текст как органическую цельность. Наиболее интересные результаты при этом оправданно ожидать в работах, обращающихся к теории текста, теории дискурса, теории интерпретации, общим принципам текстопорождения и текстовосприятия; базовым основам поэтики и семиотической теории культуры – иными словами, в работах, разрывающих дисциплинарные границы.

Рассуждая о преемственности при создании когнитивных моделей текста, следует подчеркнуть что, постулировав его антропоцентричность и диалогичность, исследователи, еще не являвшиеся когнитивистами, фактически «ответили на вызов» времени, которое объявило коммуникацию и диалог базовыми философскими категориями. Анализируя «преобразование знания в текст» или описывая «динамику текста», нельзя было не подразумевать работу порождающего и воспринимающего текст сознаний. Утвердивший себя в рамках структурализма статус текста

как автономного объекта был справедливо отвергнут, о чем свидетельствовало появление рецептивной эстетики, поэтики восприятия и нарратологии. Заметим, что нарратологии удалось избежать крайностей и, осознав минусы структурализма, использовать его плюсы. Ее установки представляются продуктивными. Признание значимости глубинной структуры текста не мешает нарратологии сосредотачиваться на реализации этой структуры в ходе диалогического взаимодействия автора и читателя и стремиться к выявлению форм объективации коммуникативного процесса на разных уровнях повествования. Смена научных реалий затронула и лингвистику текста, которая перешла от изучения линейной организации текста к его осмыслению как многомерного смыслового пространства и описанию сукцессивно-симультанных отношений текстовых элементов. В пространстве текста увидели динамическую систему, а в человеческом факторе – ее базовый элемент¹⁷⁵. Следуя общим тенденциям научного развития, лингвистика текста отказала тексту в «безликой продуктивности» и способности к самостоятельному порожде-

¹⁷⁵ Проблема взаимоотношения статического и динамического пространства текста как ментального образования, подразумевающего работу сознания, изучается в фундаментальном исследовании Борисовой. Статическое пространство текста связывается с его объективным существованием, не зависящим от работы человеческого сознания, и, как следствие, лишается статуса актуального. Вместе с тем это пространство признается потенциальным. Во время общения автора и реципиента текст, по мысли Борисовой, переходит в динамическое состояние. Тот или иной дискретный текстовый фрагмент, попадая в фокус внимания реципиента, воспринимается не как фон, а как фигура и, таким образом, актуализируется, т. е. наполняется смыслом. Так формируется «жизненное пространство» текста, включающееся в «жизненное пространство» реципиента. Формирование «жизненного пространства» текста в процессе текстовой коммуникации становится результатом совпадения концептуальных систем автора и реципиента [Борисова, 2004: 45–46].

нию. Даже те, кто не относил себя к числу когнитивистов или возражал против «радикализма» когнитивных концепций, признали важность языковой личности и человека как точки отсчета любого анализа, включая языковой.

Сегодня все сформулированные выше тезисы воспринимаются как общие места в научных рассуждениях. Согласно ранее упоминавшейся концепции развития научного знания Куна, они составляют часть «нормальной наукой», т. е. системы общепринятых представлений – концептуальных моделей, символических обобщений и ценностей, разделяемых научным сообществом и формирующих традицию научной практики¹⁷⁶. В ментальности видят «системообразующее ядро культуры», а в человеке – ее субъекта и носителя, усматривая в них «отображения единой сущности». Эволюция *Homo sapiens* связывается с продвижением по пути формирования субъекта, процессами индивидуализации и субъективизации¹⁷⁷. «Экспансия» когнитивистики и вытекающая из нее ориентация на тщательное, всестороннее изучение организации сознания рассматриваются как свидетельства исторического разворачивания в сторону субъекта. Языковые структуры описываются в их корреляции с когнитивными структурами, репрезентирующими в сознании внешний мир и представляющими собой его ментальные модели. Когнитивные подходы к тексту разрабатываются и литературоведами, и лингвистами. Проводится эмпирическое исследование читательского восприятия, предлагаются когнитивные теории традиционных литературоведческих категорий – метафоры, нарратива, литературных персонажей, анализируется сложное взаимодействие когнитивных и культур-

¹⁷⁶ Кун Т. Указ. соч. С. 29, 237.

¹⁷⁷ Яковенко И. Г. Ментальность в структурировании субъекта и субъектности // Человек как субъект культуры. М., 2002. С. 150–151.

ных доминант смысла, выявляется роль факторов телесности в генерировании мыслительных схем (ср. название работы М. Т. Крэйна «Мозг Шекспира» [Crane: 2001]). Появились такие области научного знания, как когнитивная риторика, когнитивная нарратология и когнитивная поэтика, анализирующая динамическую природу процесса чтения. Решающую роль в нем отводят когнитивной деятельности человека. Чтение осмысливается как движение через текст (*a movement through a text*). Если мы сосредоточены на тексте как на объекте, пишет П. Стокуэлл, мы являемся лингвистами, если на читателе – психологами. Когнитивная поэтика фокусирует внимание и на читателе, и на процессе чтения, а поэтому в отличие от лингвистики и психологии, которые не могут дать этому процессу исчерпывающего объяснения, она может это сделать¹⁷⁸.

Итак, «неизменно актуальный» для исследователя текст сегодня активно переосмысливается с позиций когнитивистики.

Текст интересен когнитивистике по ряду причин. Как главная форма презентации в художественной, публицистической и научной литературе он «оказывается основной сферой отражения новых концептуальных категорий в системе языка»¹⁷⁹. Многоаспектная полифункциональная структура большой сложности, с характерным для нее «снятием семантических запретов» (Лотман), текст полностью соответствует условиям интеллектуального контекста, превратившего выбор в «условие человеческого выживания» (Яковенко). Наконец, абсолютный антропо-

¹⁷⁸ Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. L.; N.Y., 2002. С. 168.

¹⁷⁹ Кобрина Н. А. Культура и ее роль в лингвокреативной деятельности человека // Перспективные направления современной лингвистики: *Studia Linguistica XII*. СПб., 2003. С. 65.

центризм текста позволяет проецировать понятия когнитивистики на все звенья цепи литературной коммуникации, в результате чего когнитивная деятельность автора, читателя и «персонажа» подвергается сегодня подробному рассмотрению.

Так, субъективные *авторские* смыслы описываются как трансформирующиеся в интерсубъектное знание посредством языка, позволяя делать выводы об особенностях текстопорождающего сознания. Повторяющиеся и лейтмотивные слова, текстовые символы, тематические, синонимические, антонимические и ассоциативно-образные ряды, формирующие внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные поля, трактуются как репрезентанты иерархически организованной концептуальной системы – авторской картины мира. Упорядочение текстовых концептов в составе текстовой концептосферы ставит своей конечной целью выявление доминирующего текстового (базисного) концепта – глубинного текстового смысла, конденсата индивидуально-личностного авторского мировидения. Актуализируемые в тексте доминантные смыслы позволяют изучить языковую личность автора, выявить особенности авторского менталитета, осмыслить специфику их отражения в авторском идиолекте. Особую роль при этом играет ценностная ориентация авторских концептов, изучение их эмоционально-оценочных и ассоциативно-образных слоев, в которых запечатлевает себя неповторимость креативной личности.

Не менее пристальное внимание уделяется *читателю*. С его когнитивной активностью связывается завершенность литературной коммуникации. В соответствии с установками когнитивной науки, в интерпретации видят целенаправленную когнитивную деятельность. Разрабаты-

ваются стратегии интерпретирования, которые наряду со свойствами «конкретной речи» (в том числе и текста) и широкой совокупностью знаний причисляются к «опорным пунктам» интерпретации. Особый акцент делается на личностных аспектах интерпретатора и субъективном представлении текста в ментальном пространстве индивидуума¹⁸⁰.

Возможность изучения моделирования когнитивных процессов привлекает текстологиста, осваивающего понятия когнитивистики, и к третьему антропоцентру художественного текста – *персонажу*. «Наиболее выигрышный» материал в этом плане предлагают психологические тексты, предметом изображения которых выступает персонаж-квазисубъект, как бы самостоятельно осваивающий окружающий мир. Прибегнув к терминологии когнитивной науки, можно сказать, что в процессе познания мира персонаж психологических текстов, согласно основополагающей авторской интенции, проходит реальный когнитивный цикл от восприятия к знанию. Не следует, впрочем, упрощать перспективы решения этой задачи: ее сложность предопределена сложностью самого моделируемого объекта – мира невидимых сущностей.

При работе с текстом часто используются ментальные аналоги реальных участников литературной коммуникации: «имплицитный (абстрактный, идеальный и пр.) автор»/«читатель». Эти гипотетические конструкты принадлежат области глубинной (интенциональной) семантики. Обобщая свойства реальных коммуникантов, они моделируют абстрактную коммуникативную ситуацию. Об-

¹⁸⁰ Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Указ. соч. С. 31, 32.

ращение к таким гипотетическим сущностям доказывает исследовательский интерес к феномену ментального и реализует принцип моделирования как познавательный механизм. Для адекватного взаимодействия с реальностью, настаивают когнитивисты, человеку важно извлекать из среды не столько исчерпывающе полную информацию, сколько информацию, *значимую для него в соответствующем контексте*¹⁸¹ (курсив мой. – И. Щ.). «Субъективная выгода» использования ментальных аналогов очевидна: реальные коммуниканты, как минимум в силу пространственно-временной удаленности друг от друга, не могут быть вовлечены в совместный эксперимент, позволяющий верифицировать их интенции и действия, тем более что такой эксперимент по отношению к уникальному (со)творческому процессу *apriori* представлялся бы абсурдным. Хотелось бы подчеркнуть и то, что порождение виртуальных конструкций в сознании исследователя не является произвольным: *оно опирается на языковое, материальное начало текста*. В этой связи вспоминаются слова М. М. Бахтина: «Текст как таковой не является мертвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы, в конечном счете, всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упрямся в человека...»¹⁸²

Апелляция к ментальным аналогам реальных фигур не означает, что когнитивная эволюция протекает в сторону доминирования абстрактных знаний. Напротив, когнитивистика стремится поместить эти знания в контекст (ср. понятие дискурса, тезис о зависимости интерпретации от личности интерпретатора и интерпретативной ситуации

¹⁸¹ Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Указ. соч. С. 53.

¹⁸² Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе // Синергетическая парадигма*. М., 2004. С. 509.

или выше «информация, значимая в ... соответствующем контексте», и пр.). Контекстуальная обусловленность знаний отчетливо прослеживается в исследованиях художественного текста как средства понимания мышления и культуры народа. В рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы также уточняется идея интертекстуальности как *межтекстового* взаимодействия, которое предполагает взаимодействие культур, зачастую разведенных во времени, систематизируется инвентарь прецедентных феноменов, интертекстуальность описывается как средство объективации авторской картины мира и пр.

Исследование когнитивно-коммуникативных аспектов художественного текста соответствует приоритетам современной науки, а разработка необходимого для такого исследования концептуально-терминологического аппарата является важной задачей. Ее решению может способствовать решение следующих частных вопросов: 1) уточнение соотношения понятий «текст» и «дискурс» путем описания пространства «автор – текст – читатель» как динамической системы; 2) уточнение коррелирующих понятий «автор» и «читатель» на основе их комплексного описания как а) глобальных текстовых категорий, б) ведущих антропоцентров текста, в) реальных когнитивных субъектов и их ментальных аналогов; 3) уточнение понятия «персонаж» путем его комплексного описания как а) категории текста, б) антропоцентра текста, в) фикционального когнитивного субъекта; 4) уточнение понятия «картина мира» путем а) разграничения взаимосвязанных понятий «картина мира», «языковая картина мира», «концептуальная картина мира», «художественная картина мира», «картина мира текста», «картина мира автора», «эмоциональная картина мира», б) описание авторской картины

мира как органичного сочетания универсального, национального и индивидуального; 5) уточнение понятий «авторский концепт», «текстовый концепт», «базисный текстовый концепт», «концептосфера» путем описания объективированной в тексте иерархической концептуальной системы, репрезентирующей индивидуально-личностное авторское мировидение; 6) уточнение понятия «адресованность» путем А) комплексного исследования адресованности текста а) как проявления его диалогичности; б) с позиции общих принципов текстопорождения и текстовосприимчивости в контексте понятий «прагматический фокус» и «прагматическая перспектива»; Б) учета взаимодействия интенций интерпретатора с гипотезами об авторских интенциях.

Все перечисленные направления исследования текста имеют своей целью осмысление его конститутивных свойств – коммуникативности, диалогизма, адресованности и, отражая «человекомерность» современной науки, выделяют в тексте антропоцентрическое измерение.

Завершая размышления об общих принципах и проблемах когнитивного описания текста, как и о возможных решениях некоторых из этих проблем, заметим, что необходимость уточнения исходных понятий для последующего обсуждения столь сложной проблематики диктуется не только новаторским характером когнитивной парадигмы. Поиск истины, к которой так стремится ученый, закономерно открытый иным, зачастую противоположным мнениям, необходимым ему для составления полной картины осмысливаемого явления, исключает научную недобросовестность и «реферативный энциклопедизм». «Добросовестный ученый, – пишет В. В. Колесов, – каждый раз обязан объяснить, что именно он понимает под системой, под

структурой, под функцией и т. д.»¹⁸³. В полной мере эти слова можно отнести и к тем сложным понятиям когнитивистики, которые осваивают сегодня исследователи текста.

3.2. О проецировании понятий когнитивистики на художественный текст

3.2.1. «Картина мира» как фундаментальный элемент мироосмысления человека и ключевое понятие описания текста

В ходе развития научной мысли меняется структура научного мышления. Физическая картина мира эволюционирует от механической (XVII век) к электродинамической (XIX век) и к квантово-релятивистской (XX век). «Параллельно и в согласии с физической» картиной мира создается натуралистическая картина мира. Это приводит к выводу о необходимости объединения знаний в единую биосферно-ноосферную картину мира¹⁸⁴. Новая картина мира, восходя к учению В. И. Вернадского, утверждает веру в человеческий разум, силу мысли и способность сознания приблизиться к пониманию сложной природы мира. Объективирующаяся в языке мыслительная деятельность, «мир мыслей», помещенный «между миром действительности и миром языка» (Кубрякова), составляют предмет изучения различных наук, включая когнитивистику. Картина мира – фундаментальный элемент мироосмысления – превращается в ключевое понятие науч-

¹⁸³ Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999. С. 299.

¹⁸⁴ Мирзоян Э. Н. Единство естествознания как проблема истории и философии науки // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004. С. 91, 101.

ной парадигмы и начинает занимать важное место в концептуальном аппарате исследователя текста.

Отображенная в человеческом сознании и реализующаяся в материальной форме (языке) картина мира – это вторичное существование объективного мира. Объективируя сознание, язык привносит в мир не человека «со своими законами и закономерностями», а «особое взаимодействие – “человек – мир”, в результате которого рождается человеческая картина мира, принадлежащая всему роду человеческому и существующая в форме “язык – мышление”»¹⁸⁵. *Универсальное*, таким образом, выступает неотъемлемой составляющей картины мира любого человека как носителя языка. Однако особенности освоения мира не могут не зависеть от индивидуальности человека. Принадлежность мира человеку определяет «субъектность мира», поэтому обязательной составляющей картины мира выступает *индивидуальное*.

Человек – и индивид, и часть мира, материальный объект. Его «биологическая сущность» обуславливает единство онтологической базы отображения в нем «вне его положенных объектов». Иными словами, человек создает в процессе познания мир, который является одновременно и объективным миром и субъективным собственно миром человека. Нейрофизиологическая субстанция мышления – биологическое качество человеческого организма суть индивидуальное свойство человека как особи.

Отчужденная форма индивидуального сознания свидетельствует о переходе индивида как особи в разряд субъекта как члена общества. Этот переход сопровождается

¹⁸⁵ Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990. С. 19–25.

ся образованием языка – средства, объединяющего отдельных людей в категорию общества. Человек-субъект соотносится с окружающими его природным и социальным мирами, индивидами и с самим собой. Он живет в обществе, и самоопределение возможно для него только через взаимодействие с другими людьми¹⁸⁶, что подтверждает значимость *национального* в картине мира человека. Культуры разнородны, а социальное поведение вообще и речевое поведение в частности «чрезвычайно вариативны». «Вряд ли нужно специально оговаривать тот факт, – пишет Вежибickaя, – что любая культура уникальна и имеет свои собственные, культуроспецифичные способы коммуникации»¹⁸⁷. Существование межъязыковых параллелей не отрицает специфики национальных культур, следы которых исследователь обнаруживает в языке и тексте¹⁸⁸.

«Наиболее человечным» из описанных отношений является отношение «человек – человек». Человеческий фактор «наиболее обнаженно» проявляется в суждениях и оценках, а «наивысшей степенью» его проявления в языке становятся высказывания, предметом которых выступает автор речи. «Оценочные моменты» такого высказывания звучат как «вдвойне авторские». «Познание, направленное не на мир, а на себя, создает тот специфический фактор, который “с полным правом” может быть назван *субъективным человеческим фактором в языке*. Человек как познающий и самопознающий субъект проти-

¹⁸⁶ Колшанский Г. В. Указ. соч. С. 83.

¹⁸⁷ Вежибickaя А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. С. 653–654.

¹⁸⁸ Трудно спорить с тем, что юмор Бабеля неповторим, однако его неповторимость во многом определяется и тем, что это юмор одессита.

востоит миру не как пассивный объект, а как деятельный субъект, поскольку создает в сознании мир вещей как свой собственный мир. Так, автор, заявляя о себе как о творце, «открыто сознается» в своем деянии»¹⁸⁹.

Для того чтобы получить представление о мире, человек должен «*взглянуть* на него». Науку и искусство неслучайно сравнивают с глазами человеческой культуры. Объемность знания человека определяется различием и равноправием научного и художественного мышления и фиксируется научной и художественной картинами мира. Искусство, напоминает Ю. М. Лотман, – это не область забав или наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям, а форма мышления, без которой человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием¹⁹⁰. Взаимное обогащение познанием и в науке, и в искусстве, особенно искусстве словесном, всегда представляет собой обмен мыслями и информацией, регистрацию свойств предмета индивидом в определенной ситуации. Вместе с тем, задавая «глобальный образ мира», наука и искусство преимущественно опираются на традиционно имеющийся в их распоряжении инвентарь средств, а именно абстрактность категорий и понятий (наука) или конкретно-чувственное образное начало (искусство). Более того, в отличие от науки, которая стремится к поиску объективной истины, искусство, связанное с личностью творца, открыто заявляет свою субъективность.

Пропущенный через творческое «я» и адресованный читателю реальный мир отражается в идеальном мире эс-

¹⁸⁹ Колшанский Г. В. Указ. соч. С. 85–87.

¹⁹⁰ Лотман Ю. М. 1998. Указ. соч. С. 400.

тетической действительности. Воспринимая, осмысляя и оценивая реальность, художник трансформирует ее закономерности в образное «инобытие», придает им статус фикции. Читатель соотносит изображенный «как бы мир» с реальным миром, основываясь на особенностях собственной индивидуальности. При этом, считает Т. И. Воронцова, если в художественных текстах репрезентировано 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)¹⁹¹.

Субъективность перцепции предопределяет особую роль индивидуального в авторской картине мира. Мотивации к построению «как бы мира» текста – игровые, эстетические, экспрессивные, эмотивно-прагматические и пр. – отражают специфику фантазийно-игрового мышления и «далеки от онтологической строгости»¹⁹². Эта специфика творческой мысли порождает порою радикальные высказывания. Так, Д. Юм называет писателей «профессиональными лжецами, которые озабочены лишь тем, чтобы придать собственным вымыслам видимость правды»¹⁹³. Конечно, можно привести «бесчисленное множество» примеров художественного видения мира (особенно в поэзии), когда «одно и то же объективно данное явление оборачивается той или иной стороной в зависимости от поэтической темы автора»¹⁹⁴, однако субъективность авторского

¹⁹¹ Воронцова Т. И. Текст баллады. Концептуальная картина мира. СПб., 2003. С. 136.

¹⁹² Никитин М. В. Указ. соч. С. 247.

¹⁹³ Юм Д. Цит. по: Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. М., 2006. С. 51.

¹⁹⁴ Колшанский Г. В. Указ. соч. С. 63.

восприятия не беспредельна, она ограничена рамками объективной действительности, которой принадлежит творческий субъект. «...Действительный мир первичен в том смысле, что все начинается с него и его коррелята в сознании – базисного ментального мира. Они вкуче образуют *точку отсчета* для всех идеальных миров»¹⁹⁵ (курсив мой. – И. Щ.). Художественная фантазия, таким образом, наделяется *не более чем правом выбора* из присущего объективному (вещному) миру инвентаря свойств, которые она и использует для конструирования фикционального мира. Принадлежность объективному миру формирует основу для толкования текста читателем и подтверждает правомерность постановки вопроса о возможности адекватной, традиционной или канонической интерпретаций текста. Прибегнув к образу, можно сказать, что в калейдоскопе фикционального мира читатель, прилагающий со-творческие усилия, способен увидеть причудливые сочетания фрагментов, однако набор этих сочетаний не безграничен: он задан автором – конструктором калейдоскопа. Свобода в фикциональном мире связана с вторжением сознания, определяется богатством творческого и со-творческого воображения и реализует возможность выбора для «со-авторов» текста. Эта свобода, впрочем, неизменно предполагает ответственность. Неглубокая, поверхностная интерпретация текста может оказаться той самой попыткой приделать руки Венере Милосской, о которой в свое время предупреждал Ю. М. Лотман¹⁹⁶. Более того, неадекватность восприятия точки отсчета интерпретируемого иногда порождает нарративы, правдоподобие которых заставляет забыть о заключенной в них иллюзии. В этом

¹⁹⁵ Никитин М. В. Указ. соч. С. 246.

¹⁹⁶ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 401.

случае фикция может использоваться в политических целях. В работе Эко *Serendipities. Language and Lunacy* приводится интересный пример, убедительно иллюстрирующий такую возможность. В нем причудливо сочетаются элементы реальности и выдумка, которая из-за отсутствия знания, необходимого для ее разоблачения, принималась за реальность.

Во второй половине XII века в Западной Европе появилось письмо, в нем сообщалось, что далеко на Востоке, за пределами тех территорий, которые крестоносцы тщетно пытались отвоевать у проживающих на них мусульм, 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». Таинственная земля полна чудес. В ней живут почти все звери, которые только водятся на этом свете: слоны, верблюды, гиппопотамы, крокодилы, пантеры, львы, белые медведи, дрозды и безголосые цикады, грифы, тигры, шакалы, гиены, 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 берет свое 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 ее 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 ис-

точника, 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, переводилось на другие языки, подвергалось различным толкованиям. 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 счете 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, подчеркивает Эко, не совсем ясно, но дело не столько в его происхождении, сколько в том, как его восприняли: географическая фантазия обрела форму политического проекта. Эко приводит и иные примеры нарративов, которые успешно «смешивались» 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, – пишет Эко, – если она позволяет объяснить причины наших неудач?»¹⁹⁷

Едва ли многие возразят, что нашему современнику, черпающему знания не из писем, а из телевидения, газет и Интернета, гораздо труднее отделить миф от жизни, а иллюзию от реальности, чем тем, кто грезил о благородном

¹⁹⁷ Eco U. *Serendipities. Language and Lunacy*. L.; N. Y., 2002. С. 9–13, 23, 25.

правителе в далекие времена. Человечество долгие годы жило иллюзиями и, даже узнав, что это так, продолжало ими жить. Чтобы подтвердить это, вспомним еще один пример из книги Эко.

Сегодня мы знаем, что геоцентрическая гипотеза Птолемея не верна с научной точки зрения, однако, хотя наши знания и определяются взглядами Коперника, наше восприятие скорее соответствует воззрениям Птолемея: мы не только видим, как солнце поднимается на востоке, но и ведем себя так, как будто солнце вращается вокруг земли. Мы говорим: «Солнце восходит», «Солнце высоко в небе», «Солнце садится». Так, иронизирует Эко, говорит даже профессор астрономии¹⁹⁸. Как же в таком случае могут описываться миры, существующие лишь в нашем сознании и не подлежащие строгой научной проверке?

Сказанное поневоле заставляет исследователя, занимающегося спекулятивными размышлениями, проникнуться чувством ответственности перед читателем и вспомнить о первичности действительного мира как об обязательной гарантии адекватной интерпретации.

Способность нарратива трансформировать реальность, а иногда и целенаправленно деформировать ее ради приземленных целей, заставляет задуматься, но, конечно же, не является поводом для того, чтобы недооценить уникальное свойство субъекта – воображение. Актуализация смысла текста в индивидуальном сознании всегда выступает частью общего историко-культурного процесса освоения художественных ценностей. Художественная картина мира как «система смысловых, эстетических и эмоционально-оценочных комплексов», «концептуализирован-

¹⁹⁸ Eco U. Указ. соч.

ное художественное пространство», обрамляющее литературный текст¹⁹⁹, конкретизируется в форме картины мира автора текста – носителя художественного мышления. Авторская картина мира объективируется текстом или их совокупностью, маркируется индивидуальностью творческого субъекта и является результатом использования им уникальных способностей своего разума: восприятия, мышления, памяти, внимания, воображения и вымысла. Вымысел – «главный оператор» в триаде «реальное – вымышленное – воображаемое». Спонтанное, бесформенное и нестабильное воображаемое обнаруживает себя во внезапных, произвольно возникающих и обрывающихся видениях, в то время как вымысел целенаправлен. Он обеспечивает повторение реальности путем «переступания границы» и тем самым придает воображаемому определенность, сообщает *ему форму*²⁰⁰. В первую очередь, таким образом, авторская картина мира фиксирует уникальность творческого субъекта: ее индивидуально-личностная составляющая определяет сущность текста как произведения словесного искусства и эстетического события. Вместе с тем, как и картина мира любого индивида, она включает в себя универсальное и национальное. Лишь принадлежность социуму обеспечивает автору владение языком как формой и устанавливает точку отсчета постулируемых в тексте нравственных и эстетических установок, вне зависимости от того, идет ли речь об их совпадении или расхождении с авторскими. Ментальный потен-

¹⁹⁹ Миллер Л. В. Художественная картина мира и мир художественных текстов. СПб., 2003. С. 6–7.

²⁰⁰ Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. СПб., 2001. С. 188–191.

циал современной автору культуры так или иначе реализуется в авторской ментальности. Например, чтобы говорить об ироническом переосмыслении концепта «церковь» в творчестве Джойса, необходимо изучить понятийный, оценочный и ассоциативно-образный слой этого концепта в англоязычной культуре и лишь после этого делать выводы о его индивидуальном эмоционально-смысловом наполнении в составе концептуальной системы автора. Основой для таких заключений закономерно должны выступить репрезентации концепта в языке и тексте, а образуемая текстовыми репрезентациями иерархия смыслов должна рассматриваться в контексте текстового целого.

Поскольку образование вторичного идеального мира суть отражение действительности, а отражательная способность – это способность мозга, *картина мира как знание о мире* есть не что иное, как атрибут мышления, в то время как язык выступает вторичной формой существования мира. Мышление, таким образом, отображает действительность, а язык выражает мышление. *Человеческим фактором*, согласно Г. В. Колшанскому, является не язык, выступающий способом выражением понятийного (мыслительно-абстрактного) содержания, а сознание, которое формирует в результате отражательной деятельности концептуальную картину мира. Связь языка с мышлением заставляет говорить скорее о языкомыслительной, чем о языковой картине мира²⁰¹ (курсив мой. – И. Щ.). Язык не создает мир, но объективирует творческую деятельность человека. Литературная коммуникация как результат этой деятельности всегда предполагает вторжение в когнитивную систему адресата. Целью вторжения стано-

²⁰¹ Колшанский Г. В. Указ. соч. С. 19–25, 37.

вится изменение знаний, мнений и шире – образа мира, который сложился в воспринимающем сознании в результате предшествовавшего акту чтения познания мира. Это познание могло иметь самые разнообразные проявления, в том числе и обретать формы фикциональных миров, что явилось бы естественным для «искушенного читателя». Изменение картины мира адресата в процессе литературной коммуникации программируется существованием авторского замысла и происходит в результате усвоения адресатом объективирующим замысел квазимира текста, иными словами, в результате реконструкции творческого процесса.

*Fortis imaginatio generat casum*²⁰². «Сознание как идеальное устройство с креативной способностью, – справедливо отмечает М. В. Никитин, – не сводится к пассивному отражению действительного мира, но способно к порождению в разной мере автономных от него ментальных миров...»²⁰³ Создавая литературный текст, автор не просто копирует окружающий мир. Он выбирает и перераспределяет его элементы, видоизменяя их силой собственного воображения. Селекция и комбинация элементов мира закрепляют субъективность авторского мировидения и фиксируются структурой текста как материального объекта. «Мир художественного видения, – пишет М. Бахтин, – есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые. Эта

²⁰² Сильное воображение порождает событие (*лат.*).

²⁰³ Никитин М. В. Указ. соч. С. 245.

ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической... но... не индеферентную к ним»²⁰⁴. Созданный фантазией «другого» «чужой» (авторский) мир становится для читателя «своим», присваивается его сознанием, превращается в действенный способ познания мира и себя. Иными словами, художественный текст функционирует как инструмент воздействия на чужую ментальность. При этом «расщепленность» его референции исключает прямолинейность воздействия. «Вторжение» авторского мировидения в ментальный мир читателя носит сложный характер, опосредованный спецификой поэтического языка, особенностями его индивидуально-авторского использования и множественностью предлагаемых читателю игровых повествовательных масок.

Одним из способов выражения авторского мировидения можно считать картину мира персонажа (квазисубъекта), принадлежащую плану изображенной коммуникации.

Как следует из вышесказанного, картина мира всегда является субъективным образом объективной реальности и имеет двойственное существование: необъективированное – в виде неопредмеченного элемента сознания человека и объективированное – в виде «следов», оставляемых человеком в процессе жизнедеятельности. «Пространством» обитания картины мира в ее необъективированном состоянии называют, в первую очередь, воображение субъекта. Объективация картины мира включает экспликацию субъективных установок, целей и мотивов жизне-

²⁰⁴ Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 206.

деятельности человека, ее регулятивных структур и смыслообразующих факторов. «Отпечатки» картины мира обнаруживаются в элементах вещного мира, жестах, мимике, социокультурных стереотипах поведения людей и, конечно же, языке²⁰⁵. Исходя из понимания художественного текста как вторичной моделирующей системы, можно утверждать, что изображенные структуры сознания и бытия персонажа (речь, поступки, внешний вид, взаимоотношения с другими персонажами и т. д.) огрубленно соответствуют представлению о картине мира как о фундаментальном понятии, выражающем специфику человека в его взаимоотношении с бытием. Так, в интериоризированных психологических текстах, где доминирует художественно-трансформированная внутренняя речь, эксплицитно изображается познание персонажем мира «изнутри», т. е. имитируется *картина мира в ее необъективированном состоянии*. В экстериоризированных психологических текстах, где предмет изображения – внутренний мир – имплицитируется через внешнесобытийный ряд, имитируется *объективация картины мира*: согласно авторской интенции, она экстериоризируется через речь, действия и пр. Иными словами, если интериоризированные психологические тексты эксплицитируют формирование картины мира персонажа в ходе рефлексии, то экстериоризированные «овнешняют», опредмечивают, восстанавливают его картину мира по «следам». Речь, безусловно, идет об изображенной коммуникации, поскольку статус художественной речи исключает имманентный характер картины мира персонажа. Лишь в мире художественной действи-

²⁰⁵ Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988. С. 20, 21–23.

тельности персонаж чувствует, мыслит, осваивает окружающий мир и отыскивает в нем «собственную истину» (см. подробнее [Щирова: 2000]).

Нельзя не согласиться, однако, что отвлеченной истины, когда мы говорим о мире художественного вымысла, не может существовать, – этот мир, пишет Шмелев, создается в актах чтения²⁰⁶. Последовательное признание «диалектики прав» автора и читателя позволяет уточнить эту формулировку – «*сотворчески воссоздается*». В условиях реальной коммуникации картина мира персонажа является действенным средством экспликации авторской картины мира, которая, принадлежа сознанию, подобно «всякому идеальному образу действительного мира», в первую очередь оценивается относительно него. Более того, лишь в контексте целостной иерархии текстовых смыслов, начиная от конкретики образа персонажа и заканчивая сущностью высокого порядка – текстовым концептом, который обуславливается коммуникативным статусом текста, картина мира персонажа может интерпретироваться как художественный способ выражения авторского мировидения. Любой языковой элемент текста – прямо или косвенно, эксплицитно или имплицитно – репрезентирует авторскую картину мира. «...Художнику, – справедливо отмечает в этой связи М. М. Бахтин, – нечего сказать о процессе своего творчества – он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение и, действительно, только там мы и будем его искать»²⁰⁷. Говоря о теме или идее литературного произведения, авторском замысле или авторской интенции, концептуальной инфор-

²⁰⁶ Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002. С. 252.

²⁰⁷ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 34.

мации или текстовом концепте, мы, несмотря на понятийные нюансы перечисленных терминов, соотносим с ними скрытый за изображенными событиями глубинный смысл, неизбежно переосмысливая его в контексте своего опыта.

Постулирование позиции «Другого» привело к утверждению принципов многообразия по отношению к различиям, в том числе к различиям культурных менталитетов. Современные идеи терпимости радикально расходятся с нравственными установками предшествующих исторических периодов.

Небезынтересно в этой связи в очередной раз сослаться на картину мира Средневековья, непохожую на стереоскопичную картину современного мира. В средние века оригинальность и попытка внести новое преследовались, в то время как цитирование мыслей древних авторитетов и даже плагиат считались доблестью²⁰⁸. Каким бы странным ни казался этот факт сегодня, ему едва ли следует удивляться: и цитирование, и плагиат предполагали жесткую точку отсчета и, как следствие, не противоречили требованиям образца, нормы, стандарта, которые диктовало время, избегавшее полутонов и выдвигавшее ясность (*claritas*) в качестве одного из критериев прекрасного. Изобразительное искусство того времени не знало цветового изобилия последующих веков и отличалось хроматической ограниченностью, чуждой оттенков. Оно воздействовало на зрителя сочетанием ярких тонов, общим звучанием красок, а не приемами светотени. В поэзии определения цвета были безапелляционны и *далеки от дву-*

²⁰⁸ Гуревич А. Я. Избранные труды. Т. 2. Средневековый мир. М.; СПб., 1999. Цит. по: Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. Волгоград, 2004. С. 14.

смысленности: трава зеленая, кровь красная, молоко девственно белое²⁰⁹. В основе концепции *claritas* лежали философские предпосылки, в частности идеи неоплатонизма, который видел «в материи последнюю стадию нисхождения через эманацию неисчерпаемого и высшего Единого». Бог отождествлялся со всеосвещающим потоком, распространяющим сияние на всю вселенную²¹⁰. Впрочем, имелись и «более прозаические» причины, напоминающие исследователю о необходимости контекстуализировать любое явление, – общество делилось на богатых и бедных, могущественных и обездоленных. Лишь знать могла украсить себя золотом и драгоценностями, облачиться в яркую одежду. Производство искусственных красителей минерального или растительного происхождения требовало больших усилий, поэтому уделом бедных оставались тусклые одежды естественной – серой или коричневой – расцветки²¹¹.

Похожие тенденции прослеживаются и в развитии художественной коммуникации. На его ранних этапах преобладают «неиндивидуализирующие способы изображения внешних характеристик», а сам персонаж отличается статичностью и одномерностью²¹² (ср. устойчивые эпитеты). Система узнаваемых (стереотипных) персонажей задается по принципу *четких оппозитивных отношений* и тем самым ограничивает творческую инициативу читателя. Однако уже «со времен Ренессанса» внутренняя жизнь

²⁰⁹ Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 92.

²¹⁰ Источники этой концепции таились в отождествлении Бога со светом, которое присуще многим цивилизациям.

²¹¹ История Красоты / Под ред. У. Эко. М., 2006. С. 102–106.

²¹² Ижевская Т. И. Становление лингвистических форм и способов внешней характеристики персонажа в художественном тексте: Автореф. ... канд. филол. наук. Киев, 1988. С. 11.

индивида и общества «последовательно усложняется и углубляется», а пути «духовных влияний, духовных ассимиляций и духовного творчества» становятся многообразнее и запутаннее²¹³. Картина современного мира многомерна. Она отражает его сложность и сложность укорененного в нем человеческого бытия. Организующим центром художественного пространства становится субъект – человек в *широком комплексе* психологических, биологических и социальных факторов. Неудивительно, что персонаж XX века, в отличие от своих литературных предшественников, разрушает представление о стандарте, а в изображении его внешности преобладают «индивидуализирующие способы» (см., например, [Ижевская, 1988]). Психологизация повествования обуславливает значимость имплицитных компонентов текста. Эту «суггестивную значительность деталей» (Лотман) называют характерной чертой нового искусства. Детали наружности «овнешняют» свойства многогранного внутреннего мира, указывают на сущностные особенности характера. Персонаж *выходит за рамки* жесткой аксиологической *оппозиции* «плохой (положительный)» vs. «отрицательный (хороший)». Вариативность его оценивания программируется отсутствием в тексте эксплицитно выраженного авторского мнения.

Гибкая интерпретационная программа современной литературы, подтверждая усложнение реалий, активизирует когнитивную активность читателя. Читатель должен приложить мыслительные усилия, чтобы «найти ключ» к тайне произведения словесного искусства, о которой М. Фриш писал так: «Язык работает, как скульптор рез-

²¹³ Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения // Заграничная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 155.

цом, – отсекает пустоту, обнажая тайну, обнажая жизнь. Всегда существует опасность, что тайну разрушат, и другая опасность – что преждевременно остановятся, что останется глыба, что тайну не представят, не охватят, не освободят от всего ненужного, лишнего, короче, что не снимут последний покров»²¹⁴. В ходе диалога субъектов (носителей сознаний) созданный автором и объективированный в тексте фикциональный мир – новый ракурс известного – сотворчески присваивается читателем и, таким образом, участвует в формировании его картины мира. В конечном счете этот литературный диалог становится возможным лишь благодаря принадлежности коммуникантов объективной реальности, которая обеспечивает его, сколь бы необычным не казалось ее индивидуально-авторское переосмысление.

3.2.2. Принципы выдвижения в контексте понятийной диады «фон – фигура»

Чтобы проиллюстрировать «переосмысление основ», связанное с когнитивной революцией, обратимся к известному понятию «выдвижение». Разработанное еще в 20-е гг. XX века оно подробно описывается с позиций когнитивистики американским автором Питером Стокуэллом в книге «Когнитивная поэтика». Напомним, что базовые принципы выдвижения связываются с определенным построением художественного текста. Устанавливаемая с их помощью иерархия внутритекстовых значимостей позволяет видеть связи между текстовым целым и его отдельными частями, выделять главное на фоне второстепенного. Как правило, способность элемента к «выдвижению» ассоциируется с широким набором художественных средств: по-

²¹⁴ Фриш М. Листки из вещевого мешка. М., 1987. С. 129.

вторением, метафорой, необычной синтаксической организацией текста, каламбуром, аллитерацией и т. д., иными словами, с различными формами отклонения от привычного использования языка. В самом широком смысле в качестве деавтоматизированного по отношению к обыденному языку рассматривается сам поэтический язык. Одной из основных функций литературы в этом случае признается особое, художественное воспроизведение реального мира, хотя столь расширительное толкование выдвижения разделяется не всеми²¹⁵.

Представители когнитивной лингвистики, обращаясь к понятию «выдвижение», уделяют особое внимание его психологическим аспектам и той роли, которую играет выдвижение в процессах порождения и интерпретации текста. Концепт «выдвижение» характеризует важность помещения на первый (передний) план языковой формы, выступающей в качестве поискового стимула или ключа в процессах языковой обработки информации. Психологическая реальность концепта связывается с неожиданностью, удивлением, повышенным вниманием. Наряду с понятиями отклонения, остранения, приема, стиля, образности и художественности «выдвижение» анализируется в контексте значимого для когнитивистов перцептуального различия «фигура – фон». В рамках когнитивной лингвистики эти термины гештальтпсихологии обозначают «когнитивную и психическую структуру (гештальт), которая характеризует человеческое восприятие и интерпретацию действительности и не сводится к совокупности ее частей»²¹⁶.

П. Стокуэлл выделяет следующие характеристики фигуры, обеспечивающие ей выделенность по отношению к

²¹⁵ Stockwell P. Указ. соч. 2002. С. 14.

²¹⁶ Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. С. 21, 185.

основе: 1) фигура замкнута и имеет границы; 2) фигура движется, в то время как фон остается неподвижным; 3) фигура предшествует фону во времени и пространстве; 4) в случае разрушения фона фигура оказывается его частью или выступает вперед, чтобы стать фигурой на новом фоне; 5) фигура детализирована, находится в фокусе и привлекает больше внимания, чем фон; 6) фигура находится сверху, впереди фона, в то время как фон находится под фигурой, за ней.

Фигурами на фоне окружающей обстановки выступают, по мнению Стокуэлла, персонажи литературного произведения. Правомерность таких аналогий подтверждается следующими рассуждениями. Персонажам присущи «границы», которые очерчиваются именами, психологическими характеристиками и личностными свойствами. Персонажи, а не окружающая их обстановка, оказываются в фокусе повествования. При описании персонажей, как правило, используются глаголы действия, а при описании обстановки – прилагательные или глаголы состояния. Персонажи перемещаются во времени или пространстве по мере развития сюжетной линии. Пополнение психологических портретов персонажей дополнительными характеристиками также свидетельствует о движении (ср. динамика характера. – *И. Щ.*). Репрезентантами перемещений при этом выступают предлоги (*over, trough, under, from, up, down, into* и т. д.)²¹⁷.

Уточнение принципов выдвигания на основе подходов когнитивистики представляет очевидный интерес и позволяет описать базовые принципы организации текста, основываясь на универсальных механизмах распределения

²¹⁷ *Stockwell P.* Указ. соч. С. 15, 16.

внимания и языковых способах их реализации. Спектр текстовых характеристик, которые могут быть проанализированы с этих позиций, очень широк и в конечном итоге включает эстетическую функцию²¹⁸, поскольку она сосредотачивает внимание на объекте (ср. художественный текст как сообщение, направленное на себя).

3.2.3. Ассоциативная художественная деталь в контексте понятия «якорение»

С одним из форматов когнитивных измерений – якорением – можно связать и типичную для психологической литературы ассоциативную деталь – часть перцептуально-го (визуального, слухового, тактильного и т. д.) образа, «возникающего в сознании» персонажа. Из ассоциативных деталей – своего рода «меморативных знаков» – автор складывает «книгу памяти» персонажа, формирует континуум квазисознания. Ослабленная фабульность психологических текстов, связанная с преобладанием «событий в сфере сознания», предопределяет особо важную роль ассоциативных деталей в обеспечении смысловой целостности текста.

Термин «якорение» принадлежит языку нейролингвистического программирования, которое рассматривается в качестве практического приложения когнитивных наук. Перечисление некоторых характеристик якоря убеждает в возможности проведения параллелей между этим понятием и ассоциативной деталью. «Якорь» представляет собой «метку в сознании человека и отвечает за вызов у него позитивного или негативного оценочного состояния. Действие якоря может быть большим или меньшим по продолжительности (кратковременные vs долговременные

²¹⁸ Эта идея, как уже было замечено, разделяется не всеми.

якоря), а его установление всегда селективно. Для того чтобы якорь «сработал», его нужно воспроизвести таким же образом, каким он был установлен, при этом интенсивная реакция на якорь требует того, что он был установлен в момент наивысшей интенсивности переживания. Якорь считается хорошо установленным, если в результате трехразового воспроизведения он вызвал одну и ту же реакцию²¹⁹.

Выбор автором ассоциативной детали укладывается в рамки селективности как общего принципа текстопорождения (ср. селективность установления якоря). Ассоциативная деталь может быть однокуррентной или рекуррентной (ср. кратковременные и долговременные якоря), в том числе и использованной троекратно. Рекуррентность детали аналогична идентичности «установления» и «воспроизведения» якоря. Согласно авторской интенции, рекуррентная деталь может иметь положительную или отрицательную оценочную направленность (ср. направленность якоря на вызов позитивного или негативного оценочного отношения) и включается в формирование не только соответствующих ассоциативно-образных рядов, но и лейтмотивов. Первичное использование ассоциативной детали может сопровождаться изображением глубоких душевных переживаний персонажа (ср. необходимость установления якоря в момент наивысшей интенсивности переживания). Чтобы усилить эмоциональное воздействие детали, автор может воспользоваться широким спектром художественно-стилистических средств.

Безусловно, речь идет лишь о самых общих аналогиях, которые не претендуют на полноту, а лишь намечают воз-

²¹⁹ Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Когнитивная философия как методологическая рефлексия когнитивных наук // Синергетическая парадигма. М., 2004. С. 121–122.

можное направление описания элемента текста. В этой связи следует заметить, что саму идею проецирования понятий когнитивистики (в том числе прикладной) на художественный текст едва ли следует упрощать, хотя она и оправдывается объективной необходимостью междисциплинарных научных исследований. «Когнитивная наука, – пишет Е. С. Кубрякова, – подчиняла себе и вовлекала в свои исследования все большее количество разных наук. Уже сложились такие дисциплины, как когнитивная антропология, когнитивная социология и даже когнитивное литературоведение...»²²⁰ Красноречивое «и даже» вынуждает задуматься. И не только потому, что все более широко распространяются публикации, в заглавии которых присутствует термин «когнитивный», в то время как основания, цели и задачи самих когнитивных наук характеризуются неоднозначно. Даже после внесения уточнений, направленных на совершенствование когнитивных подходов к тексту, задача этого описания сохранит свою сложность. Любой исследователь текста, в том числе и тот, кто отдает предпочтение когнитивистике, не должен забывать, что имеет дело с художественным материалом, в котором запечатлевает себя уникальная человеческая мысль и находит выражение уникальное творческое начало. Точно так же действенность и самобытность мысли проявляет себя в выборе ученым своих научных предпочтений. И мифологическая, и феминистская, и психоаналитическая критика художественного текста, и герменевтика и постмодернистские изыскания, и многие иные осмысления

²²⁰ *Кубрякова Е. С.* Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. № 1. С. 10.

сложного феномена текста предлагаются научными сообществами и убедительно демонстрируют их «право на выбор». Представляется, что это право соответствует духу эпохи, которая закрепляет его за субъектом.

Краткие выводы

Необходимость осмысления способности человека ориентироваться в мире, воспринимая и оценивая его, определила «экспансию» когнитивистики и вытекающую из нее ориентацию гуманитарных наук на всестороннее изучение сложного мира человеческого сознания. Антропоцентричные научные парадигмы, в русле которых сегодня развивается лингвистика текста, объясняют интерес этой науки к проблемам знания и познания. Когнитивные методологии описания текста основываются на представлении о литературе как о ментальной деятельности и направлены на выявление связи между мыслью и ее репрезентацией. Акцентируя субъективность представления текста в ментальном пространстве индивидуума, они подтверждают свой интерпретативный характер.

Когнитивное «переосмысление» текста обретает самые разные формы: предлагаются когнитивные теории традиционных литературоведческих категорий – метафоры, нарратива, литературных персонажей, анализируется сложное взаимодействие когнитивных и культурных доминант смысла, описание доминирующих смыслов используется в качестве основы для изучения языковой личности автора и выявления тех особенностей авторского менталитета, которые отражаются в авторском идиолекте.

Новый понятийно-терминологический аппарат изучения текста, не игнорируя его специфику как самостоятельного крупного объекта исследования и не превращаясь, таким образом, в «пролонгированную когнитивистику», тем

не менее закономерно базируется на понятиях этой науки. «Концепт», «концептосфера», «концептуальное пространство», «концептуальная система»/«картина мира», «фон – фигура», «якорение», «фрейм» – эти и многие иные понятия когнитивистики сегодня успешно экстраполируются на художественный текст. Разрабатывая когнитивные подходы к тексту, не следует, однако, игнорировать и общие принципы научной преемственности. Поскольку появление когнитивистики явилось результатом общего научного развития, следует внимательнее относиться к идеям, созвучным постулатам когнитивности, но формулируемым в рамках иных научных школ, равно как и к тем наработкам в области теории текста, которые, хотя и не содержат термин «когнитивный», оказываются близкими ему «по духу».

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Расскажите об общих принципах, основных проблемах и возможных решениях когнитивного описания художественного текста. Какие понятия когнитивистики можно экстраполировать на художественный текст и почему? В чем проявляются исследовательские преимущества когнитивного подхода к тексту?

■ Задание 2

Перечислите основные принципы когнитивной философии в интерпретации О. Е. Баксанского и Е. Н. Кучер.

Выдуманные истории, пишет Эко в работе *Serendipities. Language and Lunacy*, как и мифы, всегда убедительны. Рассказ о таинственном Эльдорадо заставил

бравых героев открыть Америку. Таким же стимулом послужила для химиков история о философском камне.

Что вы знаете о тех эпизодах, которые упоминает Эко? Знакомы ли вы с аналогичными примерами? Если да, то с какими? Чем, по вашему мнению, объяснялось их появление? Каким прагматическим целям служила фикция, «выдававшая» себя за реальность?

Назовите принципы когнитивной философии, позволяющие понять природу выдуманных историй.

■ Задание 3

Ознакомившись с материалом раздела и фундаментальной литературой по когнитивистике (см., например: *Никитин М. В. Основания когнитивной семантики; Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира; многочисленные работы Е. С. Кубряковой*), расскажите о базовом элементе мировидения человека – «картине мира».

Что вы понимаете под картиной мира в ее *необъективированном* и *объективированном* состоянии? Приведите примеры необъективированной и объективированной картины мира квази-субъекта (персонажа), воспользовавшись текстами литературных произведений.

Что такое *языковая* и *концептуальная* картина мира? Прокомментируйте в контексте понятия «картина мира» слова Н. Заболоцкого «Поэзия есть мысль, устроенная в теле».

Раскройте сущность *универсальной, национальной* и *индивидуально-личностной* составляющих картины мира.

Охарактеризовав понятия *художественной картины мира* и картины мира автора художественного текста (*ав-*

торской картины мира). Скажите, какие из составляющих авторской картины мира являются наиболее значимыми и почему?

Авторскую картину мира, в рамках которой реализуется оригинальный авторский замысел, можно представить в виде структурированной совокупности концептов. Подобно любым иным концептам, концепты художественного текста описываются как слоисто-полевые образования: с одной стороны, в них различаются понятийный, ассоциативно-образный и оценочный слой, с другой – центр и периферия. В каких слоях концептов, по вашему мнению, в наибольшей степени аккумулируются индивидуально-личностные авторские смыслы? Объясните вашу точку зрения.

На примере литературного произведения малой жанровой формы проанализируйте языковые средства объективации авторской картины мира. Выделите те из них, которые образуют ассоциативно-образный и оценочный слой авторской картины мира и позволяют делать выводы о запечатленной в художественном тексте специфике авторского мировосприятия, мироосмысления и мирооценки. Используйте в качестве возможного алгоритм анализа концептуального пространства текста, предложенный в книге: *Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003. С. 60–61.*

■ Задание 4

Каковы значения и соотношения понятий в диаде *фон – фигура*? Подтвердите возможность описания персонажей в контексте этой диады на примере литературного произведения.

❑ Задание 5

Что вы знаете о таком формате когнитивного измерения, как *якорение*? Приведите пример ассоциативной детали и опишите ее в контексте этого понятия.

❑ Задание 4

Мы познаем мир, исходя из запаса знаний, которыми обладаем. Эти знания определяются культурной традицией и во многом объясняют особенности нашей интерпретации мира. Так, например, средневековая традиция убеждала европейцев в существовании единорога, который символизировал женское целомудрие и внешне напоминал грациозного белого коня с рогом во лбу. Считалось, что единороги обитают в далеких странах. Отправившись в путешествие и встретив носорога, Марко Поло отождествил его с единорогом, несмотря на очевидные внешние несовпадения. В *Книге о разнообразии мира* Марко Поло писал:

Как выйдешь из Ферлека, тут царство Басма. Басма (Пасанган) – особое царство, и язык тут особенный; люди, точно звери, никакого закона у них нет. Слывят они за подвластных великому хану, но дани ему никакой не платят. До них добраться далеко, и люди великого хана сюда не могут заходить. Но весь остров народ почитает собственностью великого хана и иной раз посылает ему разных диковинных вещей в подарок. Водятся тут дикие слоны и единороги, ничуть не менее слонов; шерсть у них, как у буйвола, а ноги – слона, посреди лба толстый и черный рог; кусают они, скажу вам, языком; на языке у них длинные колючки... Голова как у дикого кабана и всегда глядят в землю; любят жить в топях да по болотам. С виду

зверь безобразный. Не похожи они на то, как у нас их описывают; не станут поддаваться девственнице: вовсе не то, что у нас о них рассказывают (*История красоты*).

Расскажите подробно о когнитивной деятельности, результаты которой связаны с образованием смыслов, отражающих актуальное или возможное положения вещей в мире (см., например: *Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 51–52).

Объясните, почему Марко Поло отождествил носорогов с мифическими единорогами, а не опознал в них нечто новое (ср. в процитированном тексте: «Не похожи они на то, как у нас их описывают... вовсе не то, что у нас о них рассказывают»)?

Приведите ваши примеры детерминации интерпретации мира когнитивными моделями.

4

ДИСКУРСИВНЫЕ И КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ТЕКСТА

4.1. Литературная коммуникация и художественный текст в их отношении к триаде «текст – дискурс – стиль»

В основе возникновения литературного текста лежит стремление автора не только к созданию – средствами языка – собственной, «авторской», картины мира, но и к донесению своих представлений об изменчивых свойствах мира до других. В круг этих «других» для автора входят прежде всего его потенциальные читатели, и дальнейшая продолжительность «жизни» литературного текста, его социальная востребованность зависят от того, насколько точно автор определил для себя, по У. Эко, «некую модель возможного читателя <...>, который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их созда-

вал»²²¹. Иными словами, существуя как некая «конечная» материальная данность, как система информативных знаков, ограниченная определенной «внешней» (переплетенное множество страниц с набранным на них текстом, специально подобранная обложка с картинками или без них, цифра тиража и т. д.) и «внутренней» формой (имя автора, заглавие всей книги, ее частей, верхняя и нижняя границы текста, поверхностное членение текста на абзацы, отступы и др.), литературное произведение в первую очередь служит межперсональному общению.

В то же время общение, предполагаемое формой литературного текста, или *литературная коммуникация*, существенно отличается от взаимодействия между автором и читателем, возникающего на базе иных разновидностей текстов. Стало уже общим местом выделение двух видов коммуникации, осуществляемой при помощи литературных произведений. С одной стороны, это так называемая «реальная» коммуникация между автором художественного произведения и читателем, начинающим читать это произведение, и, с другой, общение между участниками изображаемых в произведении художественных событий, которые на самом деле не произошли, но «пропускаются» автором через себя и подаются читателю как реальные. Это «фикциональное», созданное творческой энергией писателя взаимодействие персонажей известно в теории литературного текста под названием «изображенная», или «фиктивная», литературная коммуникация [см., например: Арнольд, 1999: 269–290]. Одной из характерных особенностей фикциональной литературной коммуникации

²²¹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005. С. 17.

следует считать ее абсолютную обусловленность *эмпатией* создателя литературного текста, т. е. способностью представить себя на месте другого человека и понять его чувства, желания, идеи и поступки. На уровне реальной литературной коммуникации авторская эмпатия обогащается (либо не обогащается) *симпатией* читателя, в зависимости, во-первых, от того, способен ли последний в силу своего внутреннего состояния и жизненного и эмоционального опыта «со-чувствовать» изображаемому и, во-вторых, от умения автора с помощью языкового кода выразить и донести до читателя все богатство существующих в его творческой фантазии образов.

Рассмотрение литературного текста как *объекта интерпретации* требует дальнейшего расширения понятия «литературная коммуникация» в связи с неизбежным обращением интерпретатора литературного текста (который должен обладать и всеми способностями «умного» читателя), во-первых, к известным ему документальным источникам об интерпретируемом тексте (т. е. к тому, что часто называется «макроконтекстом» литературного произведения) и, во-вторых, к мнениям иных исследователей (разных гуманитарных областей знания), связанным прямо или опосредованно с толкуемым текстом.

Иными словами, всякий литературный текст оказывается лишь одним из звеньев непрекращающегося социально-литературного дискурса и требует к себе подхода в логике дискурс-анализа. При этом наиболее адекватными литературному тексту как объекту интерпретации с лингвистических позиций можно считать следующие общие идеи о дискурс-анализе, высказанные Л. Дж. Филлипс и М. В. Йоргенсен в их недавно переведенной на русский язык книге: «Язык организован в соответствии со струк-

турами, свойственными высказываниям людей в различных сферах социальной жизни»; дискурс есть «особый способ общения и понимания окружающего мира (или какого-то аспекта мира)»; подходы, которые можно считать основными для дискурс-анализа, «имеют общие ключевые предпосылки, заключающиеся в том, как следует воспринимать такие понятия как “речь” и “субъект”» .

Важными являются и рассуждения названных авторов об *исследователе* в дискурс-анализе, который, на наш взгляд, также принадлежит к ментально-речевым «субъектам», играющим не последнюю роль в развитии литературного дискурса. Общий смысл этих рассуждений состоит в следующем: исследователь должен исходить из того, «что реальность невозможно рассматривать вне дискурса и, таким образом, именно сам дискурс непосредственно является объектом анализа. В дискурсно-аналитическом исследовании первоначальным является не классификация утверждений в эмпирическом материале относительно того, какие из них являются верными, а какие неверными. Хотя критическая оценка может быть выполнена на более поздней стадии анализа. Напротив, аналитик должен работать с тем, что фактически было сказано или написано, исследуя структуры дискурса вдоль и поперек, и определить все социальные последствия различных представлений о действительности, воссозданных в дискурсе»²²² .

Приступая, однако, к анализу литературного текста с позиций дискурс-анализа, исследователь-интерпретатор наталкивается на множество неоднозначных и порой весь-

²²² Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков, 2004. С. 14, 15, 16, 42–43.

ма противоречивых толкований прежде всего понятия «дискурс», в то время как в определении феномена «текст» за более чем пятидесятилетнюю историю существования лингвистики текста уже выработались более или менее устоявшиеся дефиниционные позиции, позволяющие обеспечить достаточно адекватный научный взгляд на текст как на семиотическую систему, представляющую собой не только определенную структуру с иерархической взаимообусловленностью элементов разных языковых (и не только языковых) уровней, но и композиционное единство, коммуникативно-прагматический смысл которого – как результат указанного контекстуального взаимодействия отдельных единиц единой кодовой системы – не может быть выведен из простого суммирования значений ее отдельных языковых составляющих.

Не вдаваясь специально во все терминологические детали многочисленных дискуссий у нас и за рубежом по поводу разных сторон текста как объекта лингвистического анализа (см. об этом, например: Филиппов, 2003), назовем три содержательных константы, к которым прибегают исследователи при попытке дать определение текста, по-разному, однако, выражая их словесно:

(1) Текст представляет собой завершенную с точки зрения его создателя, но в смысловом и интенциональном плане «открытую» для реципиента линейную последовательность передаваемых графически или устным путем языковых знаков, семантико-смысловое взаимодействие которых создает композиционное единство текста, поддерживаемое лексико-грамматическими отношениями между отдельными элементами текстовой структуры.

(2) Как автономное речезыковое образование текст имеет специфическую пропозиционально-тематическую структуру.

(3) В основе текста лежит коммуникативное действие, с одной стороны, его автора, который реализует с помощью определенных языковых и контекстуальных сигналов в создаваемой им структуре некую коммуникативно-прагматическую стратегию, или систему «когнитивных (концептуально-смысловых) установок»²²³, а с другой, его читателя, который, опираясь на эти сигналы, в свою очередь реализует свое намерение наиболее адекватно «разгадать» эту стратегию или, соответственно, эти концептуально-смысловые установки.

Обязательное присутствие трех названных дефиниционных аспектов может быть проиллюстрировано следующими наиболее современными определениями текста, выбранными по принципу контраста: предельная сжатость – пространность словесной формы дефиниции, что, на наш взгляд, повышает убедительность сформулированных выше тезисов. Отметим также, что эти тезисы не во всех приводимых определениях текста присутствуют буквально, в некоторых из них они могут быть воспроизведены из общего смысла авторского рассуждения лишь аналитическим способом.

(1) «В любом случае текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность. Такая последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, поскольку она обладает качеством смысловой завершенности как цельное литературное произведение, т. е. законченное информационное и структурное целое. Причем целое – это

²²³ Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994. С. 88.

нечто другое, нежели сумма частей, целое всегда имеет функциональную структуру, а части целого выполняют свои роли в этой структуре»²²⁴.

(2) «Термин “текст” обозначает ограниченную последовательность языковых знаков, обладающую смысловой цельностью (когерентностью) и сигнализирующую как связное целое о поддающейся опознанию коммуникативной функции»²²⁵ (перевод с немецкого наш. — *Е. Г.*).

(3) «Подлинное исследование текста возможно только на основе анализа его цельности, определяемой из учета его частных, но являющейся не простой суммой этих частных, а чем-то качественно совсем иным, что только и позволяет установить истинное текстовое значение, текстовую функцию отдельных компонентов текста»²²⁶.

(4) «...с лингвистических позиций текст сам по себе, как целое, не является знаком ни в каком смысле — ни языковым, ни “речевым”, ни каким бы то ни было еще. Под текстом понимается особая, развернутая вербальная форма осуществления речемыслительного произведения»²²⁷.

Последнее, наиболее краткое из приведенных, но от этого не менее точное и убедительное, определение текста, принадлежащее *М. Я. Дымарскому*, позволяет перейти к интерпретации понятия «дискурс» в его логической связи с понятием «текст», т. к. в дефиниции последнего присутствует важное для цепочки «текст — дискурс» смысловое звено — «произведение».

²²⁴ *Валгина Н. С.* Теория текста. М., 2003. С. 12.

²²⁵ *Brinker K.* Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin, 1992. S. 17.

²²⁶ *Адмони В. Г.* Указ. соч. С. 87–88.

²²⁷ *Дымарский М. Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. М., 2001. С. 36.

В самом слове «произведение», если вдуматься в его смысл, заключена характеристика процессуальности познания мира, его отражения в определенной системе вербальных знаков, передачи знания о мире, а также восприятия этого знания другим/-ими, осуществляемых в тексте. Но в тексте, воспринимаемом нами в силу его знаковой реальности и определенности в первую очередь как **результат**, продукт речемыслительной деятельности его автора, процессуальность, хотя и является неотъемлемой характеристикой, присутствует все же как имманентный признак, детерминирующий системность и структурность текста, т. е. более необходимую и устойчивую внутреннюю связь принадлежащих тексту элементов, чем связь этих элементов с окружающей средой или элементами других систем.

Таким образом, при перенесении в научно-исследовательских целях словесно оформленного текста на уровень «речемыслительного произведения» на первый план выдвигаются вопросы взаимодействия текста со «средой» и другими «системами». Под средой обычно понимаются историческое время, состояние общества и общественного сознания, наличие определенных социально-политических и нравственных приоритетов и т. д. К другим же системам, с которыми текст в первую очередь взаимодействует в силу своей онтологической природы, относятся «системы адресанта/-ов и адресата/-ов текстовой информации», т. е. совокупность индивидуально и социально обусловленных характеристик читателя/-ей, влияющих на восприятие ими текста (возраст, пол, личностные качества, образовательный уровень, жизненный опыт, темперамент, способность к восприятию образных средств и др.), а также «система языка», предоставляющая автору

текста практически безграничное множество семантических и строевых элементов, «отбираемых сообразно потребностям сообщения и получающих в речи свое особое, специфическое для данного текста построение»²²⁸.

Нетождественность понятий «произведение» и «текст» отметили первыми исследователи художественной литературы [ср. Лотман, 1964: 155; Lerchner, 1984: 10 и др.], признав активную субъектную роль читателя как участника реального «диалога» с писателем в процессе чтения и восприятия художественного смысла литературного текста. Обладая при этом определенным индивидуальным и социальным историческим, культурным, литературным, эмоциональным, языковым и др. опытом, читатель «разгерметизирует» внешне замкнутую структуру художественного текста и снабжает его дополнительными контекстами, создавая собственный смысл и собственное «эмоционально-экспрессивное поле» прочитанного, не целиком совпадающие с заложенными в текст авторскими смыслами и «эмпатическими фокусами». Тем самым читатель придает «авторскому» тексту новый онтологический статус – статус художественного произведения. В то же время объективная «опредмеченность» литературного произведения формой и цельной структурой конкретного текста, его внешние связи со средой, структура и принципы лингвопоэтической организации, допуская вариативность восприятия, препятствуют релятивности смысла произведения.

Наблюдения исследователей художественной литературы, связанные с коммуникативно-прагматическими особенностями создающих ее текстов и позволяющие ин-

²²⁸ Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. Л., 1972. С. 97.

терпретировать текст как произведение, могут быть использованы и при изучении иных сфер коммуникации средствами языка, так как в любой из них действует триада «деятельность – коммуникация – речевая деятельность»²²⁹, которая показывает подчиненность текста как феномена речевой деятельности активного/-ых субъекта/-ов целям не только коммуникации, но и других видов его/их видов деятельности. Иными словами, и в естественной коммуникации (научной, деловой, обиходной и т. д.) процессы порождения и восприятия текстов, сопровождающие разные формы нашей субъектной познавательно-коммуникативной активности, находятся в зависимости, с одной стороны, от уже упоминавшихся выше среды и иных систем, а с другой, – от накопленных обществом и языковой личностью, создающей текст, стандартов, или «правил», формулирования текстов в соответствующей сфере деятельности. Учет этой зависимости переводит и любой текст естественной коммуникации на уровень произведения. Другое дело, что характер литературных произведений в корне отличается от речевых произведений в иных сферах речевой деятельности человека, именно в силу выше отмеченных принципиальных особенностей литературной коммуникации как таковой.

Если же рассуждать далее о дефиниционных аспектах второго члена интересующей нас диады «текст – дискурс», то здесь наиболее точными и ценными для теории текста и речевого высказывания определениями – на фоне очень пестрой картины разных (в большей или меньшей степени лингвистических) и нередко противоречивых уже внутри самих себя подходов – можно считать те, в кото-

²²⁹ Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 29.

рых учитывается когнитивное и коммуникативно-прагматическое пространство текста, не исчерпывающееся субъектной оппозицией «автор – читатель». Благодаря подобным подходам текст не теряет своего значения в качестве самостоятельного предмета исследования, но и входит в то же время в новую, более современную, исследовательскую дихотомию. Об этом свидетельствуют, например, не потерявшие своей актуальности, хотя и ставшие хрестоматийными и цитируемые в большинстве работ о дискурсе тезисы Н. Д. Арутюновой, в которых представлены три, на наш взгляд, взаимосвязанных определения дискурса как: 1) «связного текста в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; 2) текста, взятого в событийном аспекте; 3) речи, рассматриваемой как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)»²³⁰ (нумерация наша. – Е. Г.).

Общим во всех трех определениях является обогащение текста на уровне дискурса характеристиками, которые обусловлены экстралингвистическими факторами, усиливающими в первую очередь его прагматическую открытость и превращающими процессуальность из имманентного признака текста в дифференциальную черту дискурса, так как в последнем текст выступает в качестве когнитивного и коммуникативно-деятельностного медиума между автором и читателем, обеспечивая их социально-психологическое взаимодействие и «включая в свернутом виде не только все элементы коммуникативного акта, но и сигналы для их дешифровки»²³¹. Именно это взаимо-

²³⁰ Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136–137.

²³¹ Дьмарский М. Я. Указ. соч. С. 45.

действие, «отягощенное» характеристиками реального времени и коммуникативных обстоятельств, в которых находятся в качестве «языковых личностей» автор/-ы текста и его читатель/-и, превращают текст в когнитивно, психологически, социально, культурно и т. д. значимое «событие», иными словами, дискурс. Перефразируя Н. Д. Арутюнову, можно сказать, что дискурс – это текст как когнитивное событие (содержащее определенный «концепт действительности», систему «концептуально-смысловых установок», которые включают в себя и индивидуальные, и исторические, и общественные и др. знания) и одновременно коммуникативное событие, «погруженное в жизнь» и автора, и читателя, и общества в целом.

Соотнося текст через дискурс с жизнью общества, нельзя не отметить еще два направления в толковании термина «дискурс»: с одной стороны, как «языкового выражения (языкового коррелята) определенной общественной практики, упорядоченного и систематизированного особым образом использования языка, за которым стоит идеологически и исторически обусловленная ментальность. Каждый текст как часть соответствующей дискурсивной формации квалифицируется как социальное высказывание, как отражение надиндивидуальной, коллективной («серийной», по У. Маасу, 1984) речевой практики. Дискурсивный анализ рассматривается как средство социально-исторической и идеологической реконструкции «духа времени», проникновения в глубинную структуру текста, его смысл²³². С другой стороны, «идея дискурсивной формации лежит в основе понимания дискурса

²³² Чернявская В. Е. Дискурс // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003. С. 54–55.

как интегративной совокупности текстов, связанных семантическими (содержательно-тематическими) отношениями и/или объединенных в коммуникативном и функционально-целевом отношении» (Там же).

Дискурсивная сторона литературного текста находит свое отражение и в двустороннем характере взаимодействия «жизненной реальности» и «вторичной, фикциональной, реальности», лежащей в основе художественной событийности. Писатель создает фикциональный мир своего произведения, используя в качестве «строительного материала» увиденные или пережитые им лично жизненные коллизии, «подслушанные» диалоги, наблюдаемые характеры и т. д. Но в то же время придуманные и донесенные до людей в виде литературного текста фикциональные события и ситуации способны влиять на «первую реальность», повторяясь в ее «сюжетных ходах», а часто и меняя как их, так и отношения между людьми. Это делает смысловые «границы» литературного текста прозрачными и подвижными.

Таким образом, реальные тексты не только являются составной частью определенных дискурсов и позволяют в силу своей устно или письменно фиксированной формы судить либо об «идеологически и исторически обусловленной ментальности», либо о прототипических особенностях содержания и его речевого формулирования в определенных сферах человеческой деятельности и коммуникации (например, в науке, журналистике, деловом или разговорно-обиходном общении и др.), но и оказываются способными влиять на характер этих дискурсов. Иными словами, текст и дискурс в качестве объектов исследования лингвистики связаны между собой комплементарными отношениями: включение лингвистикой на современном

этапе развития гуманитарного знания в исследовательскую парадигму протяженных во времени и пространстве речевых высказываний (текстов) понятия «дискурс» позволяет более осознанно и, главное, в системе посмотреть на многие стороны текстовых структур, связанные с макроконтекстом их возникновения и социального использования, что уже делалось ранее при изучении текста, но зачастую именно не «в системе».

Исходя из этого мы не можем согласиться с М. Я. Дымарским, считающим, что «понятие дискурса к художественному тексту (классического типа) неприменимо»²³³. Это несогласие объясняется, во-первых, тем, что, на наш взгляд, в любом литературном тексте (несмотря на его неповторимую индивидуальную языковую форму) все же осуществляется особый, инвариантный, вид «дискурсивной практики» – фиксация средствами языка так называемой фикциональной, или изображенной, коммуникации, в которой все составляющие, включая и виды речи, имеют образный характер, т. е. обобщают и в то же время индивидуализируют некий ментальный и социальный опыт наиболее одаренных носителей языка. Далее, жанрово-родовые виды, к которым относится тот или иной литературный текст, сохраняя способность к постоянным вариациям и новообразованиям, удерживают в то же время устойчивые, неизменные черты, общий надындивидуальный стилистический рисунок.

И наконец, художественный текст дискурсивен по сути реализуемых в нем когнитивно-прагматических отношений между познаваемым миром, автором, создаваемым им литературным произведением, системой персонажей, а

²³³ Дымарский М. Я. Указ. соч. С. 46.

также других образов внутри этого произведения, и читателем. Взаимодействуя с познаваемым миром, автор получает от него определенные импульсы и реализует их в литературном тексте, существенной частью структуры которого является система активных изображаемых субъектов речи и действия – персонажей. При этом автор не может быть абсолютно независимым от многих явлений современной ему «живой жизни» и «живой речи» и «отсекать», по выражению М. Я. Дымарского, «все внетекстовые связи, которые, по мнению создателя текста (можем ли мы адекватно судить об этом мнении? – Е. Г.), не являются критически необходимыми для понимания». Далее, даже если и согласиться с этим тезисом, то нельзя не учитывать, что читатель, воспринимающий поэтический текст и разгадывающий его смысл, опирается прежде всего на свой литературный опыт, будучи, так же как и создатель текста, зависимым от собственного отношения, с одной стороны, ко времени автора и создания текста и, с другой, к современной ему действительности. Таким образом, все аспекты указанных когнитивно-коммуникативных отношений, лежащих в основе порождения и дальнейшего существования художественного текста, имеют активный (деятельностный) и коррелятивный характер, и методики их анализа должны включать в себя методики дискурсивного анализа, которые нельзя приравнивать к «обычным методикам анализа текста, но с модной “вывеской”²³⁴. В этом смысле нам более близка позиция В. Е. Чернявской, отмечающей, что «если анализ текста направлен в первую очередь на внутренние – внутритекстовые – отношения высказываний между собой, их пропозициональную и иллокутивную структуру, взаимоотношения тек-

²³⁴ Дымарский М. Я. Указ. соч. С. 45, 46.

стового целого и его частей, то анализ дискурса характеризуют внешние по отношению к тексту особенности коммуникативного процесса. Дискурсивный анализ сконцентрирован на степени и характере влияния различных факторов коммуникативно-речевой деятельности, как непосредственного ситуативного контекста, так и более широкого экстралингвистического фона на формирование языковых закономерностей конкретного речевого произведения»²³⁵.

Для теоретического толкования обоих членов диады «текст – дискурс» значительную роль, на наш взгляд, играет категория «стиль». Рассматривая триединство «текст – дискурс – стиль», отметим, что стиль как «особый способ действий, предпринимаемых неким речевым субъектом в процессе формулирования текста с целью решения определенной/-ых когнитивно-коммуникативной/-ых задач/-и»²³⁶, играет роль связующего звена между текстом и дискурсом.

Иными словами, учитывая то обстоятельство, что стиль в качестве специального научного объекта возник в лингвистике одновременно с ее обращением к вопросам функционирования языковых единиц в речевых произведениях, потребовавшим выхода языкознания за границы собственной системы и привлечения к анализу экстралингвистических факторов, можно судить о зарождении явлений, определяемых традиционно в качестве стилистических, в рамках дискурса и тем самым о значении стилистического анализа как раз для научного описания разных «дискурсивных практик», в том числе и практики использования языка в поэтической функции. В то же время свою «материальную оболочку», письменную или устную

²³⁵ Чернявская В. Е. Указ.соч. С. 54.

²³⁶ Гончарова Е. А. 2003. С. 13.

фиксацию, стиль, как известно, получает в тексте [см. также Кожина, 2003: 511].

Возможность экстраполяции характеристик стиля на уровень и дискурса и текста объясняется также тем, что стиль с самого начала не рассматривался в филологии как чисто языковое явление, поскольку он объединяет в себе по крайней мере два разноуровневых ряда характеризующих его элементов: 1) элементы содержания (семантический характер изображаемого предмета, или «проблемы», с разрешением которой связано появление речевого высказывания; особенности коммуникативной ситуации; языковая личность, материальным проявлением когнитивных и коммуникативных действий которой является текст); 2) два вида элементов формы: а) общие качественные характеристики речи, формулирующей «проблему», или – в традиционной терминологии – ее «стилевые черты», и б) собственно языковые элементы, через «отбор, комбинацию и трансформацию»²³⁷ которых эксплицируется информация о вышеназванных координатах стиля.

Двусторонняя природа стиля и его значение для уровня как дискурса, так и текста заключаются также в следующем: выражаясь в структуре текста эксплицитно, с помощью стилистически «маркированных» языковых элементов, стилистическое содержание принадлежит тем не менее к ряду сопутствующих текстовых информационных, которые в разном объеме – в зависимости от уровня когнитивной и коммуникативной компетентности адресата – «разгадываются» им, от чего, в свою очередь, зависят эффективность общения и продолжительность существования в социуме реальных текстов как одной из форм, сопровож-

²³⁷ Степанов Ю. С. *Стиль // Лингвистический энциклопедический словарь*. М., 1990. С. 494.

дающих социальную и индивидуальную деятельность человека. Говоря же о «продолжительности существования в социуме реальных текстов», мы не можем не говорить об их включении в определенные «дискурсивные практики».

В то же время общее содержание триады «текст – дискурс – стиль», а также семантический характер и понятийный объем каждого из трех ее членов нельзя рассматривать как абсолютно идентичные по отношению к естественной и литературной коммуникации, прежде всего в силу разных когнитивно-прагматических и коммуникативных условий их протекания: уже отмечавшегося ранее совмещения в последней параметров реальной и изображенной коммуникации, а также преобладания в ней индивидуально-творческого отношения адресанта и к содержанию, и к материалу изображения, включая язык. Здесь уместно сослаться на слова известной русскоязычной писательницы Дины Рубиной, которая в одном из своих интервью определила стиль художественного произведения как «не только набор приемов», а как «манеру писателя двигаться в пространстве текста, то есть во многом – органику», причем «...бытие в большой мере определяет эту манеру двигаться»²³⁸. Для филолога-интерпретатора литературного текста это означает, что «сигналы» стиля следует искать на пересечении дискурсивных (макроконтекстных) и собственно текстовых, знаково определенных параметров литературного произведения.

Однако изменение конструктивной роли *стиля* в случае литературного текста и превращение его в неповторимый *индивидуальный стиль* писателя выводит из опреде-

²³⁸ Рубина Д. «Ни жеста, ни слова...». Интервью для журнала «Вопросы литературы», 5–6, 1999 г. // Под знаком карнавала. Екатеринбург, 2001. С. 567.

ления понятия «дискурс» ту его часть, где он толкуется как отражение «серийной» речевой практики. И в то же время господство в поэтическом тексте индивидуально-творческой ментально-речевой деятельности не сводит на нет такую его несомненную дискурсивную характеристику как объединяющий все литературные тексты и не свойственный иным видам текстов, а поэтому самоценный и автономный, **образно** опосредованный «способ представления мира (или какого-то аспекта мира)»²³⁹.

Таким образом, понятие «реальной» литературной коммуникации оказывается более широким, чем просто общение адресанта с адресатом через созданный автором и расшифровывающим его читателем текст. Осознание этого, как известно, привело к интенсивно развивающимся начиная со второй половины прошедшего столетия самостоятельным теориям «автора» и «читателя» — главных субъектов-участников литературного процесса и одновременно сложных онтологических, эпистемических и функциональных сущностей. Усиливающееся же в последние десятилетия в исследованиях литературного текста внимание к его интерпретационным моментам позволяет говорить и об особом виде «умного читателя» (по В. Изеру, см.: Iser, 1976 и 1979), способного в дополнение к активным ментально-чувственным рецептивным действиям и к репродуктивно-речевой аналитической деятельности, расширяющей границы литературного дискурса и обогащающей его новым содержанием. Объем «литературно-семиотических пресуппозиций» (Lerchner, 1984) интерпретатора в идеальном случае должен быть значительно выше, чем у «обычного» читателя.

²³⁹ Филипс Л., Йоргансен М. В. Указ. соч. С. 219.

4.2. Параметры коммуникативной ситуации порождения и восприятия литературного текста

При определении особенностей «реальной» литературной коммуникации требует уточнения по отношению к ней и один из традиционных центральных исследовательских феноменов коммуникативной лингвистики – *коммуникативная ситуация*, который также имеет здесь более сложный характер, чем в случае общения между автором и читателем на базе текстов в так называемой естественной, или «нехудожественной», коммуникации. Что же можно считать наиболее релевантными характеристиками коммуникативной ситуации общения, возникающего в процессе чтения литературного текста?

1) В основе этого общения лежит *творческое коммуникативное действие*, с одной стороны, автора литературного текста, который реализует с помощью определенных языковых и контекстуальных сигналов в создаваемой им текстовой структуре некую коммуникативно-прагматическую стратегию, или систему «когнитивных (концептуально-смысловых) установок», по В. Г. Адмони (1994: 88), а с другой – его читателя, который, являясь «одновременно и **объектом** воздействия литературы, и **субъектом** литературного процесса, “подстрекающим” началом искусства слова»²⁴⁰, опирается на эти сигналы и в свою очередь реализует намерение наиболее адекватно «разгадать» эту стратегию или, соответственно, эти концептуально-смысловые установки с целью собственного рационально-чувственного обогащения.

2) Коммуникативно-творческая деятельность автора литературного текста обусловлена, далее, его внутренней

²⁴⁰ Прозоров В. В. Читатель и писатель // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 496–497.

эгоцентрической позицией, которую можно считать импульсом любого творческого акта, поскольку каждое художественное произведение (будь то живописное полотно, музыкальная пьеса или скульптура) является отражением специфического эгоцентрического внутреннего состояния души художника, являющегося откликом на его особые отношения с миром и «провоцирующего» творческую личность на материализацию этого состояния в системе знаков определенного семиотического кода (в нашем случае языкового).

3) Вступление в «контакт» с писателем и продолжение этого контакта со стороны читателя в свою очередь обусловлено эгоцентрическим состоянием последнего, так как в зависимости от него читатель либо откладывает книгу в сторону, либо углубляется в ее чтение и воспринимает в дальнейшем сюжетные коллизии в фикциональном мире художественного произведения и его словесную форму, не будучи до конца свободным от этого состояния.

4) Автор и читатель литературного текста, как правило, оказываются более удаленными и друг от друга, и от событий, изображаемых в нем, как в чувственно-эмоциональном, так и во временном и в пространственном отношении, чем в случае текстов из иных сфер человеческой коммуникации. Это определяет специфический характер ментально-речевых действий автора в процессе создания композиции и структуры художественного текста и здесь, в первую очередь, поэтическое переосмысление традиционных языковых элементов с их неизбежными семантико-прагматическими модификациями и «приращениями» смыслов, что создает особый, литературный вид речи, отличающийся от повседневных видов речи прежде всего более высокой степенью суггестии. От читателя же подобная

дистанцированность требует максимальной ментальной и чувственной концентрации, чтобы оказаться способным для полноценного «общения» с автором и «вхождения» в созданный писателем мир.

5) «Реальная» литературная коммуникация не протекает тем не менее по правилам общения между физически и биографически «реальными» лицами. Точно так же как автор «общается» в процессе написания своего произведения с имплицитным, или идеальным, потенциальным, абстрактным читателем, так и читатель познает автора как некую *функциональную, деятельностьную*, категорию, проявляющую себя в отборе и структурно обусловленном сочетании элементов формы и смысла в их текстовом единстве. Это, как писал М. М. Бахтин, «активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность»²⁴¹, воспринимаемая читателем как *метаобраз* текста, неизрекаемый в одной языковой единице или многих языковых единицах, а «атомарно» заложенный в текстовых смыслах всех элементов семантической системы текста, в художественном содержании всех образов литературного текста.

6) Выделяет литературную коммуникацию на фоне иных видов деятельности и общения людей и ее предметно-тематическая специфика. Предмет этой коммуникации – художественный текст обладает *абсолютной антропоцентрической* когнитивно-прагматической направленностью, определяемой тем, что в центре литературного изображения всегда стоит человек, а образы персонажей как действующие лица фикционального мира художественного текста и квинтэссенция «авторской картины мира»

²⁴¹ Бахтин М. М. Проблема автора // Вопросы философии. 1977. № 7. С. 160.

представляют собой художественно обобщенные аналоги определенных форм его бытия, сознания, драматического действия и лирического переживания.

4.3. Диалогизм литературного текста

Из вышеназванных коммуникативно-прагматических особенностей литературного текста, а также его рассмотрения в логике дискурс-анализа вытекает и такое его универсальное свойство как *диалогизм*, плодотворнейшим источником дискуссий о котором, актуальным до сих пор, несомненно, являются идеи М. М. Бахтина, считавшего диалог внутренней движущей силой бытия мыслящего человека: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог в сущности и не должен кончиться. <...> Все – средство, диалог – цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия»²⁴². Как справедливо замечает М. В. Никитин, диалог в его широком понимании М. М. Бахтиным, «...никак не замыкается и, более того, имеет не так уж много общего с узколингвистической стороной этого явления», у М. М. Бахтина «вся освоенная и осваиваемая культура диалогична как результат осмысленных диалогов адресантов с адресатами, авторов с читателями, современников с предшественниками и потомками, диалогов с самим собой и, наконец, «диалогов» субъекта с миром – постольку, поскольку осмысление мира достигает ясности и закрепляется в духовной культуре общества, получив знаковое выражение»²⁴³.

²⁴² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 294.

²⁴³ Никитин М. В. Диалогизм vs интертекстуальность: выбор плацдарма // Сб. научных трудов Studia Linguistica XIV. СПб., 2005. С. 115.

Художественная литература – существенная часть социальной духовной культуры, закреплённой в языковых знаковых кодах художественных текстов. В этом смысле раскрытое и блестяще научно описанное М. М. Бахтиным художественное новаторство Достоевского, являющегося, по справедливому мнению М. М. Бахтина, «может быть, самым влиятельным образцом на Западе» (и не только на Западе, добавим мы), за которым «как художником следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработачает его художественная воля, открытый им новый полифонический принцип художественного мышления», – стало импульсом для осознания и практического преломления в литературном творчестве наиболее репрезентативных представителей мировой современной поэтики главного принципа *полифонического художественного мышления*, сформулированного М. М. Бахтиным: «*мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия <...> не поддаются художественному освоению с монологических позиций*»²⁴⁴.

Диалогизм пронизывает и охватывает все стороны литературной коммуникации и художественного текста как наиболее совершенной формы творческой ментально-речевой деятельности людей. Основным условием этой деятельности становится принцип *обратной связи*, распространяющийся, что уже неоднократно отмечалось выше, как на динамику когнитивно-прагматических взаимоотношений между творящим литературный текст и воспринимающим (и интерпретирующим) его субъектами, так и

²⁴⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. 1979. С. 294, 312–313.

на воздействие результатов этих взаимоотношений на характер дальнейшего функционирования литературного произведения в культурном развитии и культурной памяти общества. Когнитивно-прагматическая суть всеобъемлющей «обратной связи» между всеми звеньями непрерывной цепи литературной коммуникации, иными словами, ее «диалогизм», состоит в следующем. Автор – субъект «произведения» художественного текста взаимодействует как «мыслящее человеческое сознание» (по Бахтину) с миром (других и своим собственным), получает в результате этого некие чувственно-рациональные импульсы и воплощает их в системной художественно-речевой форме текста, реализуя при этом особый характер своего *активного* отношения к языку и «преодолевая материал» через его усовершенствование в нужном писателю направлении (по Бахтину, там же). Внутри текста действуют персонажи, связанные между собой (и с автором), в свою очередь, определенной системой акционально-смысловых отношений. Читатель, в зависимости от собственных взаимоотношений с действительностью (и языком как частью этой действительности), воспринимает литературный текст, используя его как один из ориентиров в своих дальнейших отношениях с другими (куда входят и разные ипостаси собственного Я читателя) и миром.

В теоретическом плане *диалогизм* как имманентное свойство текста является как минимум основой таких текстообразующих категорий литературного произведения, как *адресованность*, т. е. наличие в текстовой структуре системы элементов, создающих «точки контакта» автора и предполагаемого читателя, а также реализуемые автором в тексте с помощью специальных маркеров способы

регулирования (нередко манипулирования) читательского восприятия, и *интертекстуальность*, т. е. смысловое, или референциальное, а также прототипическое, или текстотипологическое, коррелирование текстов между собой в «общей памяти» либо социально-языковой, либо мировой общности.

Без учета диалогического взаимодействия между автором и читателем невозможно рассмотрение и такой – также универсальной – характеристики литературного текста, как *суггестивность*. В значении самого слова (от лат. *suggerere* – внушать, «нашептывать» (мысль и др.) уже заложена сема диалога сознаний, стремление (как осознанное, так и бессознательное) автора соединить собственное поэтическое переживание с воздействием на читателя, стимулируя последнего к сопереживанию, к размышлениям/рассуждениям определенного плана. Суггестивная диалогичность осложняет «чисто» сюжетную информацию литературного текста и, имплицитно постоянно присутствуя в ней, превращает фактологическую и концептуальную информацию текста (Гальперин, 1981) в информацию художественную, которая – благодаря прежде всего своей образной сущности – способна в значительной мере и формировать ассоциативное мировоззрение людей, и изменять их взгляды на мир и себя как часть этого мира. Будучи активным участником суггестивного диалога, читатель в зависимости от своей готовности и/или способности воспринять «суггестивно осложненную» текстовую информацию по-разному «пропускает» литературный текст через себя и свои дальнейшие, также диалогические, отношения с миром и другими.

Повторим, что диалогизм мыслящего сознания не может не сказаться и на отношении обеих сторон литератур-

ной коммуникации (автора и читателя) к слову – основе формальной стороны художественного текста. Уже в XIX веке А. А. Потебня писал о том, что «отношение говорящего к употребляемым словам двояко. Во-первых, к значительной части этих слов он относится почти так, как ребенок, который впервые знакомится с их звуками и значением. <...> Во-вторых, к другой части слов мы относимся более активно. Именно стоит употребить такие слова в переносном, производном смысле или образовать от них новые, и основания такого действия скажутся, будут тем явственнее, хотя бы мы и не в состоянии были дать в них отчета». Выдающийся отечественный филолог, многие идеи которого лежат в основе современных представлений о специфике словесного художественного образа и психологии художественного творчества, отмечал и то, что «при помощи слова человек **вновь** (выделено нами. – Е. Г.) узнает то, что уже было в его сознании. Он одновременно и творит новый мир из хаоса впечатлений, и увеличивает свои силы для расширения пределов этого мира»²⁴⁵. Бахтинская концепция диалогизма также акцентирует отношения «между словом (шире – знаком), с одной стороны, и контекстом его употребления, высказыванием и текстом, смыслом и его порождением, так что в слове просвечивают его былые контексты, в высказывании его связи с пред- и посттекстом. И слово, и диалог, и смысл “ведут диалог” со всей историей своего бытования, проявляя следы своей былой жизни в новых контекстах» (Никитин, там же).

Опираясь на приведенные цитаты и мнения, можно представить себе работу писателя над отбором и комбинацией слов, нужных ему для выражения неких концепту-

²⁴⁵ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. 2-е изд. М.; СПб, 2003. С. 145, 148.

ально-художественных смыслов, как внутренний «автодиалог» автора с собственным знанием и известным ему национально-социальным опытом использования соответствующих языковых знаков, в процессе которого он либо удовлетворяется узуальными словоформами, либо преобразовывает их семантически и морфологически в нужном ему русле. В то же время это не «чистый» автодиалог, так как в процессе создания своей «картины мира» автор может прибегнуть к словоупотреблениям, уже использованным в иных текстах другими творческими личностями, и, включая подобные слова-цитаты в свой текст, художник действует тем самым в ситуации «диалога» с иными «мыслящими сознаниями» и создает «интертекстуальные» смыслы, которые и для читателя расширяют горизонт его диалогического общения с миром и другими.

В теории диалогизма литературного произведения М. М. Бахтина, который вообще считал, что «если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях», особую значимость приобретают, далее, «индивидуализированное языковое сознание» и «воля» персонажа, способные создать в прозаическом литературном тексте «внутреннюю диалогичность слова». Именно использованием «внутренне-диалогизованного слова», т. е. такого слова, где «смешиваются ...два **индивидуализированных** сознания и две индивидуальных языковых воли: изображающее индивидуальное авторское сознание и индивидуализированное языковое сознание и воля изображаемого персонажа»²⁴⁶, по мнению М. М. Бах-

²⁴⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 131–132, 171.

тина, «завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции»²⁴⁷. Действительно, действующие лица изображаемого художественного мира, строго говоря, сочетают в себе характеристики и объекта познания (для автора и читателя), и субъекта «индивидуализированного» сознания, потому что, с одной стороны, автор не может создать характеры героев, целиком подчиненные его познавательной и коммуникативной субъектности и субъективности, так как, входя в систему отношений фикционального мира литературного текста, они, по выражению М. М. Бахтина, могут действовать по законам «упорствующей реальности», «неуправляемой объективности»²⁴⁸. С другой же стороны, диалектика диалогических субъектно-объектных отношений между автором и персонажем определяется их прагматической направленностью от Я художника к другому/-им (даже если этот/-и другой/-ие и наделен/-ы чертами самого автора), в мысленном диалоге с которым/-и автор решает актуальные для него познавательно-творческие задачи.

Краткие выводы

Таким образом, научные достижения гуманитарных наук в конце XX – начале XXI века, постоянно возрастающая степень их «абсолютной человеконаправленности» позволяют рассматривать **текст**, высшую форму языкового образования и одновременно основной инструмент когнитивной и коммуникативной деятельности **Человека**, в качестве многомерной и полифункциональной дискурсивной системы, обеспечивающей индивидуальное развитие

²⁴⁷ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 21.

²⁴⁸ Бахтин М. М. Проблема автора // Вопросы философии. 1977. № 7. С. 156.

языковой личности, а также ее социальное, культурное и интеллектуальное взаимодействие с Другими.

При этом «система» человека – создателя текста (автора) и система его отношений с «другими» (мое alter ego, мир, другой человек) находят свое разное выражение в текстах так называемой естественной коммуникации и текстах, обеспечивающих литературно-художественное общение. В основе противопоставления двух названных видов коммуникации лежит прежде всего «нефикциональный», опирающийся на реальные феномены, факты и события способ освоения мира в первом случае, и «непрямой», связанный с образным переосмыслением реальности и создаваемой воображением «художником слова» «новой», «фикциональной» реальностью во втором. Каждый писатель создает в литературном произведении свой мир (точнее, свой образ мира) в соответствии со своим замыслом, со своим индивидуально-образным восприятием и изображением жизни, действительности. С одной стороны, этот мир строится по основным законам мира реального, но является в то же время миром вымышленным, созданным творческой фантазией автора.

Понимание и интерпретация эмпатического по своей сути мира художественно-литературного текста требуют от человека – читателя текста особой чувственно-ментальной концентрации, способности чувствовать себя вовлеченным в то, что он воспринимает и пытается понять.

Сталкиваясь в процессе жизни, в своей социальной и индивидуальной эволюции с постоянной необходимостью создавать собственные устные и письменные тексты, а также «расшифровывать» смыслы чужих, в том числе «фикциональных» текстов, для того чтобы использовать их в своей дальнейшей практической и духовно-культур-

ной деятельности, каждый человек вынужден и опираться на определенные, закрепленные в общественном сознании и известные ему из личного опыта «дискурсивные» правила или нормы формулирования текстов, типичные для той или иной сферы познания и коммуникации, и использовать – в зависимости от индивидуального дарования – «свободу», предоставляемую областями познания и общения, называемыми издревле творческими. Принцип *обратной связи*, или *диалогизм*, сопровождающий процессы порождения, понимания и интерпретации любого вида текста, пронизывает и охватывает все стороны литературной коммуникации и все уровни художественного текста – наиболее совершенной формы творческой ментально-речевой деятельности людей. Названный принцип распространяется как на динамику когнитивно-прагматических взаимоотношений между творящим литературный текст и воспринимающим (и интерпретирующим) его субъектами, так и на воздействие результатов этих взаимоотношений на характер дальнейшего функционирования литературного произведения в культурном развитии и культурной памяти общества.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

По мнению философов, литературоведов, лингвистов, а также представителей иных областей гуманитарного знания, и язык и текст (как высшая форма языкового образования) служат в качестве инструментальной базы существования антропонимической диады «Я – Другой/-ие».

При этом сама диада – как один из способов изучения *Человека* и *Человеческого*, которые, как известно, были

выделены из внешнего мира в эпоху Возрождения, – возникла в мировом научном познании не сразу. В классической философии и в искусстве феномен человека длительное время изучался на принципах *субъектоцентризма*, при толковании «субъективности», т. е. проявления *Я*, как внутреннего состояния духа, освобожденного от телесного, вещественного и сконцентрированного на самом себе, что следует из определения субъекта в качестве некоей субстанциональной целостности суверенного носителя сознания и самосознания (по Гегелю). Лишь на рубеже XIX–XX веков феномен человека был проанализирован «наоборот» – в аспекте присутствия *Другого* внутри *Я. Другой*, в интерпретации К. Маркса, З. Фрейда, является представителем отчужденного материального производства, экономических условий, бессознательного, спонтанно детерминирующего человеческое *Я*. Этап современного научного познания можно назвать «трансгуманитарным», так как оно охватывает как субъективное человеческое *Я* (в узком, ренессансном смысле), так и внечеловеческое, дегуманизированное *Другим, Я* (как это постулируется гуманитарным знанием XX века). Иными словами, современный ученый-гуманитарий, ставя вопрос: «Совпадает ли сознающий с познаваемым?», отвечает на него, вслед за М. М. Бахтиным, следующим образом: «Здесь появляется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, то есть свидетель и судья всего человека (всего я), следовательно уже не человек, не я, а *Другой* (выделено нами. – Е. Г.)» («Проблемы поэтики Достоевского». С. 38).

Поясните, какие аспекты двух многомерных полюсов названной диады могут, на ваш взгляд, быть реализованы через язык и текст. Совпадают ли при этом параметры

языковой экспликации и семантико-прагматического объема содержания гносеологических объектов «Я» и «Другой/-ие» в текстах так называемой естественной и литературной коммуникации?

■ Задание 2

В чем, на ваш взгляд, состоят сходства и различия коммуникативно-прагматических позиций «обыкновенного» читателя, с одной стороны, и филолога – интерпретатора литературного текста, с другой? Назовите наиболее принципиальные «точки пересечения» этих двух субъектных позиций в непрекращающемся и изменчивом по своей природе социально-литературном дискурсе. Какие «социальные последствия различных представлений о действительности» (по Филлипсу/Йоргенсену) способны влиять на понимание (литературного) текста читателем и характер его интерпретации представителями разных областей гуманитарного знания?

■ Задание 3

В последние десятилетия развития теории и интерпретации текста понятие «текст» постоянно соотносится с понятием «дискурс». При этом в основе терминологического определения последнего (это касается, впрочем, и понятия «текст») лежат разные подходы, которые естественным образом не могут не отразиться и на логической связи дискурса – как способа «речевого осуществления и существования» языка – с текстом.

Сравните между собой следующие определения феномена «дискурс», которые приводит, например, Патрик Серю в своей статье «Как читают тексты во Франции» [Серю П., 2001: 549–562]. Найдите сходное и различное в подходах, констатируемых П. Серю, выделите моменты,

повлиявшие на эволюцию дефиниционного содержания дискурса как объекта междисциплинарного научного анализа, а также те из них, которые имеют принципиальное значение для взаимодействия дискурса и текста как коммуникативно-прагматических феноменов, осуществляемых на базе языка:

1) эквивалент понятия «речь в сосюрсовском смысле, т. е. любое конкретное высказывание;

2) единица, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; то, что является предметом исследования «грамматики текста», которая изучает последовательность отдельных высказываний;

3) в рамках теории высказывания или прагматики «дискурсом» называют воздействие высказывания на его получателя и его внесение в «высказывательную» ситуацию (что подразумевает субъекта высказывания, адресата, момент и определенное место высказывания);

4) при специализации значения \mathcal{D} «дискурс» обозначает *bеседа*, рассматриваемую как основной тип высказывания;

5) у Бенвениста «дискурсом» называется речь, присваиваемая говорящим, в противоположность «повествованию», которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания;

6) иногда противопоставляются *язык* и *дискурс* (*langue/discours*) как, с одной стороны, система малодифференцированных виртуальных значимостей и, с другой, как диверсификация на поверхностном уровне, связанная с разнообразием употреблений, присущих языковым единицам. Различается, таким образом, исследование элемента «в языке» и его исследование «в речи» как «дискурсе»;

7) термин «дискурс» часто употребляется также для обозначения системы ограничений, которые накладыва-

ются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции. Так, когда речь идет о «феминистском дискурсе» или об «административном дискурсе», рассматривается не отдельный частный корпус, а определенный тип высказывания, который предполагается вообще присущим феминисткам или администрации;

8) по традиции анализ дискурса определяет свой предмет исследования, разграничивая высказывание и дискурс.

Высказывание – это последовательность фраз, заключенная между двумя семантическими пробелами, двумя остановками в коммуникации; дискурс – это высказывание, рассматриваемое с точки зрения дискурсного механизма, который им управляет. Таким образом, взгляд на текст с позиции его структурирования «в языке» определяет данный текст как высказывание; лингвистическое исследование условий производства текста определяет его как «дискурс».

■ Задание 4

Проанализируйте на конкретных литературных образцах прошлого и нашего времени (используйте при этом как русско-, так и иноязычные источники) развиваемые в главе 4 положения о нетождественности понятий «произведение» и «текст».

Продолжите ваши рассуждения, подключив к ним феномен «дискурс» (в его разных толкованиях). Обратите при этом особое внимание на взаимодействие «системы текста», или «текстовой системы», с иными «системами». Расположите и прокомментируйте эти системы по степени их важности для (1) вербальной организации текстовой

структуры; для (2) смысла текста как «речемыслительного произведения», не забыв при этом координационную взаимобусловленность антропоцентрических систем их существованием в триаде «деятельность – коммуникация – речевая деятельность» (по Л. В. Щербе).

■ Задание 5

Экстраполируйте следующее высказывание М. М. Бахтина о том, что «слово языка – получужое слово. Оно станет “своим”, когда говорящий населит его своей интенцией, <...> приобщит его к своей смысловой и экспрессивной целеустремленности»²⁴⁹ на феномен текста.

Свяжите свои рассуждения с изменением представления классической философии о Субъекте как своеобразном центре сосредоточения смысла, как некой неподвижной исходной *субстанции*, которая «опредмечивается» в объекте, как Авторе и Творце, наделенном «абсолютной субъективностью», в гуманитарных науках XX века, «децентрирующих» субъект и отрицающих его целостность, автономность и суверенность, вплоть до «смерти субъекта», постулируемой в философии постмодернизма. Можно ли, на ваш взгляд, связать приведенное высказывание М. М. Бахтина со словами М. Фуко, утверждающего, что так называемый анализ субъекта на самом деле есть анализ «условий, при которых возможно выполнение неким индивидом функции субъекта. И следовало бы еще уточнить, в каком поле субъект является субъектом и субъектом чего: дискурса, желания, экономического процесса и так далее. Абсолютного субъекта не существует» (Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук).

²⁴⁹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 106.

■ Задание 6

Прокомментируйте в связи с этим значение понятия «стиль» для интерпретации смысла текста и продолжительности его существования в социально-культурной памяти общества – в его понимании, с одной стороны, как определенной системы «прескрипций», или речевых «конвенций», которым человек должен следовать при создании словесно-речевых текстов в определенных коммуникативных ситуациях (например, в условиях деловой / научной / профессионально-учебной коммуникации), и, с другой, как реализованного в тексте индивидуального, *неповторимого* способа «представления мира (или какого-то аспекта мира)» (по Филлипсу/Йоргансену) определенной творческой личностью. Назовите типы текстов, или «речевые жанры», для которых, на ваш взгляд, стиль играет текстообразующую роль либо в его первом, либо во втором толковании.

■ Задание 7

Вычлените и опишите (в чисто исследовательских целях, так как на самом деле это, естественно, выглядит как нерасчленимый когнитивный и коммуникативно-прагматический процесс) отдельные «шаги» в *творческой коммуникативной деятельности*, осуществляемой **автором** литературного текста, с одной стороны, **читателем**, с другой, и, наконец, **интерпретатором**, с третьей. Покажите при этом различия в общих подходах к литературному тексту и характере интерпретационной деятельности специалистов из разных областей гуманитарного знания (философов, культурологов, социологов, политологов, педагогов и др.). Назовите, по возможности, исследовательские и прикладные предпочтения для каждой из названных социально-научных областей.

■ Задание 8

Сравните на конкретных текстовых примерах когнитивные и коммуникативно-прагматические «шаги» **автора** – создателя художественного текста и «нехудожественного» текста, например (1) научного, (2) журналистского, (3) официально-делового. Свяжите ваш анализ, во-первых, с классической моделью коммуникативных ситуаций Романа Jakobson а также, далее, с описанием двух каналов коммуникации («Я – ОН/Другие» и «Я – Я», или автокоммуникация), предложенным Ю. М. Лотманом, и с уточненными моделями литературной коммуникации у У. Эко, Генри Г. Уилдсона и В. Шмида (см. пособие: *Щирова И. А., Гончарова Е. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. С. 117–126*).

■ Задание 9

Что, на ваш взгляд, может входить в качестве релевантных для содержания и формы литературного произведения когнитивных и коммуникативно-прагматических составляющих в **эгоцентризм его автора**, который, как известно, в той или иной мере «материализуется» в разных видах искусства системой определенных семиотических знаков (в случае литературного текста – языковых)? Каким образом эгоцентризм автора литературного текста, являющийся импульсом любого творческого общения, отражается в вышеназванных моделях коммуникации?

■ Задание 10

Сопоставьте характер «продуктивного» эгоцентризма **автора** литературного произведения с «рецептивным» эгоцентризмом **читателя** как двух коммуникативно-прагматических антропоцентрических полюсов «реальной» лите-

ратурной коммуникации. Назовите точки пересечения или, точнее, соприкосновения этих двух эгоцентрических позиций, существенные для «Мира текста». Далее, как должно выглядеть, с вашей точки зрения, оптимальное соотношение «субъективного» (эгоцентрически обусловленного) восприятия текста и «объективно» детерминированного знания с позиции интерпретатора литературного текста?

■ Задание 11

Продолжите тезис М. М. Бахтина о том, что *«мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия <...> не поддаются художественному освоению с монологических позиций»* (см. стр. 200).

Приведите, опираясь на собственный читательский и социально-практический опыт, документальные признания самих художников в том, что их художественные произведения «насквозь диалогичны» (по Бахтину). Покажите при этом разный семантический объем и разную степень удаленности диалога в его широком понимании от собственно речевого диалога. Используйте при анализе следующие слова М. М. Бахтина:

«В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа «автора» с Онегиным). Речь изображающего (реального) автора, если она есть, – речь принципиально особого типа. Не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*).

■ Задание 12

Как вы считаете, можно ли диалогизм считать существенной характеристикой только художественной коммуникации или он входит в обязательные условия протекания и иных видов коммуникации, направленных в первую очередь на обеспечение индивидуальных и социальных когнитивных процессов?

Назовите виды и признаки речевой экспликации «диалога», лежащие в основе научной, религиозной, масс-медиаальной коммуникации.

■ Задание 13

Какие текстовые позиции, а также языковые единицы и явления, превращающиеся в элементы структуры текста, могут, на ваш взгляд, участвовать в создании, с одной стороны, рациональных, с другой стороны, эмоционально-чувственных «точек контакта» автора и читателя текста, а также служить в качестве маркеров, регулирующих читательское восприятие текста и обеспечивающих его *персуазивность* и *суггестивность*?

Можете ли вы привести примеры из собственного читательского опыта, когда какие-то тексты (как цельные смысловые образования) и определенные художественно-информационные блоки текста (сюжетные ходы, способ существования и поведения персонажей, их характерологическая эволюция и т. д.) изменили ваше представление о мире (в том числе и о своем внутреннем), ваше социальное поведение, ваше отношение к определенным видам человеческих отношений?

■ Задание 14

Примените слова выдающегося русского филолога А. А. Потебни о том, что «при помощи слова человек

вновь узнает то, что уже было в его сознании» и «одновременно и творит новый мир из хаоса впечатлений и увеличивает свои силы для расширения пределов этого мира» (см. стр. 203 главы 4) по отношению к литературному тексту, уточнив вместе с этим значение цитаты для позиции (1) автора и (2) читателя в их «диалоге» с миром, с текстом, внутри себя и между собой.

■ Задание 15

В чем, на ваш взгляд, состоят «свобода и необходимость» в работе со словом для автора художественного текста, являющегося одновременно и носителем некоего литературного языка в определенный период его исторического развития, и участником национального и мирового литературно-культурного процесса, и уникальной «языковой личностью», и когнитивным субъектом с собственной системой ценностей и переживаний, и медиумом для других людей в их познании мира и самих себя?

Используйте в своих рассуждениях на предложенную тему следующие слова писателя, историка литературы и философа Игоря Ефимова о поэте Владимире Маяковском, сказанные им устами главной героини и одновременно повествователя в его романе «Неверная»:

«Он требовал невозможного от языка, от речи: чтобы она порвала свою зависимость от правды и смысла, свелась, если надо, к последнему, предельному футуристическому тыр-быр-мыр, но при этом продолжала волновать человеческое сердце» (Ефимов И. Неверная).

Свяжите ваши рассуждения на эту тему с известной фразой немецкого исследователя Гаральда Вейнриха: «Мы не рабы слов, так как можем властвовать в тексте» (Wir sind nicht Sklaven der Wörter, denn wir sind Herren der Texte. Weinrich, 2000: 24).

■ Задание 16

Как вы понимаете слова М. М. Бахтина о том, что «авторская позиция» в художественном тексте всегда лежит «выше монологической позиции»? Прокомментируйте наиболее принципиальные, на ваш взгляд, положения выдвинутой М. М. Бахтиным и подхваченной всей последующей теорией литературного текста проблемы двууголого, внутренне-диалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях.

5

АВТОР КАК ВЕДУЩАЯ СМЫСЛОВАЯ КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

5.1. Параметры абсолютного антропоцентризма художественного текста

Акт художественной коммуникации представляет собой, как известно, двусторонний процесс познания и освоения человеком мира и себя как части этого мира, осуществляемый, с одной стороны, творческим субъектом – *автором* литературного текста, а с другой стороны, тем, для кого этот текст создается, – *читателем*. Посредником и объектом когнитивной деятельности писателя и читателя в форме литературного текста является *персонаж* – субъективный центр художественного мира, изображаемого в литературном произведении словесно-речевыми средствами.

Автор – персонаж – читатель являются в связи с этим концептуальными носителями сущностного признака литературного текста – *абсолютного антропоцентризма* и принадлежат к его ведущим смысловым категориям. Для

этих категорий в художественной структуре литературного произведения можно установить инвариантную системную совокупность черт, которые не просто расположены произвольно друг подле друга, а выводятся одна из другой соответственно как законам объективной реальности, так и особенностям художественно преобразованной действительности литературного текста, поскольку, по верному замечанию Ю. М. Лотмана, любой литературный текст «...с одной стороны, прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира. С другой, он постоянно напоминает, что он чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле “реальность – фикция”»²⁵⁰.

Системный характер названных ведущих смысловых категорий художественного текста, их определенные координационные и субординационные отношения в смысловой и словесно-речевой структуре текста влияют на организацию и распределение всех других компонентов текста. При этом абсолютную смысло- и формообразующую роль в художественном тексте играет творческий субъект – *автор*, благодаря которой все, без исключения, элементы текстовой структуры объединены «равенством отношения к изображаемому, повествуемому»²⁵¹.

5.2. Семантическая структура концепта «автор литературного текста»

Сложность интерпретации понятия *автор* как смысловой категории литературного текста вытекает из наличия в его референциальной структуре как минимум двух зна-

²⁵⁰ Лотман Ю. М. Текст в тексте // Семиосфера. СПб., 2001. С. 69.

²⁵¹ Гукковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

чений – (1) *автор* – реальная историческая личность, известная читательской аудитории через совокупность принадлежащих ее имени произведений или неизвестная ей, и (2) *автор* – синтетический образ (метаобраз), сочетающий в себе обобщенное и в то же время конкретно-индивидуальное (у каждого читателя) представление о творческой личности, действующей как активный субъект художественной коммуникации с помощью языковых средств. Подобное представление об «образе автора» может возникнуть лишь на основе пристального внимания читателя ко всем элементам динамической и разветвленной системы художественных смыслов текста, каждый из которых является отражением творческой деятельности его создателя и входит в его общую коммуникативно-творческую стратегию.

Возможность применения по отношению к категории *автор* понятия «метаобраз» объясняется тем, что представление о ней складывается в процессе чтения (неосознанно) или интерпретации текста (с осознанием производимых мыслительно-чувственных операций) на пути продвижения от одного слоя художественно значимых образов к другому, с возрастанием степени художественного обобщения, смысловым «укрупнением» каждого отдельного образа за счет его взаимодействия с другими. Иными словами, «образ автора» представляет собой неизречаемый в одной или нескольких языковых единицах *универсальный метаобраз литературного произведения, «атомарно» заложенный в текстовых смыслах всех элементов семантической макросистемы текста, в совокупном художественном смысле всех его образов.*

Толкование ведущей смысловой категории «автор» в качестве *универсального метаобраза художественного*

текста лежит (или по крайней мере должно лежать) в основе любой научно фундированной его интерпретации.

«Проблема автора» имеет многолетнюю историю как в отечественной, так и в зарубежной филологии. Безусловный приоритет принадлежит здесь литературоведению и психологии художественного творчества. При этом более или менее терминологическое значение приобрели такие понятия, как: «художественный мир писателя» (Б. М. Эйхенбаум, Г. А. Гуковский, Д. Н. Овсянико-Куликовский, А. А. Потеня, В. П. Полонский, М. Б. Храпченко, Л. С. Выготский, Б. С. Мейлах, М. Арнаудов, Э. Ауэрбах и др.); или «поэтический мир» (Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. С. Баевский, Я. О. Зунделович и др.); «авторское начало» (М. М. Бахтин, Б. О. Корман, Г. М. Фридлиндер, В. В. Кожин, А. В. Чичерин, Ю. М. Борев, В. В. Прозоров и др.) литературного произведения. Параллельно с этим в теории литературы претерпевает значительные семантические модификации само понятие «автор». Наиболее продуктивными для последующих дискуссий при этом стали следующие его толкования: «автор» как конституент художественной формы в концепции «эстетической деятельности» М. М. Бахтина; «образ автора» как внутренний стержень художественной структуры литературного произведения у В. В. Виноградова; «умерший» автор, «призрак» которого может «явиться» в тексте, «но уже только на правах гостя», у Р. Барта или «исчезнувший» автор у М. Фуко; «абстрактный автор» как семантическое явление, принадлежащее «не поэтике наррации, а поэтике интерпретации» у А. Нюннинга, Н. Динготта и др.; «имплицитный» автор в нарратологии С. Четмана, В. Шмида и др.

Все более возрастающее в последние годы взаимодействие при интерпретации художественных текстовых

структур литературоведения и лингвистики, а также интенсивное использование в последней методик концептуального анализа привело к использованию по отношению к субъекту литературного творчества понятия «концепт» и к интерпретации концепта «автор литературного текста» как единицы культуры (в первую очередь в литературоведении) и как текстообразующего фактора литературной коммуникации в лингвистической теории словесно-художественного произведения.

В основе изучения концепта «автор» с позиций лингвистики лежат некоторые общие положения, связанные со спецификой литературного текста как средства и формы художественного познания. К ним относится прежде всего сложное переплетение в речевой ткани литературного текста признаков «реальной, или «естественной», коммуникации (автор – текст – читатель) и «фикциональной», изображенной коммуникации участников событий в «художественном мире» литературного произведения, из которого вытекают закономерности «речевого поведения» писателя в условиях эстетической коммуникации.

Установление подобных закономерностей позволяет судить об «авторе» как особой «языковой личности» (по Караулову), вмещающей в себя и типолого-генетические, и индивидуальные особенности художественного творчества средствами языка. Мнение о том, что процессы отбора автором словесных средств и их образного насыщения и переосмысления в литературном тексте являются чем-то исключительно субъективным, сугубо индивидуальным, ошибочно. Автор художественного текста действует, как правило, на фундаменте общелитературного языка (ср. Р. А. Будагов, Г. О. Винокур, В. М. Жирмунский, А. И. Смирницкий, Л. В. Щерба), и его индивидуальность

и субъективность детерминированы законами и тенденциями развития литературного языка, языка художественной литературы и ее самой как специфической сферы социально-индивидуальной коммуникации. Поэтому все преобразования общелитературного языка и своего собственного языкового опыта в определенных художественных целях автор производит в условиях действия этих рядов соответствий.

Далее, будучи формой осуществления коммуникации, которая по своей прагматической сути синкретична, и речевой деятельности субъекта, «отягощенной» эстетическими функциями, литературный текст подчинен целям не только непосредственной коммуникации, но и иных видов деятельности речевого субъекта, именуемого «автором». К ним относятся прежде всего: практическое и интеллектуально-духовное участие поэта в коллективных процессах познания и освоения мира, ассоциативно-образное переосмысление познаваемого, организация возникающей в сознании писателя эстетической информации для ее передачи другим и т. д. Тем самым автор литературного текста является для читателя «внутренним субъектом», адресантом всего текстового целого, а созданный им текст – своеобразной метонимической репрезентацией одной из сторон его сознания.

Как реальный акциональный и речевой субъект автор при этом существует для читателя на уровне импликации: «если кто-то заявляет о себе на титульном листе как об авторе текста, значит, он “ответственен” за все, что входит в этот текст». Поэтому «реальный» повествователь-рассказчик и/или персонажи, развивающие событийность и сюжетность литературного произведения, являются не только «речевыми» заместителями автора, но и проявлением

его творческой сущности, олицетворяющими в подтвердительной или отрицательной форме его представления о мире и самом себе. В этом смысле повествователь и система персонажей художественного текста представляют собой мультиплицированный образ автора.

Далее, социально и индивидуально обусловленная ценностная ориентация автора как источника художественной информации, содержащейся в тексте и предлагаемой читателю для ее «разгерметизации», делает художественно значимыми определенные предметы, явления, отношения объективной реальности, включаемые писателем в «мир текста», а точнее, «мир литературного произведения». Последнее выражение давно используется в литературоведении, где оно интерпретируется следующим образом: «...внутренний мир художественного произведения <...> не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер»²⁵². Как видим, Д. С. Лихачев разводит понятия «мир литературного текста/произведения» и «мир действительности», уточняя значение первого с помощью определения «внутренний», чем обосновывается наличие в каждом отдельном литературном тексте собственного целостного «мира», зависящего от мира реального, но и одновременно преобразовывающего его.

В постмодернистской исследовательской парадигме все более широко стало использоваться в качестве концептуального выражение «мир как текст», подразумевающее,

²⁵² Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

что мир, созданный автором, и реальность, не зависящая от него, постепенно «перетекают друг в друга», что границы между «действительностью» и «вымыслом», между реальностью объективной и художественной размыты. В подобных концепциях значение Текста получает «созданный автором мир», а действительность рассматривается как Материал (ср. Шейко-Маленьких, 2004: 7).

Для лингвиста-интерпретатора художественного текста несколько меняется терминологическое содержание, а главное, смысловой объем и самого понятия Текст и того, что литературоведы называют Материалом. Для него Материалом является прежде всего язык, с помощью которого «созданный автором художественный мир» приобретает знаковую определенность Медиума при общении создателя текста, с одной стороны, с миром реальной действительности, а с другой, с читателем, который принадлежит этому реальному миру и в то же время присутствует в поэтическом тексте как имплицитный (а иногда и выраженный специальными языковыми единицами) компонент его структуры.

Участвуя в создании авторского художественного мира и претерпевая при этом определенные изменения в смысловом и функциональном статусе своих строевых элементов, язык тем самым становится и имманентной частью этого художественного мира, так как, выходя из структуры текста и переставая быть его строевыми элементами, языковые единицы утрачивают свой поэтический смысл «текстослов» и «текстопредложений» в «реальной действительности» языка. Таким образом, две формы существования языка – его «естественная реальность» и «поэтическое состояние» в литературном тексте, представляющем собой актуализацию вымышленного мира, создают

в когнитивно-продуктивной деятельности автора текста и когнитивно-рецептивной деятельности его читателя прагматическое «напряжение», лежащее в основе происходящей между ними литературной коммуникации и определяющее положение «текста в мире».

Исходя из рассмотрения языка в качестве Материала, «опредмечивающего» вымышленный мир автора, лингвист должен при интерпретации литературного текста учитывать далее две стороны значения для автора языковых единиц как строевых элементов текста. Язык является в тексте одновременно (1) *формой* познания и отражения и (2) *предметом* познания и изображения. В качестве элементов *формы* познания и литературного изображения все без исключения языковые единицы, образующие текстовую структуру, выступают в поэтической функции и приобретают в «мире текста» значение эстетических феноменов. А с другой стороны, используя определенные явления языка и речи в своем произведении для выражения художественных смыслов, автор творчески овладевает разнообразными «реальными» формами бытия языка в мире, которые тем самым становятся для него и *предметом* литературного изображения. При этом основой отношения писателя к языку является соблюдение литературной нормы отображаемой эпохи, а все отклонения от нормы подчиняются стилистическим задачам и выступают как носители дополнительной художественной информации.

Для читателя значительные литературные произведения служат неким литературно-речевым образцом, и даже поразившие его отклонения от узуальной нормы он реализует затем в собственной речевой деятельности. Таким образом, через двунаправленное «переливание» языка из реальной действительности в эстетическую и затем в преоб-

разованном виде обратно происходит взаимообогащение «мира текста» и «текста в мире».

Язык как форму поэтического познания и эстетического общения между создателем текста и читателем можно считать и тем компонентом структуры, который обеспечивает **синергизм** всех остальных ее элементов, т. е. совместное действие, характеризующееся тем, что это действие превышает действие, оказываемое каждым компонентом в отдельности, в общем художественном смысле литературного произведения.

Именно через использование определенных «речетипов» автор реализует нужную ему нарративную стратегию и внутри нее систему повествовательно-речевых тактик; задает особый вид своего смыслового и функционального взаимодействия с повествователем/-ями; создает затем систему субъектно-объектного расслоения речевой структуры повествования на (1) повествовательно-авторскую речь и речь персонажей, а также на (2) композиционно-речевые формы.

Именно с помощью определенных речевых операций – разных видов номинации, повторов на лексическом и грамматико-синтаксическом уровне, варьирования лексического объема и внутренней структуры предложений, использования риторических средств и фигур речи и др. создатель текста приходит в конечном итоге к системе актуализированных художественных смыслов, которая может быть интерпретирована как его индивидуальная «художественная концепция действительности», или авторская «художественная/концептуальная/поэтическая картина мира».

Появление последних терминологических словосочетаний, по-разному используемых отдельными исследователями, занимающимися текстом (см.: Волоцкая/Головаче-

ва, 1992; Воронцова, 2003; Гронская, 1998 и др.), свидетельствует тем не менее о «радикальном сдвиге в научной парадигме» – «осознании принципиальной значимости субъективно-эпистемического фактора в познавательных и деятельностных отношениях человека с миром, обществом и самим собой. Сознание как идеальное устройство с креативной способностью не сводится к пассивному отражению мира, но способно к порождению в разной мере автономных от него ментальных миров, которые в свою очередь объективируются в деятельности людей, их поведении, речи, в создаваемых ими материальных и духовных артефактах»²⁵³.

Мы солидарны с М. В. Никитиным, когда он подчеркивает, например, необходимость не лишённого метафоричности термина «картина мира» «для обозначения ментальных образований монтажной природы, а именно для обозначения не разрозненных концептов-образов, а концептуальных структур (подчеркнуто нами. – Е. Г.) – концептов, связанных линейными связями в цельные «картины» – ментальные миры с любой мерой автономии от действительности»²⁵⁴. Именно текст, и в первую очередь текст литературный, являющийся языковым образованием высшего уровня креативности, наиболее близок к понятию «картина мира», поскольку он в любом случае может рассматриваться в качестве неповторимой «концептуальной структуры», или многослойной/многоактурной «авторской концепции действительности», которая в метафорическом плане представляет собой «картину мира», имеющую своего создателя.

²⁵³ Никитин М. В. Основания когнитивной семантики. СПб., 2003. С. 245.

²⁵⁴ Никитин М. В. Указ. соч. 2003. С. 253.

Полнота восприятия авторской «концепции действительности», или «картины мира», а также адекватное понимание читателем «мира текста» зависят прежде всего от способов прагматического фокусирования автором наиболее существенных элементов художественной информации (ориентиров в художественно-речевой структуре текста), которые создатель текста использует в качестве интерпретационной программы для читателя и суггестивного воздействия на него. А это в свою очередь определяет продолжительность существования в памяти общества, а также социальную и культурно-историческую ценность «текста в мире».

Таким образом, структура содержания, а точнее, художественного смысла любого литературного текста включает в себя структуру «содержания» его автора. В этом смысле каждое художественно-словесное произведение **субъектно и субъективно**.

5.3. Повествователь и персонаж – художественные медиумы авторского сознания

Преобразуя так называемую объективную реальность в реальность художественную, писатель как субъект творческой познавательной активности видит и показывает в ней читателям нечто новое, еще не увиденное или во всяком случае не выраженное никем другим и благодаря этому не только раскрывает это новое для себя и других, но и открывает тем самым что-то новое и в себе.

С другой стороны, познание и эстетическое отражение мира в акте художественной коммуникации направлено всегда на познание человека. С этим, как уже отмечалось, связан **абсолютный антропоцентрический характер** всякого художественного произведения (см. также: Лихачев,

1970: 3; Степанов, 1975: 49–51). Свои представления о человеке писатель развивает прежде всего в системе создаваемых им действующих лиц. Следовательно, персонаж художественного произведения можно считать главным объектом познания в форме художественного текста. Как объект художественного познания персонаж является одновременно и *фактом* (отражением действительности) и *артефактом*, предполагающим «опосредование и дополнительное осложнение процесса прямого восприятия еще фигурой и миром его создателя-художника»²⁵⁵.

Литературный герой как объект художественного познания обладает рядом специфических средств. Он не может быть с начала до конца создан только творческим воображением автора, его характер, поступки, действия представляют собой совокупность моментов, как существующих самостоятельно, вне творческой деятельности автора текста. так и являющихся ее следствием. Строго говоря, герой сочетает в себе характеристики и *объекта* и *субъекта*, поскольку, во-первых, как известно, в категориальной оппозиции «субъект – объект» нет фиксированной прикрепленности к определенным предметам и лицам, так чтобы мы могли утверждать «это всегда субъект», а «это всегда объект», и, во-вторых, автор не может создать характеры героев, целиком подчиненные его субъектности и субъективности, они – по признанию самих авторов – могут действовать по законам «упорствующей реальности», «неуправляемой объективности»²⁵⁶. Но, с другой стороны, являясь частью «авторской карти-

²⁵⁵ Караулов Ю. Н. Из опыта реконструкции языковой личности // Литература. Язык. Культура. М., 1986. С. 222.

²⁵⁶ Бахтин М. М. Проблема автора // Вопросы философии. 1977. № 7. С. 156.

ны мира», или «авторской концепции действительности», создаваемой субъектной творческой активностью автора, персонаж не может быть абсолютно самостоятельной смысловой категорией художественного текста, тем более что он входит в *систему персонажей*, задуманную автором для осуществления определенного «мира текста», и соотнесен со всеми иными компонентами художественного смысла, рождающими в совокупности ценностно-идеологическую позицию «Я» поэта. Кроме того, субъектно-объектные отношения в художественном тексте всегда имеют вполне определенную направленность: от «я» писателя к другому человеку, становящемуся персонажем (даже если он наделен чертами самого автора), и через него к третьему лицу – читателю, что побуждает автора акцентировать, придать художественную значимость тем или иным чертам этого «другого», индивидуализировать или типизировать их исходя из потребностей собственного сознания и задуманного им «диалога» с читателем.

Так, обладая в тексте собственной речевой микроструктурой, персонаж может действовать в ней как первичный в восприятии читателя субъект мышления и речи, точно так же как повествователь, более или менее удаленный от субъективной сферы художественного сознания автора, является для него главным «распорядителем» сюжетных линий повествования. Но в то же время, будучи носителем единой «концепции действительности», выражаемой всем текстом, автор, без сомнения, – *основной субъект сознания и познания мира*, все остальные субъекты сознания (т. е. повествователь/-и, персонажи) моделируются им в духе этой концепции мира. Их можно интерпретировать либо как *вторичные субъекты сознания*, либо как *объекты художественного познания автора*, входящие в

структуру этого главного субъекта художественного текста, несомненно исходя из какой-то коммуникативно-прагматической стратегии. Автор может придать этим вторичным субъектам сознания видимую речемыслительную самостоятельность в рамках художественного текстового целого. Но самостоятельность персонажа и нарратора условна, так как они действуют в пределах отношения автора — основного субъекта сознания к поставленным им художественно-смысловым задачам и к языку как материалу выражения. Поэтому прав Б. О. Корман, один из наиболее известных исследователей в отечественной теории «образа автора», когда он отмечает, что образ автора может быть определен через отношения между формально-субъектной (уровень речевого выражения действующих субъектов текста) и содержательно-субъектной (уровень поступков, событий, мнений и т. д. этих субъектов) организацией текста (Корман, 1973; 1974 и др.).

Итак, многообразии и сложности субъектно-объектных отношений в оппозиции *автор — персонаж* можно тем не менее обобщенно представить следующим образом: инвариантным гносеологическим признаком категории *автор* следует считать его *субъектность*, для категории *персонаж* подобным инвариантом гносеологического смысла является его *объектность*. Учитывая, однако, что автор как источник художественно-познавательной деятельности реализует себя в материальной знаково-языковой данности определенного литературного произведения — текста, являющегося импульсом для последующих актов реальной художественной коммуникации и познания мира, категорию *автор* можно точнее дефинировать через атрибутивное словосочетание *объективированный субъект*. В то же время любой значительный автор стремится в своем творчестве «утвердить чужое “Я” не как объект, а как

другой субъект»²⁵⁷, что позволяет и персонаж представить более точно как *субъективированный объект*.

Для читателя, являющегося в акте реальной художественной коммуникации активным *субъектом*, познающим через созданный автором литературного текста фикциональный мир окружающую его реальность и новые стороны своего собственного «Я», *объектом познания* служит весь текст в системности всех сторон его содержания и формы. Автор и персонажи суть ингредиенты этого сложного объекта, но ингредиенты разных ступеней осознания. Если персонаж для читателя – это определенное конкретное лицо, другой человек, соотносимый с другими людьми или самим читателем, то автор не становится для читателя в процессе чтения текста конкретным лицом, лишь на заключительном этапе художественного познания читатель объективирует пережитую по воле автора художественно-познавательную активность в некое лицо, а точнее, образ автора, в который входят и лики созданных автором персонажей.

Если же принять во внимание, что профессиональный писатель, как правило, является автором не одного, а многих текстов, а также то, что каждая художественная текстовая структура связана не только внутренними системно-иерархическими отношениями своих строевых элементов, создающих ее целостность, но и обращена вовне – к другим художественным феноменам, и в первую очередь текстовым структурам, имеющим того же автора, то можно предположить, что в сознании интерпретатора, знакомого с ними, возникает некий *мета-*, или *архетекст*, – теоретически вероятная текстовая форма, выводимая пу-

²⁵⁷ Казан М. С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. С. 108.

тем сопоставления реально существующих текстов с единой содержательной основой – авторской концепцией действительности. Отдельные литературные тексты, имеющие фиксированную графическую форму, выступают как части этой абстрактной структуры, связанные глубинными смысловыми отношениями на уровне единого «образа автора». Абстрактный характер индивидуального *архетекста* не исключает наличие повторяющихся из текста в текст индивидуально-авторских структурно-композиционных *доминант*, или *идеологем* (по Ю. Н. Караулову), верификация которых и наделение их более глубокими художественными смыслами зависят от фоновых знаний читателя, а также той «помощи», которую ему предлагает автор, помещая важные для него образно-смысловые единицы в соответствующие контексты.

5.4. Функционально-речевой аспект интерпретации категории «автор»

Когнитивный аспект категории *автор художественного текста* может быть уточнен благодаря следующему аспекту ее интерпретации, существенному для лингвистики, – плану *речевой деятельности*. Как уже отмечалось выше, речь в литературном тексте является не только материальным средством создания образов, но и самостоятельным предметом литературного изображения, отражающим определенные закономерности и тенденции развития языка, поскольку языковые единицы, входящие в художественный текст, каким бы оригинальным или новым он ни был, обычно «оказываются не созданными вместе с ним, но лишь воспроизведенными в нем»²⁵⁸.

²⁵⁸ Смирницкий А. И. Объективность существования языка. М., 1954. С. 18, 19.

Включение в систему когнитивных отношений категории *автор* и изображаемых им *действующих лиц* плана речевой деятельности не вносит переакцентуацию в их безусловные субъектно-объектные отношения. Хотя основными эксплицитными речевыми субъектами в словесной ткани литературного произведения являются «заместитель» автора повествователь и персонажи, и в этом аспекте отношение последних к автору носит подчиненный характер: даже в случаях яркой стилистической индивидуализации либо социальной типизации повествователя-рассказчика или персонажа создание их речевой структуры системной совокупностью «принадлежащих» им высказываний отражает прежде всего отношение субъекта художественного познания – автора к национально-литературному языку. Иными словами, гносеологическая субъектная сущность категории *автор литературного текста* предопределяет его активную речетворческую функцию и конвенциональность речевых структур повествователя и персонажей.

При этом нельзя забывать и то, что повествовательный монолог представляет собой особый вид речи, не существующий в обыденной коммуникации, специфика которого вытекает из его *нарративной* функции. Повествовательный речевой тип в своем «классическом виде», как правило, гомогенен в рамках текстового целого, в то время как речевые типы действующих лиц по своим лингвостилистическим характеристикам отличны и от основного повествовательного текста, и друг от друга, составляя гетерогенную систему способов передачи речи. Повествовательная и персонажная речевые микроструктуры обладают в художественно-речевой макроструктуре литературного текста рядом различительных признаков в плане как композиционно-функционального содержания, так и линг-

вистического выражения и могут считаться в связи с этим, а также тем обстоятельством, что именно их координационные и субординационные отношения создают композицию и сюжет, *первичной оппозицией*, или *дифференциацией*, художественного текста. И повествователь, и персонажи связаны не с реальными, а с фикциональными событиями и обладают всеми признаками художественных образов, создаваемых творческим воображением писателя и помещаемых им в вымышленные время и пространство. *Автор* является, как уже неоднократно отмечалось, *имманентным субъектом речи*, его речетворческая функция осуществляется во всех без исключения частях текста. Он вводит в текст определенный речевой тип повествователя исходя из творческого замысла, соответствующих ему повествовательной техники и повествовательной перспективы, которые включают в себя антропоцентрическую, пространственно-временную организацию текста, а также иные аспекты отношения автора и к изображаемой действительности, и к читателю.

Нарративный план литературного текста и связанный с ним речевой тип повествователя имеют конструктивное значение для художественной структуры, так как именно они обуславливают закономерности включения в текст и соотношение в нем других речевых типов. Повествователь является, таким образом, ведущим *формальным субъектом речи* в литературном тексте, а также «заместителем» автора, медиумом в отношениях писателя, с одной стороны, в его реальной коммуникации с читателем, а с другой, с действующими лицами в изображенной событийной системе литературного произведения.

Термин *повествователь* – не единственное обозначение вымышленного адресанта фикциональной повествовательной коммуникации. В русской традиции наряду с ним

используется и терминологическое слово *рассказчик*. «Повествователь», по мнению некоторых авторов (Виноградов, 1980; Фёдь, 1981, Одинцов, 1973 и др.) отличается от «рассказчика» меньшей степенью «персональной выраженности» в тексте, он как бы «растворен» в тексте и создает более «объективную», не связанную определенной точкой зрения общую перспективу повествования, почему его иногда, на наш взгляд, ошибочно, называют «автором-повествователем», а его речевой план – «авторской речью». «Рассказчик» же, как правило, выражается с помощью речевой стилизации повествовательного плана произведения под определенное лицо, имеющее собственную – часто главную в тексте – точку зрения на изображаемое и ведущее повествование в «персонально определенной» устной или письменной форме. В зарубежных исследованиях литературного текста носитель повествовательного речевого плана обозначается чаще всего термином *нарратор* (от лат. *narro* – рассказывать, сообщать). В последнее время этот термин наряду с другими родственными словами (*нарратология* – теория повествовательного текста, *нарративность* – его сущностная характеристика) все чаще используется и в отечественной филологии, вероятно, в силу того, что он индифферентен по отношению к оппозиции «объективность – субъективность повествования». Как пишет В. Шмид, «нарратор может быть сконструирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые утаенные уголки сознания персонажей. Он может предстать и с подчеркнута сниженной, по сравнению с абстрактным автором, компетентностью, как это имеет место в случае сказа»²⁵⁹.

²⁵⁹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 33–34.

Персонаж литературного текста, так же как и повествователь, выступает в качестве *формального субъекта речи*, обладающего собственной речевой структурой. С другой стороны, он может рассматриваться и как *объект речи повествователя*, поскольку изображение его качеств, действий, речевого поведения принадлежит к важнейшим текстovým функциям повествовательного монолога.

Инвариантным признаком (художественно изображенной) речи повествователя является ее коммуникативно-прагматическое назначение – *видеть* и *изображать*. В этом состоит функциональная сущность повествователя, реализованного в определенных композиционно-речевых формах «заместителя» автора. Даже в случаях персонализации повествователя-рассказчика и его перехода в сферу действующих лиц, сопровождающегося индивидуализацией, стилизацией речи, прагматический характер его высказывания не нарушается, так как автор в подобных случаях не «показывает» его слова, а изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собой и этим «чужим словом»²⁶⁰. Речь персонажа не лежит в одной плоскости с речью повествователя, так как, обладая изобразительно-выразительной направленностью, она сама в то же время является предметом характерологической или типологической акцентуации со стороны автора, что осуществляется, как уже отмечалось, в гетерогенной системе способов передачи речи персонажа (прямой, косвенной, несобственно-прямой и др.).

Гомогенность нарративного речевого плана также достаточно условна. Ее можно констатировать лишь в связи с принадлежностью повествовательной речи одному вы-

²⁶⁰ Бахтин М. М. 1979. Указ. соч. С. 210–237.

мышленному субъекту речи и с монологической формой повествовательного дискурса. Как известно, во многих литературных текстах соответствующие повествовательная техника и повествовательная перспектива требуют присутствия нескольких рассказчиков, вследствие чего конструктивная функция автора как имманентного субъекта речи может быть установлена лишь с помощью их сопоставительного композиционно-речевого анализа.

Далее, даже в случае одного повествователя нарративный речевой план неоднороден в плане коммуникативно-прагматической тактики отдельных его частей и их смысла для всей художественной композиции. В нем, как и во всем тексте, включая речевые сегменты персонажей, могут быть представлены разные «функционально-смысловые типы речи», или, в иной терминологии, «композиционно-речевые формы», т. е. «сложные функциональные тексто-речевые единства, структурирующие мысль, упорядочивающие ее развитие и придающие ей целостность и законченность»²⁶¹. Композиционно-речевые формы (КРФ) имеют двусторонний характер: с одной стороны, это обобщенные, прототипические формы мышления, объединенные единым отношением их автора к предмету словесного изображения, а с другой, это коммуникативные формы речи, содержащие информацию особого рода, связанную с интенциональностью автора. В общей структуре литературного текста, а также в структуре «метаобраза автора» КРФ можно считать важнейшими единицами прагматического фокусирования и фокализации текста, так как именно они дают представление о способах те-

²⁶¹ Брандес М. П. *Стилистика текста. Теоретический курс*. 3-е изд. М., 2004. С. 74.

матического развертывания текста. Употребление и чередование таких КРФ, как «повествование/сообщение», «описание», «рассуждение» и их разных модификаций зависит также от прагматической установки автора художественного произведения, связанной с реальным психологическим ритмом чувственно-ментальной деятельности читателя по восприятию текста, где активная и пассивная позиции постоянно сменяют друг друга: движение – покой, напряжение – спад напряжения, эмоциональный взрыв – отключение. Переключая читателя посредством КРФ на разные виды ментальной деятельности, автор не только создает коммуникативный динамизм текста, но и «управляет» процессом читательского восприятия текста и создает оптимальные условия для эстетической суггестии.

Говоря об особенностях ментально-речевой деятельности автора литературных произведений, необходимо отметить и следующие присущие ей «противоречия». С одной стороны, автор использует язык в его *поэтической функции*, в связи с чем все явления языка и речи приобретают в сфере литературно-художественного творчества значение эстетически преобразованных феноменов. А с другой стороны, стилистические системы поэтических текстов по своему, но «непосредственно и остро синтезируют самые разнообразные речевые функции, иногда очень далекие от функции поэтической»²⁶². Эти речевые функции могут быть направлены на определенную историческую, культурную, социальную, обиходную стилизацию текста и т. д.

Далее, каждое литературное произведение основано, по А. Ф. Лосеву, на «диалектике свободы и необходимо-

²⁶² Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. М., 1963. С. 185.

сти», которая распространяется и на речевое поведение автора художественного текста. Это означает, что автор, с одной стороны, чувствует себя «прикрепленным» к определенным стандартным общественно-коммуникативным и культурно-историческим формам речи, а с другой, реализует свое право на креативное отношение к содержанию и форме речи. Г. О. Винокур писал в связи с этим, что в литературном произведении «язык отражен тройко – как живая речь, как литературная норма и как произведение искусства»²⁶³. Осознание писателем нравственной, воздействующей на читателя роли создаваемого им произведения словесного искусства, а также его стремление заполучить как можно более широкую читательскую публику побуждают авторов художественных текстов к речевому поведению, в котором преобладают формы литературного языка. Как отмечал Ш. Балли, есть и всегда будет литературный язык, приемы которого не совпадают с приемами разговорной прозы, потому что искусство прекрасного отходит от действительности, даже когда оно старается наиболее верно ее передать. И в то же время «кривая колебаний литературного языка, его расхождений с разговорным языком следует параллельно линии развития разговорного языка»²⁶⁴.

Иными словами, речевая структура нарративного слоя художественного текста создается при условии синтетизма «книжных» и разговорных элементов языка с их относительным равноправием в подавляющем большинстве литературных текстов, что создает «нейтральную повествовательную норму» литературных текстов. Наличие

²⁶³ Винокур Г. О. Об изучении языка художественных произведений // Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 257.

²⁶⁴ Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. С. 32.

разговорного элемента есть определенный структурный принцип повествовательной нормы. Его включение в повествовательный монолог не предполагает специальных мотивировок, так как ощущается в принципе естественным, нормальным в повествовательной речи. Не будучи стилистически нейтральным, разговорный элемент является в то же время элементом «нейтрального» авторского повествования, сближая его с образованным разговорным узусом. Здесь важно стилистическое равновесие книжного и разговорного элементов, а также использование последнего в целях усиления экспрессивно-эмоционального напряжения текста, а не эпатирования читателя так называемой актуальной разговорной, а на самом деле вульгарной лексикой. Произведения авторов, злоупотребляющих подобной лексикой, как правило, обречены на непродолжительное существование в памяти общества.

При интерпретации функционально-речевого аспекта категорий «повествователь» и «персонаж» и их медиальной роли в понимании закономерностей выражения в структуре художественного текста категории «автор» следует также учитывать особый характер композиционного взаимодействия речи повествователя и речи персонажа в текстовой ткани литературного произведения: речь повествователя выполняет по отношению к речи персонажей катафорическую функцию, часто не ограничивающуюся введением и логическим направлением последней, а дающую и более подробное описание ее паралингвистических параметров. Это дает возможность рассматривать речь повествователя и речь персонажей как «сверхфразовые единства смешанного типа»²⁶⁵. Логико-композиционные отношения внутри подобных единиц текстового членения

²⁶⁵ Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981. С. 50.

суть всегда отношения подчиненности высказываний персонажей повествовательному монологу, что усиливает его «потенциальную диалогичность» (по М. М. Бахтину), а также интенции автора. Этим обстоятельством объясняется и специфика отражения устной разговорной речи в речевой структуре персонажа, которая является результатом «первичной индивидуализированности» «живой» естественной речи. Будучи включенной в литературный текст, образно-обобщенное и в то же время конкретно-индивидуальное отражение объективной реальности, устная разговорная речь, как и другие элементы художественной структуры, приобретает определенные признаки модели, а именно: обобщенный характер отражения «живой» речи, известное, но не полное подобие модели и объекта, заключающееся в полном или частичном сходстве их качественных характеристик и функций. Это означает, что формы разговорной речи в литературном тексте являются не абсолютным аналогом «живой» устной разговорной речи, а ее более или менее точной репродукцией, количественная и качественная характеристики которой зависят от композиционно-сюжетной организации текстового целого, а также от отношения автора как некоего культурно-социального типа и как творческой языковой личности к языку.

Таким образом, анализ словесно-речевой структуры художественного текста позволяет интерпретатору выявить определенные стороны «образа автора», связанные с отношением писателя как «языковой личности» к разным формам речи и характером его *функциональности* как создателя оригинальной текстовой структуры, в которой совмещаются нарративный речевой план, не имеющий аналогов в естественной коммуникации, и система способов

передачи речи персонажа, в основе которой лежит имитация «живой» речи, но отягощенная поэтическими функциями. Эти поэтические функции определяются в первую очередь *повествовательной перспективой литературного произведения*, т. е. избираемым автором в зависимости от его коммуникативно-творческой стратегии, или «концептуально-тематических установок», повествовательным ракурсом изображения художественных событий текста.

5.5. Повествовательная перспектива прозаического литературного текста, ее виды. Типы повествователей

В современных филологических науках существует довольно много терминов для обозначения совокупного отношения автора к изображаемому и тому месту, которое он отводит в реальной коммуникации с читателем своему «медиуму» – повествователю.

Приступая к *повествованию*, автор отбирает отдельные *элементы* (ситуации, лица, действия) и некоторые из их *свойств* и выстраивает на их основе событийную канву текста (предельность которой обусловлена его верхней и нижней знаковыми границами), или создает *историю*. Как справедливо отмечает В. Шмид, «в отличие от безграничных событий, история, имея начало и конец и обладая определенным количеством событийных элементов и их характеристик, во всех отношениях ограничена». Но следующее утверждение В. Шмида о том, что «отбор элементов и их свойств в фикциональном повествовательном произведении принадлежит нарратору», а «...сам автор отбирающей инстанцией не является», представляется спорным, тем более что в своих дальнейших рассуждениях ис-

следователь противоречит сам себе. Так, с одной стороны, признавая, что нарратор получает от автора нарративный материал в виде событий, являющихся «авторским изобретением», В. Шмид полагает, что «производя свой отбор, нарратор как бы пролагает сквозь нарративный материал *смысловую линию* (курсив автора. – Е. Г.), которая выделяет одни элементы и оставляет в стороне другие»²⁶⁶. Нельзя, однако, забывать, что, во-первых, в любом повествовании, имеющем литературную форму, и сам нарратор принадлежит к отбираемым *элементам*, которые получают в системе текста некие *свойства*, и, во-вторых, *смысловая линия* «сквозь нарративный материал» все-таки прокладывается автором, «изобретением» которого являются как сам нарратор, так и «перепорученные» ему события. Их синтез означает рождение «художественного события», имеющего также две стороны интерпретации: внешнюю – сам литературный текст в реальной коммуникации автора с читателем; внутреннюю – связанные единичными смысловыми линиями в единый сюжет перипетии, происходящие в вымышленном мире, где действуют повествователь и персонажи.

Таким образом, и при интерпретации нарративной структуры литературного текста необходимо учитывать в ней семантико-прагматическую иерархию субъектно-объектных отношений. Исходной точкой в интерпретации этой иерархии и здесь должна служить фундаментальная смысловая категория текста – *автор*.

Наиболее объемным и отвечающим интересам широкого литературоведческого осмысления роли коммуникативно-прагматической роли автора в повествовательной стра-

²⁶⁶ Шмид В. Указ. соч. С. 162, 163.

тификации художественного произведения оказался термин «авторская позиция», которому, правда, сами исследователи не придают строгого терминологического значения и употребляют его поэтому в одном синонимическом ряду с понятиями «авторская точка зрения», «авторский взгляд», «авторское отношение» и т. д.

Большей терминологической определенностью и распространенностью в исследованиях литературного текста отличается понятие «точка зрения» (*point of view*), которое употребляется, однако, как правило, по отношению к повествователю, ведущему повествование. Один из наиболее авторитетных исследователей «точки зрения» в нашей стране Б. А. Успенский считает, что проблема точки зрения принадлежит к «центральной проблемам композиции произведения искусства, объединяющей самые различные виды искусства». Она «...имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (т. е. репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого), – например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, кино... к тем видам искусства, произведения которых, по определению, *д в у п л а н о в ы*, т. е. имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о *р е п р е з е н т а т и в н ы х* видах искусства»²⁶⁷ (разрядка автора. – *Е. Г.*).

В то же время, как справедливо отмечает Б. А. Успенский, проблема точки зрения не актуальна и может быть даже вовсе нивелирована в тех видах искусства, которые не связаны непосредственно с семантикой изображаемого;

²⁶⁷ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 10; см. также: Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. а; б).

ср. такие виды искусства, как абстрактная живопись, орнамент, неизобразительная музыка, архитектура, которые связаны преимущественно не с семантикой, а с с и н т а к т и к о й (а архитектура еще и с прагматикой). Несомненно, и в тех видах искусства, для которых Б. А. Успенский подчеркивает значение семантики и связь с ней проблемы точки зрения, присутствуют и синтактика (т. е. определенная структура сочетаний отдельных элементов соответствующих произведений и некие правила их образования и преобразования) и прагматика (т. е. отношения между системой знаковых элементов произведения и тем, кто эту систему создает и ею пользуется). Но как синтаксические, так и прагматические отношения в них существуют не сами по себе, а лишь в связи с семантикой не только отдельных элементов текстового целого, но и всего произведения в целом.

В операциональном плане именно проблема точки зрения, или авторской позиции (эти определения связаны синонимическими отношениями и у Б. А. Успенского) не в последнюю очередь позволяет интерпретатору художественного текста описать его структуру как результативный исследовательский феномен, в основе которого лежит логика анализа в противовес противоположной логике синтеза, лежащей в основе авторской речемыслительной деятельности по порождению художественного текста (ср. Успенский, 2000: 16).

При этом в самой точке зрения как исходном принципе организации и интерпретации авторского повествования могут быть выделены и более частные повествовательные позиции, например «психологическая, идеологическая и попросту географическая»²⁶⁸, вследствие чего она может

²⁶⁸ *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.: Л., 1959. С. 200.

рассматриваться на нескольких уровнях интерпретации: в аспекте модальной оценочности, характера «остраненности» или фиктивной причастности к изображаемому, внешнего или внутреннего «взгляда» на художественное событие и т. д.

Исходя из множественности и композиционной подвижности точек зрения в художественном тексте многие исследователи используют при анализе повествовательной структуры художественных прозаических текстов понятие из области изобразительного искусства – *перспектива*. Этот термин, на наш взгляд, можно считать семантически более емким по отношению к понятию «точка зрения» (им, как известно, называется и изображение на поверхности предметов в соответствии с кажущимися изменениями их величины, очертаний и др., и проектирование предметов с помощью лучей, исходящих из одной точки, и вид на далеко находящиеся предметы и др.). Однако он является в то же время более специализированным по отношению к «авторской позиции». Последний термин скорее соответствует понятию «коммуникативно-творческая стратегия» автора текста – более широкому определению концептуально-тематических установок автора текста в процессе его порождения, поскольку в лексико-семантическом составе словосочетания «авторская позиция» отсутствует, хотя и в метафорическом смысле, элемент «зрение», но при этом присутствует элемент «автор». Поэтому будем считать термин *перспектива*, или, точнее, *повествовательная перспектива*, более точным для рассматриваемой стороны интерпретации, не претендуя на роль его первооткрывателей, так как он достаточно широко используется немецкими теоретиками литературы (см.: Stanzel, 1979; Steiger, 1961), и, не отрицая одновременно

возможности использования иных терминологических обозначений, так как во всех случаях исследователь сталкивается с той или иной степенью метафоричности их семантики.

В работах по нарратологии примерно с конца 1970-х годов в терминологическом значении используется также понятие *перспективация*, под которым понимается обязательное присутствие в художественном изображении *истории* чьей-то точки зрения, или «преломление действительности с той или иной точки зрения»²⁶⁹. *Перспективация*, или, что одно и то же, *фокализация* (термин Ж. Жеттета, 1972), принадлежит к тем факторам, которые превращают *событие/историю* как явление *фабулы* в элемент *сюжета*. Как пишет М. Бал, любая *история* подвергается *перспективации*, или *фокализации*, вследствие чего возникает *наррация* (Bal 1985; см. также: Демьянков, 1983; Тюпа, 2001).

Термины *перспективация* и *перспектива* связаны между собой сходной основой, но, на наш взгляд, в семантике первого больше отражен процесс порождения текста автором (на уровне синтеза, по Б. А. Успенскому), как бы деятельностная сторона «образа автора», в то время как слово *перспектива* скорее относится к «готовой» структуре литературного произведения, с анализом которой имеет дело интерпретатор, хотя это различие весьма условно.

В смысл понятия *перспектива*, или *повествовательная перспектива*, как терминологического определения входит следующее: синтез субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-временного планов художественного текста, обусловленный соответствующей

²⁶⁹ Шмид В. Указ. соч. 2003. С. 162.

коммуникативно-творческой стратегией, или концептуально-тематическими установками, автора. В соединении с конкретной текстовой структурой *повествовательная перспектива* рождает определенный *тип повествования*.

И повествовательная перспектива, и тип повествования представляют собой надындивидуальные параметры интерпретации художественных текстов. Они лишь опосредованно, через систему конкретных текстовых элементов, реализующих определенный тип повествовательной перспективы и тип повествования, связаны с особенностями индивидуального стиля писателя, зависят от общего характера событийной системы текста и одновременно определяют уникальность изображаемых в нем художественных событий. При этом один и тот же тип повествовательной перспективы и тип повествования могут использоваться разными авторами для создания разных, а часто и противоположных художественных ситуаций. Так, «концентрированная» на точке/-ах зрения одного лица повествовательная перспектива и реализующий ее чаще всего тип повествования от первого лица могут и в границах одного индивидуального стиля, и в произведениях разных авторов быть художественным свидетельством как максимальной авторской субъективности и формой собственного лирического переживания автора (литературная автобиография, биографический роман, роман-исповедь и др.), так и следствием предельной остроты автора от изображаемого и предоставления полной «свободы» (несомненно, фиктивной) повествователю-рассказчику (сказ, лирическая проза и т. д.).

Наиболее общим делением разновидностей повествовательной перспективы можно считать оппозицию двух ее видов: 1) *всеобъемлющей*, или *неограниченной*, повество-

вательной перспективы и 2) ограниченной, или концентрированной, повествовательной перспективы.

В случае *неограниченной повествовательной перспективы* повествователь – по воле автора – эпически дистанцируется от изображаемого, он как бы стоит над описываемыми событиями и героями, свободно переходя от одного сюжетного эпизода к другому как в их линейной пространственно-временной последовательности, так и в вертикальной причинно-следственной взаимозависимости. Текстовое целое, таким образом, не «фокализировано» на «личном», субъектно определенном плане повествователя. В случае *неограниченной повествовательной перспективы* художественная событийность текста развивается в условиях единого, «всеведущего» и «объемлющего» все возможные точки зрения, ничем не ограниченного взгляда повествователя, которому «подвластны» и внешний и внутренний событийные миры.

Ограниченная, или концентрированная, повествовательная перспектива предполагает художественное изображение с опорой на «личный» субъектный план либо названного в тексте повествователя, имеющего определенное отношение к художественным событиям, либо одного из персонажей, выступающего одновременно и в роли повествователя. Наличие конкретного повествовательного субъекта, рассказывающего о художественных событиях, обуславливает ориентацию времени и пространства художественного действия относительно этого лица.

В современной художественной прозе существует множество литературных произведений, сочетающих оба вида повествовательной перспективы. Их определяют как тексты с *вариационной, непостоянной повествовательной перспективой*, в то время тексты, имеющие на всем своем

протяжении лишь одну точку зрения – неограниченную либо ограниченную – на изображаемое, входят в ряд текстов с *постоянной, константной повествовательной перспективой*.

Нужно отметить в то же время условность формулировки «постоянная повествовательная перспектива». В определенных сегментах сюжета «всеведущий» повествователь в текстах с неограниченной повествовательной перспективой очень часто передоверяет рассказ одному из персонажей или «присоединяется» к размышлениям персонажа (в форме несобственно-прямой речи), обладая, однако, при этом по сравнению с кругозором персонажа «огромным и принципиальным избытком»²⁷⁰. Все это свидетельствует о непостоянстве повествовательной перспективы практически во всех прозаических произведениях, особенно крупных эпических форм, где полифонизм повествования, т. е. наличие «множественной» точки зрения, выражающей в совокупности «авторскую позицию», является ведущим конструктивным признаком текста.

Обязательным формально-содержательным элементом повествовательной перспективы в любом из ее видов, ее «субъектным актуализатором» является *повествователь*, определяющий *тип повествования*, а также употребление и взаимодействие всех компонентов композиции текста. При этом нельзя, однако, сказать, что одному виду повествовательной перспективы соответствует только один тип повествователя. Существует достаточно много разветвленных типологий повествователей-рассказчиков, в зависимости и от задаваемого автором отношения последних к фикциональному миру художественного произведе-

²⁷⁰ Бахтин М. М. Указ. соч. 1979. С. 82.

дения, и от степени, а также форм их выраженности в языковой ткани текста (см., например: Маркевич, 1980; Одинцов, 1973; Кожевникова, 1985 и др.).

Достаточно логичным и наиболее соответствующим интересам лингвистической интерпретации текста можно считать среди прочих предлагаемое В. Шмидом деление всех способов изображения повествователя – в его терминологии нарратора – на два вида: *эксплицитный* и *имплицитный*. Эксплицитный способ основывается на самопрезентации нарратора, реализуемой как подробным самописанием (с названием имени, рассказом о своей жизни, отношении к ней), так и редуцированным самопредставлением через автономинацию в форме местоимения и глаголов первого лица. Имплицитный нарратор обнаруживает свое присутствие в тексте с помощью «симптомов, или инициальных знаков», повествовательного текста, например таких, как подбор элементов (персонажей, ситуаций, действий) в качестве нарративного материала для повествуемой истории; в формах конкретизации, детализации подбираемых элементов; в общей композиции текста, особенно в системе ее прагматических фокусов, т. е. тех сегментов текста, где присутствуют текстовые компоненты, призванные привлечь особое внимание читателя и сформировать его интерпретационную программу. Нельзя не согласиться с В. Шмидом, что «эксплицитное изображение, где оно имеется, надстраивается над имплицитным и не может существовать без него»²⁷¹.

Достаточно универсальным и поэтому важным для интерпретации прозаических литературных текстов можно считать и предлагаемое В. Шмидом противопоставление

²⁷¹ Шмид В. Указ. соч. С. 66–68 и далее.

двух типов повествователя (нарратора), которое он предпринимает, опираясь на традиции современной нарратологии. Первый тип – *диегетический*, т. е. такой нарратор, который повествует о себе как о фигуре в диегесисе (иначе: повествуемой истории) и фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект) и в повествуемой истории (как объект). Второй тип повествователя – *недиегетический*, существует только в плане повествования, или экзегесиса, и изображает не себя, а только другие фигуры повествуемой истории (Шмид, 2003: 80–96). Продолжая рассуждения В. Шмида, можно сказать, что речевой план диегетического повествователя совмещает в себе две функции: *повествовательную* и *акциональную* (отражающую участие нарратора в качестве фигуры художественного события), а речи недиегетического повествователя присуща в связи с этим только *повествовательная функция*.

В то же время мы не думаем, что противопоставление «диегетический – недиегетический повествователь» заметит, как это считает В. Шмид, полностью «традиционную оппозицию» «нарратор от 1-го лица – нарратор от 3-го лица»²⁷². Несомненно, что за местоимением «Я» может стоять как диегетический, так и недиегетический повествователь, точно так же, как нельзя говорить о «третьем лице» анонимного повествователя, потому что любое повествование ведется действительно от «первого» – пусть и незримого – «лица». Сам тип повествователя следует, вероятно, следуя логике В. Шмида, определять как «диегетический» либо «недиегетический», но возникающий в подобных случаях *тип повествования*, интересующий лингвиста-интерпретатора как некая «текстовая ткань»,

²⁷² Шмид В. Указ. соч. С. 83.

может быть обозначен традиционной оппозицией: «повествование от первого лица» – «повествование от третьего лица».

При этом в повествовании от третьего лица интерпретатор имеет дело по существу с *нулевой формой* номинации недиегетического повествователя, который обнаруживает себя имплицитно, в системе «инициальных знаков» повествовательного текста, в соотношенных между собой номинациях персонажей и событий, в которых они участвуют, в пространственно-временной организации текста и др. Хотя подобный тип повествования по традиции определяется как «повествование от третьего лица», «он»-повествователь является художественной фикцией, абстрактным «он»-образом, нужным автору как прием сознательного отчуждения от изображаемого мира и от себя как субъекта, «указывающего на самого себя как на “я” в своей речи»²⁷³. Автор самоустраняется из повествования, концентрирует свое творческое внимание на изображаемом мире, но при этом осознает и познает себя как субъекта через этот множественный в своих проявлениях объект (ср.: Левидов, 1983: 147–180). «Всезнание» повествователя, его практически безграничные возможности вхождения во внешний и внутренний мир сюжетного существования героев и придают ему статус некоего стоящего над художественным действием «он»-повествователя. Этот тип повествователя в силу его большей, иллюзорной, объективности и «идеологической» близости к автору обозначается в традиционной теории литературы как «аукториальный», «объективный» повествователь, или «автор-повествователь». «Аукториальный» тип повествователя наи-

²⁷³ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 294.

более освоен эпической прозой XVII – первой половины XIX века, его можно считать классическим образцом, композиционно-речевой основой эпической прозы.

Итак, играя роль посредника, с одной стороны, между двумя активными субъектами реальной коммуникации – автором и читателем, а с другой, между автором и персонажем (субъектом вымышленной художественной коммуникации и объектом, точнее, частью объекта познания для участников реальной литературной коммуникации), повествователь выполняет в рамках общей коммуникативно-творческой стратегии автора ряд функций, имеющих тексто- и сюжетобразующий смысл. Он становится для автора «рычагом», с помощью которого писатель общается с читателем и воздействует на его творческую рецептивную и, далее, интерпретативную энергию.

Краткие выводы

Подводя итог рассуждениям в настоящей главе, отметим еще раз, что *автор* является первичной текстообразующей категорией любого, в том числе художественного текста, обуславливающей определенность его знаковой структуры и направляющей восприятие содержательной системы текста читателем. При чрезвычайном многообразии вариантных текстовых проявлений категории *автор* в конкретных текстовых реальностях возможно выделение инвариантных свойств, составляющих сущность этой категории как неотъемлемой части структуры любого (литературного) текста. Возможность выявления этих инвариантных свойств определяется в первую очередь диалектикой свободы и необходимости, сопровождающей процессы художественно-речевого творчества, без учета которой литературный текст оставался бы для филологической на-

уки как предмет научного освоения и интерпретации непознаваемым. Осознание диалектики свободы и необходимости в двустороннем творческом акте по созданию художественного текста, его дальнейшему пониманию и интерпретации с позиций лингвистики означает признание тех ограничений, которые накладывают на активную авторскую индивидуальность художественно-образного видения и воспроизведения Мира средствами языка, с одной стороны, выполнение автором определенных «правил» дискурсивно обусловленного «речевого поведения» в литературной коммуникации, а с другой, – та языковая система, строевыми элементами которой он должен пользоваться при осуществлении собственной коммуникативно-творческой стратегии. В этом смысле любой текст, и в первую очередь текст художественный, является фиксацией *креативной авторской функциональности*, направленной на актуализацию определенных текстовых элементов и смысловых отношений, придание им значения конструктивных факторов формы и содержания текста.

Поэтому несомненна продуктивность филологической интерпретации художественного текста не только в аспекте индивидуального стиля, но и для осмысления его «макротекстовых», дискурсивных характеристик и общих принципов структурирования, поскольку подобная интерпретация позволяет увидеть, что художественно-речевая деятельность настоящих «мастеров слова» есть, по большому счету, не система отклонений от языковой нормы, а система овладения многообразными образно-поэтическими возможностями языка и постоянное усовершенствование и обогащение языка как высшей формы существования и ментально-коммуникативной деятельности Человека.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Поясните – на фоне «общего антропоцентризма» (как имманентного предиката ситуации человека, всегда пребывающего в горизонте своего опыта, в определенной «субъектной перспективе») – на конкретных литературно-текстовых образцах понятие «абсолютный антропоцентризм художественного текста», опишите его основные параметры и свяжите последние определенными координационными и реляционными смысловыми отношениями.

Поясните при этом, что имеет в виду один из известных отечественных исследователей художественного текста В. В. Одинцов, утверждая следующее:

«Каждый серьезный литературовед или лингвист прекрасно понимает, что художественная речь отличается от других видов речи, что художественная речь – речь образная, что художественное произведение создается по законам искусства, что языковые средства при этом особым способом организуются, что творческое воображение писателя создает индивидуально-неповторимые образы, которые читатель видит “внутренним зрением”» (Одинцов В. В. *Стилистика текста*. М., 1980: 19).

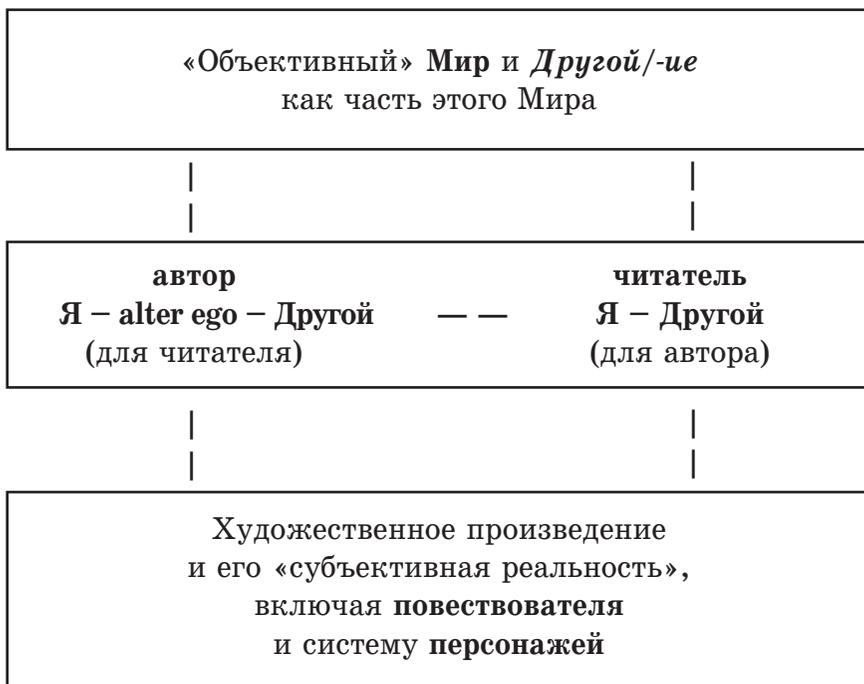
Сопоставьте семантико-прагматический объем понятий «абсолютный антропоцентризм художественного текста» и «эгоцентризм художественного текста» в общем плане и, далее, по их значению и характеру проявления в разных жанрово-родовых формах литературных текстов.

Как вы понимаете слова, заключающие раздел 5.2 главы 5: «Структура содержания, а точнее художественного смысла любого литературного текста, включает в себя

структуру «содержания» его автора. В этом смысле каждое художественно-словесное произведение **субъектно и субъективно**»?

■ Задание 2

Поясните с помощью нижеследующей схемы сущность **ак т и в н о г о** (деятельностного) и **к о р р е л я т и в н о г о** характера отношений между отдельными антропоцентрическими звеньями пространства художественного текста, а также способы его отражения в словесно-речевой структуре текста:



■ Задание 3

Прокомментируйте наиболее принципиальные исследовательские позиции в следующих научных взглядах на категорию «автор»:

1. «Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, т. е. когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев» (*Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*).

2. «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (*Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи*).

3. «Слово “автор” употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно означает писателя – реально существовавшего человека. В других случаях оно обозначает некую концепцию, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение. Наконец, это слово употребляется для обозначения некоторых явлений, характерных для отдельных жанров и родов. Было бы целесообразно закрепить за словом “автор” в терминологическом смысле, при рассмотрении внутренней структуры произведения, второе из пере-

численных значений (автор как носитель концепции всего произведения)» (*Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения автора // Страницы истории русской литературы*).

4. «Начнем с того уровня и с тех инстанций, которые имеются в каждом сообщении и поэтому не являются специфическими для повествовательного произведения. Это авторская коммуникация, к которой принадлежат автор и читатель. Эти инстанции выступают в каждом сообщении в двух разных видах, в конкретном и в абстрактном.

Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него. Лев Толстой существовал бы, конечно же (хотя, наверное, не в нашем сознании), даже если бы он ни одной строки не написал. <...> “Абстрактный автор” обозначает, с одной стороны, существующий независимо от всех разъяснений автора семантический центр произведения, ту точку, в которой сходятся все творческие линии текста. С другой стороны, это понятие признает за абстрактным принципом семантического соединения всех элементов творческую инстанцию, чей замысел – сознательный или бессознательный – осуществляется в произведении» (*Шмид В. Нарратология*).

5. «*Автор* может быть определен и обозначен как: 1) некоторый постоянный уровень ценности; 2) некоторое поле концептуальной или теоретической связности; 3) стилистическое единство; 4) определенный локализованный культурно-исторический момент и точка встречи некоторого числа событий» (*Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*).

■ Задание 4

Опишите на примере конкретного (1) отечественного и (2) зарубежного автора, творчество которого вам известно и интересно и как «обыкновенному» читателю, и как начинающему специалисту в какой-то из областей гуманитарного знания, разные стороны референциальной структуры основополагающей смысловой категории художественного текста **автор** и проанализируйте закономерности развития в вашем сознании *метаобраза* создателя текста как образно-смысловой квинтэссенции литературного произведения. Сравните при этом сходство и различие кумулятивных чувственно-рациональных процессов, которые происходят при чтении родноязычного и иноязычного текстов и ведут в обоих случаях к формированию *образа автора* как *универсального метаобраза художественного текста* метонимического характера.

■ Задание 5

Продолжите перечень видов деятельности, осуществляемых ментально-речевым субъектом, именуемым **автором** текста (М. Фуко определяет его в качестве *функции автора*), который приведен в последнем абзаце раздела 5.2, а также дайте развернутую характеристику каждого из приведенных и дополненных вами видов этой деятельности. Сопоставьте виды ментально-речевой деятельности, совершаемые авторами так называемых «естественных» текстов, с одной стороны, и художественных текстов, с другой. Выделите при этом особо работу автора с **языком**, который является в тексте одновременно (1) *формой* познания и коммуникации и (2) *предметом* познания и изображения. В первом качестве все без исключения языковые единицы, входящие в текстовую структуру, высту-

пают в «поэтической функции» и приобретают значение эстетических феноменов. Второе качество – язык как самостоятельный *предмет/объект* художественного изображения – возникает в контексте творческого «вживания» автора в разнообразные «реальные» формы бытия языка и их отражения как неотъемлемой части внутреннего и внешнего мира Человека.

❑ Задание 6

Какие виды аксиологической и эстетической оценочности могут возникать в художественном тексте в фокусе прагматического пересечения позиций **автора, повествователя-рассказчика и персонажей**, осуществляющих – по воле автора – событийность и сюжетность литературного произведения? Сопоставьте системы композиционно-архитектонических средств, характерных для разных видов оценочности в прозе и поэзии, а также в разных жанровых формах литературного текста. Проанализируйте характер индивидуально-авторской оценочности и способы ее выражения в текстах разных сфер естественной коммуникации.

❑ Задание 7

Как известно, первичной оппозицией или дифференциацией литературного текста является разделение его формально-речевой структуры на два коммуникативно-прагматических «плана», «пласта» или «слоя»: **авторскую речь и речь персонажей**. При этом (см. содержание главы 5) обычно отмечается *гомогенный* характер авторской речи и *гетерогенный* способ организации речевой системы персонажей и в то же время подчеркивается условность *гомогенности* повествовательного речевого плана текста. В

чем, на ваш взгляд, состоит дискуссионная суть выше названных положений?

■ Задание 8

В основе создания **образа персонажа**, одного из наиболее сложных и многослойных как в когнитивном, так и в коммуникативно-прагматическом отношениях образов художественного текста, лежат творческие операции, подчиняющиеся логике и *синтеза*, и *анализа* при его формировании и раскрытии как со стороны автора, так и со стороны читателя. Это обуславливает сочетание в **образах персонажей** характеристик и некоего **факта**, и **артефакта**, т. е. «опосредование и дополнительное осложнение процесса прямого восприятия образа еще фигурой и миром его создателя – художника» (*Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность*). Свяжите приведенные выше тезисы с вашим личным читательским опытом и поясните эти тезисы конкретными примерами.

6

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА: ПРОБЛЕМЫ, ПОДХОДЫ, ВОЗМОЖНЫЕ РЕШЕНИЯ

6.1. Проблемы интерпретации в науке: уточнение исходных понятий

6.1.1. Понимание, интерпретация, анализ, синтез

Говоря о расшифровке текстовых смыслов, обычно прибегают к двум терминам – «интерпретация» (*лат.* *interpretatio* – толкование, объяснение) и «понимание».

«Понимание, – пишет А. А. Потебня, – есть повторение процесса творчества в измененном порядке»²⁷⁴. Понимание предваряет и программирует интерпретацию, устанавливая, таким образом, ее правила. Схожие мысли обнаруживаем у Мартина Хайдеггера: «Истолкование есть не принятие к сведению понятого, но разработка тех воз-

²⁷⁴ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 151.

возможностей, которые набросаны в понимании»... «Понимание хранит в себе возможность истолкования, т. е. усвоения понятого»²⁷⁵. Поль Рикер называет понимание искусством постижения значения знаков, которые одно сознание передает другому, а интерпретацию – толкованием знаков и текстов, зафиксированных в письменном виде²⁷⁶. Эта точка зрения коррелирует с мнением И. В. Арнольд об интерпретации как о вербализованном понимании²⁷⁷.

Определения понимания и интерпретации варьируются в рамках разных наук. Интересно в этой связи сослаться на пример *интерпретирующей лингвистики*, которая, выявляя механизмы интерпретации при понимании и общении, объясняет через понятие интерпретации природу языковых фактов. Значение и смысл рассматриваются интерпретирующей лингвистикой как результат интерпретирующей деятельности человека и связываются с его знаниями, презумпциями и предпочтениями в выборе «стратегий интерпретирования». Внутренний мир человека трактуется как определяющий интерпретации и определяемый ими. Иными словами, термины «понимание» и «интерпретация» имеют для интерпретирующей лингвистики принципиальное значение, однако их устоявшихся определений она все же предложить не может²⁷⁸.

²⁷⁵ Хайдеггер М. Бытие и время // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 9; 23.

²⁷⁶ Ср. в книге «Герменевтика. Этика. Политика» Рикер пишет: «Важно соблюдать точность в терминологии и закрепить слово “понимание” за общим явлением проникновения в другое сознание с помощью внешнего обозначения, а слово “интерпретация” употреблять по отношению к пониманию, направленному на зафиксированные в письменной форме знаки» [Рикер, 1995: 4] (ср. также ([Рикер, 2002: 5]).

²⁷⁷ Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. СПб., 1995. С. 26.

²⁷⁸ Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 197.

В качестве термина *герменевтики* – теории интерпретации и науки о понимании смысла – понимание подразумевает процесс познания «внутреннего содержания» жизненного факта с помощью воспринимаемых нашими чувствами внешних знаков. Основываясь на анализе процесса понимания, герменевтика утверждает возможность универсального истолкования (интерпретации) фактов и стремится доказать способность гуманитарных наук дать знание, обладающее универсальным значением.

Когнитивная наука усматривает в интерпретации когнитивный процесс и одновременно результат в установлении смысла речевых и/или неречевых действий. Интерпретация связывается с выдвижением и верификацией гипотез о текстовых смыслах и акцентированием субъективного представления текста в ментальном пространстве индивидуума. Базовые параметры интерпретации характеризуются когнитивной наукой следующим образом:

- Интерпретация опирается на знания о свойствах речи и языка, контекста и ситуации, правил общения; фактов, выходящих за пределы языка и общения.

- Процедура интерпретации включает выдвижение и проверку (верификацию) гипотез о смыслах высказывания или текста.

- Для интерпретации существенны личностные и межличностные аспекты, а именно взаимодействие между автором и интерпретатором, различными интерпретаторами одного текста, между намерениями и гипотезами о намерениях автора и интерпретатора.

- Триада, в пределах которой формируется смысл, извлекаемый из текста интерпретатором, включает три неотъемлемых компонента: автора и его внутренний мир (по оценке интерпретатора), текст, читателя-интерпретатора и его представление о своем внутреннем мире.

В соответствии с видением когнитивной науки, интерпретируя выражение, мы обращаемся к языковым знаниям и получаем модельный мир, включенный в рамки, с одной стороны, нашего собственного внутреннего мира, а с другой – реконструируемого мира автора. В результате соотнесения между собой модельный мир, собственный внутренний мир и запас знаний корректируются, тем самым ориентируя нас в речевых и неречевых действиях²⁷⁹.

Герменевтический (понимание как пробуждение рефлексии) и *когнитивный* (понимание как построение ментальной модели) подходы к пониманию текста – лишь некоторые из существующих в науке. В книге «Текст и его понимание» А. А. Залевская не без основания говорит о труднообозримом количестве публикаций на эту тему. Помимо герменевтического и когнитивного подходов к пониманию²⁸⁰ автор анализирует *логико-лингвистический* (понимание как аргументативный анализ) и *системно-семиотический* (понимание как перевод) подходы. Они связываются с докторскими диссертациями Л. Г. Васильева [Васильев: 1999] и И. Э. Клюканова [Клюканов: 1999] соответственно. Большое внимание уделяется *психолингвистическому подходу* (понимание как построение проекции текста), который восходит к классическим трудам В. С. Выготского, Н. И. Жинкина, А. Н. Леонтьева, А. Р. Лурии и активно разрабатывается самой Залевской и Ю. А. Сорокиным. Достаточно подробно, в силу близости научных по-

²⁷⁹ Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Указ. соч. С. 31, 126.

²⁸⁰ Герменевтический подход к тексту описывается на примере работ Г. И. Богина, а когнитивный – Джонсона-Лэйерда, Т. А. ван Дейка и У. Кинча. Из отечественных работ когнитивной направленности упоминается монография Н. В. Рафиковой «Психолингвистическое исследование процессов понимания текста». Тверь, 1999.

зиций, Залевская описывает концепцию *понимания как выявления личностного смысла* В. А. Пищальниковой [Пищальникова: 1999]. Важность всех упомянутых исследований объясняется тем, что они могут лечь в основу комплексной интегративной теории текста и его понимания. Основополагающий тезис этой теории автор книги «Текст и его понимание» формулирует следующим образом: *естественные процессы* понимания текста обеспечиваются работой ансамбля соответствующих психических механизмов и протекают на разных уровнях осознаваемости при взаимодействии комплекса внутренних и внешних факторов»²⁸¹.

Диалог автор – читатель (слушатель) всегда опосредован спецификой понимания. «Убеждающая сила текста» непосредственно связана с его адресованностью, т. е. ориентацией на рецепцию определенным кругом лиц. Различаются тексты, адресованные самому автору, например пометки, сделанные им для памяти, шифрованные тексты, ограничивающие доступ к содержанию, и, напротив, тексты, расширяющие сферу смыслового восприятия, например опубликованные на двух языках одновременно²⁸².

Специфика процессов понимания и интерпретации во многом зависит от того, какой именно текст подвергается активному осмыслению – текст научной или художественной коммуникации. Так, поливариантность понимания строгих научных текстов, с которой обычно сталкивается исследователь, систематизирующий взгляды на интересующую его проблему, начиная с классических трудов, в идеале должна подчиняться поиску научной истины. При-

²⁸¹ Залевская А. А. Текст и его понимание. Тверь, 2001. С. 70.

²⁸² Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М., 2005. С. 147.

званная заменить «множество научных правд», обнаруженная истина маркирует понимание и адекватность интерпретации осмысленных знаний как минимум в рамках господствующей научной парадигмы. В то же время в художественном тексте множественность интерпретаций обуславливается амбивалентностью поэтического языка, что программирует закономерные расхождения в понимании текстового смысла. Как и в научном тексте, интерпретация – вербализация (понятого) смысла – здесь соответствует смыслу, заложенному в текст автором в большей или в меньшей степени. Аксиоматичная вариативность интерпретаций художественного текста с лежащим в его основе «коннотативным языком» (Тодоров) не равноценна интерпретативному произволу, однако потенциал интерпретативных возможностей читателя художественного текста, по сравнению с аналогичным потенциалом читателя научного текста, несравненно шире. Более того, на достоинства интерпретации художественного текста помимо демонстрируемых интерпретатором и достаточно легко учитываемых языковых компетенций влияют такие «ускользающие» от точного измерения факторы, как развитый художественный вкус, этический и эстетический опыт, чувство стиля и пр. Эпитеты «богатая» и «тонкая» уместны при описании достоинств интерпретации художественного текста, но неубедительны в отношении достоинств интерпретации научного текста. Однако, и это хотелось бы подчеркнуть, априорно *творческий* характер понимания требует от интерпретатора активных и самостоятельных интеллектуальных и эмоциональных усилий, ориентируя его на необходимость учета множественности мнений и на совместный поиск решений, независимо от того, в какой области эти решения лежат. Трудно не согласиться

с А. А. Брудным: «Понять можно то, что имеет смысл. Смысл нельзя понять весь сразу, это достижимо многими людьми и многими неповторимыми путями, которыми люди приходят к результатам, не исключаящим, а, наоборот, предполагающим взаимное понимание, сближение поначалу полярных точек зрения^{283, 284} .

Понимание и интерпретация как реализация понимания могут иметь место лишь при условии осуществления читателем мыслительных операций анализа и синтеза.

В строгом смысле по отношению к научному мышлению **анализ** (греч. analysis – разложение, расчленение) – это мысленное структурирование исследуемого объекта на отдельные части, экстрагирование (выделение) их отдельных свойств, отношений с целью изучения.

Синтез (греч synthesis – соединение, составление) – мысленное соединение частей объекта, структурированного в процессе анализа, установление связей и взаимодействия отдельных его частей. В процессе синтеза происходит восстановление первоначальной целостности исследуемого объекта и верификация полученных данных о его ранее неизвестных свойствах²⁸⁵ .

Если принять позицию получателя текста за исходную, пишет Б. А. Успенский, то общее, что присуще выявляемым структурам текста, – это их *понимание как результата анализа*, – процесса, *противоположного порождению (синтезу)*²⁸⁶ (курсив мой. – И. Ш.). Иными словами, если создание текста есть синтезирующая работа, то по-

²⁸³ Брудный А. А. Указ. соч. С. 276.

²⁸⁴ Сказанное не означает, что нельзя говорить об ошибочности понимания и основанной на нем интерпретации. К этому достаточно сложному вопросу мы будем еще неоднократно обращаться.

²⁸⁵ Новейший философский словарь. Минск, 1999. С. 24.

²⁸⁶ Успенский Б. А. Указ. соч. С. 14.

нимание текста обязательно предполагает его анализ. Речь в этом случае идет об операциях доминирующих, но взаимообусловленных и взаимосвязанных.

Моделируя целостный «как бы мир» текста, автор силою творческого воображения и порою в весьма причудливой форме *синтезирует* элементы объекта моделирования – реального мира, предварительно *анализируя* этот мир и вычлняя те его элементы, которые представляются ему релевантными для создаваемой художественной модели. Чтобы придать существующему в сознании целостному и размытому психическому образованию (замыслу) художественную форму, автор прибегает к аналогичным универсальным мыслительным операциям. Он выделяет отдельные характеристики для обрисовки текстовых элементов разных уровней, будь то уровень образующего сюжет события или участвующего в событии персонажа, избирательно использует арсенал образных средств и пр. (см. подробнее об отдельных ступенях/этапах порождения/формирования текста в разделе 2.1.2). Любой акт выбора в процессе работы творческого сознания предполагает анализ, за которым неизменно следует синтез – соединение, комбинирование выбранного. Итогом работы художественной мысли становится целостный текстовый смысл, объективированный в физически конечном, материальном продукте.

Предложенная характеристика творческого процесса, конечно же, носит упрощенный характер. Процесс декодирования текстового смысла, как и процесс его создания, также можно охарактеризовать лишь весьма приблизительно.

Выявить смысл, синтезированный автором, – главная задача читателя/интерпретатора/критика. Интерпрета-

ция – это толкование, раскрытие, объяснение смысла. Читатель осваивает фрагменты изображенной действительности на разных этапах и разных уровнях расшифровки текста, стремясь в конечном итоге объединить их в единое целое, увидеть за ними целостный смысл. Как и по поводу развертывания текстового смысла, по поводу его понимания и интерпретации существуют разные мнения, однако не подвергается сомнению то, что восприятие текста не является чисто линейным процессом. Оно предполагает «возвращение, сопоставление и противопоставление элементов»²⁸⁷, в результате чего происходит не только их уточнение, но и, что особенно важно, – осмысление целого. Анализ в научном рассмотрении произведения, таким образом, предстает важным, но лишь вспомогательным этапом работы: он подготавливает синтетическое осмысление художественного произведения²⁸⁸.

Чтобы убедиться в сказанном, сошлемся на некоторые точки зрения.

А. А. Брудный, рассматривая проблему понимания с позиций психологической герменевтики, считает, что понимание текста включает три параллельно осуществляющиеся процесса: монтаж, перецентрировку и формирование концепта текста. Под монтажом понимается движение «вдоль текста»: от одного относительно законченного элемента (предложения, абзаца, главы и пр.) к другому, расположенному после него. Перецентрировка связывается с перестройкой в сознании отображенной в тексте ситуации, а именно с перемещением мысленного центра от од-

²⁸⁷ Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М., 2005. С. 29.

²⁸⁸ Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2000. С. 161.

ного элемента к другому. Это перемещение, хотя и зависит от монтажа элементов, иногда носит скачкообразный характер. Так, при чтении детективных текстов центр может перемещаться назад, к началу ситуации. Формирование концепта текста трактуется Брудным как формирование общего текстового смысла и ставится в зависимость от активности читателя. Чтобы человек стал «хозяином в мире фактов, убежден Брудный, от «науки о понимании» (герменевтики) нужно переходить к «науке понимать» (постгерменевтике), для чего следует развивать «способность понимать как одну из важнейших сущностных сил человека»²⁸⁹.

Идея монтажа осваиваемых интерпретатором смыслов как *соединения целого из частей* содержится и в выводах В. С. Филиппова о сукцессивно-симультанном восприятии текста, хотя терминологически она облечена в иную форму. Сознание читателя, считает Филиппов, последовательно (сукцессивно) фиксирует элементы текста, релевантные для интерпретации образа, ситуации или целого произведения. Извлекаемые из этих компонентов смыслы сукцессивно «прирачиваются» к уже известному, освоенному на предыдущих этапах интерпретации и одновременно (симультанно) существующему в сознании читателя в виде целостной идеи, образа, ситуации и т. д. Соответственно разграничиваются два аспекта понимания художественного текста: понимание в актуальном развертывании текста и понимание текста как сложной целостной структуры, «выведенной за пределы “онлайновой” обработки»²⁹⁰.

²⁸⁹ Брудный А. А. Указ. соч. С. 142, 4.

²⁹⁰ Филиппов В. С. Текст: на все четыре стороны // Чествуя филолога. Орел, 2002. С. 72.

Стремление облегчить понимание сложного феномена текста, разложив его на простые составляющие – уровни, планы, аспекты, текстовые и нетекстовые структуры, этапы порождения/восприятия/понимания, повествовательные/интерпретативные стратегии и тактики, повествовательные инстанции и пр. отчетливо выражено в деятельности интерпретатора-профессионала. Доказательством этому служат множественные методики лингвистического, литературоведческого и филологического анализа, который объединяет результаты лингвистических и литературоведческих исследований. Так, в качестве «наиболее теоретически обоснованного и универсального» литературоведческого анализа А. Б. Есин предлагает анализ, исходящий из категории «содержательной формы» и выявляющий функциональность формы по отношению к содержанию²⁹¹. Набор элементов для анализа выделяется «в рамках содержания» и «в рамках формы». К первой группе элементов относятся тематика и проблематика, содержащие в себе конфликт, эмоционально-ценностные ориентации произведения (пафос) и персонажей (сатира, ирония, трагическое, комическое и пр.). Ко второй – изображенный мир (детали пейзажа, портрета, предметного мира), особенности организации художественной речи (монолог, полифония, специфика повествования), композиция, включающая в себя сюжет и внесюжетные элементы, система образов, хронотоп, приемы повтора, антитезы и пр.²⁹² Впрочем, этот подход далеко не единственный, по-

²⁹¹ Ср. органическую взаимосвязь и взаимообусловленность поверхностной и глубинной структур при обсуждении текстовых категорий связности и цельности.

²⁹² Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 32.

сколькx отсутствие единого мнения о структурах текста определяет и отсутствие единых методик их описания.

Согласно традиционным требованиям, анализ художественного текста должен включать:

1) анализ того, что использует автор (описание изолированных единиц синтаксического, лексического, морфологического, фонетического уровней, их особенностей и распределения в тексте, составление номенклатурной описи произведения и определение потенциальных внутренних форм;

2) анализ того, как и почему автор использует именно эти языковые средства (привлечение множественных контекстов)²⁹³.

Общепринятое положение о том, что этот анализ должен охватывать словарь и сообщение, т. е. парадигматический и синтагматический план, выражается, в частности, в том, что (многоступенчатый) дефиниционный анализ лексической единицы, формирующей декодируемый элемент текста, обычно дополняется анализом ее ближней и дальней комбинаторики, т. е. предполагает вычленение микро-, макро- и мегаконтекста. Интерпретация как контекстуализация связывается и с упоминавшимся ранее переходом от вертикального контекста к горизонтальному [Гюббенет: 1980]. К лингвистическим методикам анализа текста причисляются также метод тематической сетки, заключающийся в выявлении набора повторяющихся в тексте сем – основных единиц плана содержания (слово признается тематическим, если у него обнаруживается наличие лексических связей с несколькими последующими

²⁹³ Кухарено В. А. Лингвистическое исследование английской художественной речи. Одесса, 1973.

словами текста (см. подробнее: Арнольд, 1999: 213–214), метод выявления семантических полей и пр.

Новые веяния в науке приводят к появлению новых теоретических и методологических принципов анализа художественного текста, которые часто носят интеграционный характер, т. е. используют данные ряда наук, а иногда обращаются к эксперименту. Унифицированная жесткая схема анализа художественного текста в этом случае а priori отсутствует, а специфика научного подхода к тексту во многом детерминируется принадлежностью исследователя к «интерпретационному сообществу», существующему в рамках той или иной научной школы²⁹⁴. Однако, по определению, любые виды анализа включают в себя отдельные этапы, ступени, фазы или шаги и имеют своей целью охватить «многомерность текста», разложив его на множественные «картины», «миры», «пространства» (денотативное, эмотивное, концептуальное и пр.).

Это стремление «разложить текст» на составляющие и предложить, таким образом, научной общественности «максимально точную» интерпретацию иногда обретает агрессивно упрощенческие формы. Неправомерная попытка анатомизировать и тем самым разрушить уникальное смысловое целое вызывает отторжение и объясняет неоднозначное отношение к деятельности интерпретатора, о чем мы будем говорить в следующем разделе. Пока же сошлемся на слова Л. Толстого, которые цитирует в своей работе «Структура художественного текста» Ю. М. Лотман. Поясняя основную мысль «Анны Карениной», Тол-

²⁹⁴ Ср., например, далее традиционный структурный анализ, который ориентировал на поиск универсальных текстовых структур, и структурный анализ у деконструктивистов, напротив, считающих, что текст не является неизменной данностью.

стой пишет: «...И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила *потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя*, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл... когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится... нужны люди, которые показали бы *бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении* и постоянно бы руководили читателем в том *бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства*, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений²⁹⁵ (курсив мой. – И. Щ.). Эти рассуждения мастера слова, осмыслить которое так стремится интерпретатор, приводят к однозначному выводу: вычленяемые, т. е. анализируемые элементы текста должны описываться не иначе как в их системных связях. Каждый элемент в структуре текста должен вести от анализа к синтезу, т. е. к пониманию целостного текстового смысла.

Итак, подлежащий пониманию и интерпретации текст есть сложная система, многомерное образование, обязательным условием осмысления которого является вычленение более простых элементов (анализ). Этот анализ не является самоцелью. Выявить иерархию смыслов на отдельных уровнях текста, будь то уровень событий, персонажей или микробразов-тропов, а тем более уяснить иерархию смыслов текстового целого, поняв, таким образом, его концептуальную суть, можно лишь синтезируя многообразные текстовые элементы в их различных кон-

²⁹⁵ Толстой Л. 1953. Т. 62. С. 269–270. Цит. по: Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 23–24.

фигурациях – элементы, вычлняемые и постепенно осваиваемые в ходе проспективно-ретроспективного прочтения текста. Лишь при наличии в сознании интерпретатора синтезированного видения текста можно говорить о возможности адекватного декодирования его отдельных элементов. Соблюдение схожих условий обязательно и для выделения ключевых слов, конденсирующих содержание текста и указывающих на его смысл, и для определения эстетической нагрузки на художественные детали текста, индуцирующее в сознании адресата целостный образ, и пр. Диалектика анализа и синтеза запечатлевает себя в основополагающих принципах интерпретации и выражается, в частности, в герменевтической идее «круга части и целого» (см. 6.4.1) Конечный продукт работы интерпретатора – вербализованное и тем самым реализованное понимание (интерпретация) также являет собой смысловое целое, продукт, синтезированный на основе проанализированного. Анализ, таким образом, не подчиняет себе синтез, а в конечном итоге подчиняется ему.

Представленная выше характеристика процессов анализа, синтеза, понимания и интерпретации текста, конечно же, весьма условна и может быть подвергнута дальнейшему уточнению с разных позиций. Так, иногда разграничивают *первичную интерпретацию* и *научную интерпретацию* текста. Считается, что первое прочтение текста профессиональным интерпретатором носит общий, нерасчлененный и стихийный характер, а восприятие текста во многом эмоционально и подсознательно. Второе прочтение представляет собой осознанное восприятие и заключается в применении научного анализа текста с целью его научного истолкования (научной интерпретации, научного прочтения). Перечитывая текст, интерпретатор отно-

сится к нему как к объекту исследования, т. е. осознанно, проверяя первое субъективное впечатление при помощи того арсенала методик, которыми владеет [Есин, 2000: 163]. Очевидны параллели этих выводов с теми прочтениями текста, которые У. Эко закрепляет за «наивным читателем» и «искушенным читателем» во многих своих работах.

Говоря об интерпретации как об объекте изучения, разумно вспомнить слова В. З. Демьянкова: этот объект позволяет *филологии, литературоведению, философии языка и лингвистике* обрести «общий язык, общие интересы и общий материал для исследования»²⁹⁶ (курсив мой. – И. Щ.). В интерпретативной компоненте современной научной парадигмы видят результат кардинального переосмысления основ гуманитарного знания, которое имело место в XX века. Именно в это время категории «коммуникация» и «диалог», подразумевающие текучесть и бесконечность мира, обретают статус базовых категорий философии. Начинает активно разрабатываться с позиций природы и функций вторая составляющая коммуникативной диады «автор – читатель», ранее подвергавшаяся незаслуженному игнорированию. Актуализация чувств и мыслей, воплощающих авторское начало и объективируемых в тексте, признается возможной лишь при условии и в процессе их восприятия активной интерпретирующей инстанцией. Осмысление «возобновляемой коммуникации» – так называет интерпретацию немецкий социальный философ и социолог Юрген Хабермас²⁹⁷ – исходит

²⁹⁶ Демьянков В. З. Лингвистическая интерпретация текста: универсальные и национальные (идеоэтические) стратегии // Язык и культура. Факты и ценности. М., 2001. С. 309.

²⁹⁷ Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2001. С. 51.

из того, что в самом акте творения произведение искусства рассчитано не на пассивное восприятие, а на действенное «соучастие». В чтении и интерпретации обнаруживаются конститутивные элементы текста, а в читателе не *tabula rasa*, на которой запечатлевает себя текст, а языковую личность, осваивающую текст в зависимости от собственного интеллектуального, эмоционального, эстетического и жизненного опыта.

Проблему интерпретации в это время во многом определяет субъект – носитель сознания, познавательных способностей и творческого начала, что представляется закономерным. Разочарование общества в унифицирующих схемах мышления и бытия, желание разрушить шаблоны и заменить их динамичными формами мироосмысления и мироустройства находят выражение в многообразных формах субъективности. Рост индустриальной цивилизации, стереотипные трудовые процессы, демографический взрыв и характерное для века тесного международного общения осознание того, что с точки зрения психологии у людей больше сходства, чем различий, побуждают человека, пишет Джон Фаулз, к *индивидуализирующему* поступку, акту творчества, и прежде всего к творчеству, выражающему «я». «Мы входим в ноосферу путем творчества, и тем самым утверждаем ее, или путем переживания, и тем самым существуем в ней»²⁹⁸ (курсив мой. – И. Щ.).

В конце XIX века «Я» и «мир», «субъект» и «объект», «идеальное» и «материальное» отделяются друг от друга, чему в немалой степени способствуют открытия Фрейда, Эйнштейна, У. Джеймса и Бергсона. Искусство уходит в

²⁹⁸ Фаулз Дж. Аристос. Размышления, не вошедшие в книгу Экклезиаста. М., 2002. С. 378, 355.

сферу субъективного созерцания «Внутренней Вселенной» (Вейдле). Появляется психологическая литература. В силу специфики своего предмета изображения она запечатлевает диалогизм, свойственный гуманитарному мышлению эпохи. Читатель превращается в «равноправного» соавтора, который ведет «интимную беседу» с персонажем, а иллюзорная когнитивная самостоятельность персонажа – в эффективное средство авторского «самоустранения». Это «самоустранение» оказывается созвучным критике «авторитарных» подходов к тексту и шире – протесту против авторитарности в управлении обществом.

Желание языка «умереть как объект»²⁹⁹ реализует себя в понятиях дискурса, интертекстуальности и интерсубъективности, значимых для современной лингвистики. Все они исходят из соотнесенности субъекта с миром. Реконструирование имманентного текстового смысла уступает место интерпретации как действенному самоутверждающемуся пониманию. Функция интерпретатора не ограничивается более «вчувствованием» в текст с целью воспроизведения акта творчества в его обратной последовательности, а предполагает активность домысливания. Исследовательские интересы смещаются в направлении координаты «Я» как языковой личности, которая создает и воссоздает, т. е. интерпретирует, фикциональный мир. «Общей мерой любых фикциональных миров» (Шилков) становится человек.

6.1.2. Интерпретация: «за» и «против»

Взгляды на интерпретацию, несмотря на ее, казалось бы, очевидную необходимость, неоднозначны.

²⁹⁹ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2002. С. 127.

Так, Айвор Ричардс, с деятельностью которого связывают становление школы новой критики в США, пишет о достоинствах литературного анализа. Этот анализ, по мнению Ричардса, не только обогащает литературное творчество, но и сам способен превратиться в него, если анализ осуществляет поэт, стремящийся к оценке своих произведений³⁰⁰.

Столь же несомненны преимущества интерпретации для французского философа Поля Рикера. Всякая традиция, настаивает Рикер, живет и продлевается благодаря интерпретации. «Наследие» есть «не запечатанный пакет, который, не вскрывая, передают из рук в руки». Это «сокровищница, из которой можно черпать пригоршнями и которая лишь пополняется в процессе этого исчерпания»³⁰¹.

Как апология интерпретации звучат слова американского романиста, поэта, критика и теоретика литературы Роберта Пенна Уоррена. Уоррен видит в поэзии форму знания, конечный смысл которого – дать человеку «модель опыта», «парадигму внутренней жизни», «ритм участи», «тональность судьбы» – иными словами, возможность самопознания. Человек, говорит Уоррен, отведал плод с древа познания и пал. Но если он откусит еще кусочек, он может получить спасение. Как и герой, он должен совершить путь от незнания к знанию, от бессмысленности к смыслу. Поэзия дает Архимедову точку опоры, из которой мы можем проводить ценностные различия, извлекать смысл из жизни, осмысливать мир человеческого Я». Это противоядие от пассивности, активная сопричаст-

³⁰⁰ Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980. С. 313.

³⁰¹ Рикер П. Указ. соч. С. 58.

ность, мобилизация воображения, жизненной воли, жизненных ценностей³⁰².

Иного мнения придерживается Джон Фаулз, который проводит резкую грань между художником-творцом и вторичной по своему характеру деятельностью интерпретатора³⁰³.

Еще более резко высказывается американская писательница и исследователь культуры Сьюзен Зонтаг. Современная культура, считает она, подорвана гипертрофией интеллекта, который мстит искусству и миру. Интерпретация «укрощает» произведение, делает его «ручным» и «уютным». Трудные авторы (Пруст, Джойс, Кафка) «облеплены интерпретаторами как пиявками», «покрыты толстой штукатуркой интерпретации». Истолковывать – значит обеднять мир, схематизировать его, превращать в «призрачный мир смыслов», а поэтому следует стремиться к «дотеоретическому простодушию»³⁰⁴.

Едко отзывается о «профессорах-трупоедах, живущих лучше, чем писатели, на которых они паразитируют», Александр Эткин («Толкование путешествий»). «Счастливый комментатор, – с иронией замечает он, – пишет то, о чем автор предпочитал молчать; комментатор менее удачливый говорит о том, о чем автор *не знал и не думал*»³⁰⁵. Во второй части утверждения («комментатор менее удачливый говорит о том, о чем автор не знал и не думал») Эткин подвергает сомнению саму возможность соответствия интерпретации авторскому замыслу. Эти опа-

³⁰² Цит. по: Роднянская И. Роберт Пенн Уоррен о положительных задачах литературы // Самосознание культуры и искусства XX века. М.; СПб., 2000. С. 546.

³⁰³ Фаулз Дж. Указ. соч. С. 353.

³⁰⁴ Цит. по: Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб., 1998. С. 66.

³⁰⁵ Эткин А. Толкование путешествий. М., 2001. С. 321–322.

сения, к счастью, не разделяет Д. С. Лихачев. То, что многое в научной литературе, вызванной литературой художественной, удивило бы самого автора, пишет он, отнюдь не является недостатком, поскольку не означает, что в этом «удивительном многом» все неверно³⁰⁶.

Pro и contra проблемы интерпретации есть не что иное, как попытка разобраться в совокупности актуальных и взаимосвязанных проблем. К ним относится в первую очередь проблема «диалектики прав» автора, читателя и текста, предполагающая решение таких более частных вопросов, как «жизнеспособность» текста, соотношение сознательного и бессознательного в авторском творчестве, сопоставимость автора как собирательного образа и как реальной исторической фигуры, соотношение заданности текста и неопределенности текста и пр. Чем более «авторитарна» позиция исследователя, который настаивает на необходимости учета интерпретатором авторской интенции или объективирующего эту интенцию текста, тем более «опасными» представляются такому исследователю любые «чересчур вольные» прочтения. Иногда весьма нелицеприятной оказывается и та оценка, которую выносит критику-интерпретатору автор. Чтобы найти решение общих и частных проблем интерпретации, необходимо подготовить для них теоретическую основу – ответить на главный вопрос о значении/смысле текста.

6.1.3. Интерпретация в контексте понятий «смысл» и «значение». Границы интерпретации

Итак, какова роль интерпретатора как одного из тех сознаний, на рубеже которых развивается «событие жиз-

³⁰⁶ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 65.

ни текста» (Бахтин)? Имеет ли интерпретация границы? Насколько волен интерпретатор в толковании текста и что есть идеальный читатель? Должен идеальный читатель быть «двойником» автора, как это мыслится Набокову, или, напротив, не должен зависеть от него? Именно так рассуждает современный американский философ Ричард Рорти. Попытки подобрать ключ к правильному пониманию текста и отыскать заключенный в нем смысл Рорти уподобляет оккультизму, обличает как имитацию науки и называет признаком слабости читателя. Сильный читатель, по Рорти, должен вкладывать свое видение в текст, независимо от того, насколько оно совпадает с авторским. Интерпретатор – прагматик, и прочтение текста определяется целью, которую он перед собой ставит³⁰⁷.

В ходе эволюции гуманитарной мысли множественные литературоведческие и философские концепции предлагали на сформулированные выше вопросы свои ответы.

Крайние исследовательские позиции сводились к следующему:

- текст имеет объективное значение; это значение не зависит от субъективности читателя: текст самодостаточен;
- текст не имеет объективного значения, он существует и функционирует лишь в субъективности читателя³⁰⁸.

Между обозначенными позициями лежит широкий спектр мнений, в том числе и достаточно сдержанное: читатель – субъект интерпретации текста. Он распредмечивает содержание текста в лично освоенный смысл и обладает некой свободой. Извлекаемый смысл, однако, не

³⁰⁷ Rorty R. The Pragmatist's Theory // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996. С. 92, 93, 103.

³⁰⁸ Воробьева О. П. Указ. соч. С. 64.

является произвольным. Читатель может понимать текст не так, как автор, или даже лучше, чем автор, но он не творец, а «сотворец-рецептор», «соучастник» (Лихачев) творческого процесса.

Сегодня обычно подчеркивается зависимость семантического содержания языкового выражения не столько от онтологических свойств объекта, сколько от того, как их представляет субъект³⁰⁹. С учетом познающего субъекта-интерпретатора исследуется и текст – объект знания. Смысл текста выстраивается (конституируется) как обусловленный общественно-историческим контекстом, ситуацией интерпретации и личностью интерпретатора. Известный тезис о множественности интерпретаций текста уступает место мнениям об их «конflikте» (Рикер), ответственности изменения – дополнения и даже искажения – читателем «костяка» произведения (Ингарден); «полном потенциале» текста, который читатель не в состоянии исчерпать, и внутренне присущей интерпретации незавершенности (*inconclusiveness inherent in interpretation*)³¹⁰; «интерпретативной лестнице», которая не имеет конца (Хортон); неспособности творца и сотворца создать законченный образ произведения искусства³¹¹, потенциальной смысловой бесконечности художественного текста и потенциальной бесконечности множества его интерпретаций³¹² и т. д. и т. п.

³⁰⁹ Селиверстова О. Н. «Когнитивная» и «концептуальная» лингвистика: их соотношение // Язык и культура. Факты и ценности. М., 2001. С. 295.

³¹⁰ Iser W. *The Implied Reader*. L., 1978. P. 241; Iser W. *The Range of Interpretation*. N. Y., 2000. P. 157.

³¹¹ Лихачев Д. С. *Очерки по философии художественного творчества*. СПб., 1996. С. 58.

³¹² Лукин В. А. *Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа*. М., 1999. С. 136.

Помня о несостоятельности любых доказательств и опровержений для произведения искусства, следует вместе с тем еще раз заметить, что «права» читателя-интерпретатора фактически часто гипертрофируются. Принципиальная бесконечность извлекаемых субъективных смыслов приравнивается к их произвольности, а попытки обнаружить в тексте объективное значение клеймятся как авторитарные. Отвергая взаимозависимость интерпретативных и структурных параметров текста, исследователи, радикально ориентирующиеся на читателя, автоматически снимают с повестки дня вопросы релевантности для интерпретации авторского замысла (интенции), программирования автором того или иного прочтения текста и, как следствие, принципиальной возможности его адекватной интерпретации (Рорти, Брук-Роуз, Хиллис Миллер).

Все это вызывает закономерные возражения. Так, на Таннеровских семинарах 1990 г.³¹³ Умберто Эко, с именем которого связывают понятие «открытый текст»³¹⁴, объявляет темой своего выступления интерпретацию и гиперинтерпретацию (*interpretation and overinterpretation*). С тревогой он предупреждает о «раковой опухоли» гиперинтерпретации, о параноидальной интерпретации и т. д. Эко заявляет: «Я исследовал диалектику прав текста и интерпретатора и пришел к выводу, что в течение последних десятилетий интерпретаторы получали слишком много

³¹³ Таннеровские семинары были учреждены в 1978 г. американским филантропом, в прошлом профессором философии университета штата Юта, Обертом Таннером. Обычно они проводятся в крупнейших университетах мира.

³¹⁴ Напомним, что о тексте, открытом для множественных смысловых прочтений (*open texts vs. closed texts*), Эко заявил в работе «*The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*» еще в 1979 г.

прав. Но если бы Джек Потрошитель объяснил свои деяния тем, что его подвигла к ним своеобразная интерпретация Евангелия от Луки, боюсь, что критики, абсолютизирующие значимость читателя, вынуждены были бы признать: это прочтение противоречило здравому смыслу. Критики, не отводящие читателю важной роли, вообще назвали бы Потрошителя умалишенным»³¹⁵.

Еще в 1974 г. И. В. Арнольд в числе *причин, определяющих пределы интерпретации*, назвала:

- инвариантные смыслы структуры и ее элементов в их взаимодействии;
- национальный язык;
- отраженную в языке действительность;
- коллективный эстетический вкус социума в конкретную историческую эпоху³¹⁶.

Это мнение находит подтверждение и в более поздних работах. Сошлемся на некоторые имена.

В. С. Филиппов [2002] «существенным недостатком» «безусловно полезной» модели «отправитель – текст – получатель» называет *абсолютную* зависимость текста от участников общения, которую эта модель принимает как данность. Текст, подчеркивает Филиппов, принципиально отчуждаем от ситуации текстопотребления. Как коммуникативно значимая сущность он не сводится к смысловой стороне, актуальной в каждый конкретный момент общения, а представляет собой также формально закрепленное семантическое единство, значимое в контексте данной культуры и потенциально способное к многократ-

³¹⁵ Eco U. Interpretation and History // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brook-Rose. Cambridge, 1996. P. 12, 24.

³¹⁶ Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Л., 1974. С. 28.

ному переосмыслению. Формально-семантическая сторона текста не должна противопоставляться смысловой как некоммуникативная коммуникативной. Скорее следует говорить о двух оппозициях на разных основаниях, характеризующих четыре типа объектов, которые соотносятся с разными стадиями акта коммуникации:

- становящийся текст как формально-семантическую структуру;
- ставший текст как формально-семантическую структуру;
- становящийся личностно-актуальный смысл-образ текста;
- ставший личностно-актуальный смысл-образ текста.

Личностно-актуальный смысл составляет «коммуникативное острие» акта коммуникации, его «наиболее актуальный фрагмент», в то время как становление формально-семантической структуры связано с более широкой перспекцией и ретроспекцией. Лингвистическая данность текста в аспектах порождения и восприятия существует и в статике, однако не в состоянии мертвой реминисценции, а как живой носитель значений, закрепляющий их взаимосвязи и обеспечивающий развитие текста³¹⁷.

Отстаивая «права текста»³¹⁸, В. С. Филиппов упоминает его способность к «бесконечному воспроизведению», которая позволяет осознать «тождество текста самому себе». Неслучайно возможные случаи «перевирания цитат» отторгаются языковым коллективом или признаются элементами игры. В пользу «прав текста» свидетельствуют и иные факторы, например, прагматическая пресуп-

³¹⁷ Филиппов В. С. Указ. соч. С. 69–72.

³¹⁸ Проблема «прав текста» в контексте понятий «интенция автора» vs. «интенция читателя» vs. «интенция текста» будет рассмотрена в главе 6.

позиция о том, что для коммуникантов текст, при всей несхожести интерпретаций, должен иметь тождественный смысл. «Осязаемыми опорами» для личных интерпретаций Филиппов называет разноуровневые инварианты текста:

- графический/фонетический инвариант (каноническое произношение сакральных текстов, выбор традиционных шрифтов и т. д.);
- пропозиционально-логический инвариант (неизменность сюжетной канвы, ясность и логичность, приводящие к большему отсутствию разночтений);
- прагматический инвариант (общность установок, знаний и ожиданий партнеров по коммуникации);
- инвариантная интерпретация (установившийся в обществе стандарт понимания текста);
- жанровая специфика текста³¹⁹.

Если обобщить проанализированную аргументацию, можно прийти к выводу, что ее автор не отрицает прав субъекта, вне зависимости от того, кем субъект является – создателем или читателем литературного произведения. Однако он возражает против гипертрофии этих прав.

Возможность гиперинтерпретации, связанная с недооценкой онтологии текста, заставляет настаивать на зависимости извлекаемых из текста субъективных смыслов от его объективного (буквального) значения³²⁰. Это значение можно понимать как полную семантическую репрезента-

³¹⁹ Филиппов В. С. Указ. соч. С. 459.

³²⁰ О необходимости учета буквального значения текста в процессе интерпретации постоянно напоминает Эко (см. далее). И хотя вопрос значения и смысла текста достаточно сложен, чтобы предлагать его единственно возможное решение, трудно не согласиться с А. А. Залевской: поиск того общего, что объединяет разные подходы, предпочтительнее их безосновательному и безоговорочному противопоставлению как принципиально несовместимых [Залевская, 2001: 50].

цию текста – содержание, извлекаемое из текста интерпретатором благодаря знанию им конвенций языка. Смысл в таком случае целесообразно признавать проекцией значения (содержания) на сознание интерпретатора, семантической сверткой значения, т. е. сверткой полной семантической репрезентации текста³²¹. Постулируемая при такой постановке вопроса зависимость смысла от буквального значения текста исключает произвольность смысла, а значит, и произвольность интерпретации. Вместе с тем уникальность интерпретации гарантируется уникальностью сознания, которое интерпретирует текст.

Изложенное понимание (объективного) значения (содержания) и (субъективного) смысла текста – одно из возможных.

А. А. Леонтьев, формулируя положения психолингвистической теории понимания текста, использует эти понятия несколько иначе, однако также признает целесообразным ограничение свободы интерпретации. «Принципиально динамичный» образ содержания текста, по Леонтьеву, – не что иное, как процесс понимания, взятый с его содержательной стороны. «Принципиально полифоничное» содержание текста обладает множеством степеней свободы: стоящий за ним мир может осмысливаться по-разному, в зависимости от целей и установок реципиентов. Однако это множество не бесконечно. Воспринимая текст по-своему, мы не строим различные миры, а по-разному строим один и тот же мир. «Есть предел числу степеней свободы, – утверждает Леонтьев, – и этот предел и есть объективное содержание или объективный смысл текста»³²².

³²¹ Кобозева И. М. Две ипостаси содержания речи: значение и смысл // *Язык о языке*. М., 2000. С. 328, 333.

³²² Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М.; СПб., 2003. С. 142–144.

А. И. Новиков называет содержание и смысл результатом понимания и, соответственно, характеристиками любого текста, но обнаруживает в их основе различные речемыслительные механизмы. Содержание, с точки зрения Новикова, – это ментальное образование, моделирующее ту или иную реально существующую ситуацию, в то время как смысл – это интерпретация содержания текста как сообщаемого. Содержание основывается на денотативных (референтных) структурах, а смысл связан с интуитивным знанием³²³.

Согласно В. А. Пищальниковой, смысловой континуум художественного текста принимает для реципиента форму языковых репрезентантов. В результате их восприятия в его концептуальной системе актуализируются имеющиеся смыслы и формируются новые. Интерпретация текста осуществляется одновременно и как процесс осмысления зафиксированных в вербальном коде авторских смыслов, и как эстетическое осмысление кода³²⁴.

Все названные авторы, как видим, сходятся во мнении, что заложенные в тексте смыслы активизируются в процессе их восприятия читателем. Независимо от того, понимаем ли мы текст как специфический способ организации речевой (в первую очередь письменной) деятельности (форму дискурса, по Ильину) или как целостную функциональную структуру, его смысловая открытость не подвергается сомнению. Интерпретативная парадигма знания справедливо настаивает на необходимости изучения механизмов образования множественных текстовых смыслов –

³²³ Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения. 1997. С. 36–37.

³²⁴ Пищальникова В. А. Эмоциональная доминанта текста: переводческий аспект // Эмотивный код языка и его реализация. Волгоград, 2003. С. 395.

явных и скрытых, буквальных и метафорических. Вместе с тем выявление причин, которые лежат в основе этих механизмов, включая особенности мировосприятия интерпретатора и его зависимость от историко-культурного контекста, не должно исключать поиска расставленных автором повествовательных вех. Учет заданности структурных параметров текста закономерен. Он отдает должное авторскому началу, но не предполагает сдерживания читательской инициативы, поскольку не отрицает главного: текст получает свое окончательное смысловое наполнение лишь в результате работы воспринимающей, понимающей и интерпретирующей его мысли.

Краткие выводы

Организирующим центром смыслового пространства художественного текста выступает субъект – человек в широком комплексе психологических, биологических и социальных факторов. Сложная организация и семантическая двуплановость художественного текста, различие языкового, интеллектуального, эмоционального и эстетического опыта автора и читателя-интерпретатора, а также их зависимость как «соавторов» от историко-культурного контекста позволяют говорить о множественности и даже конфликте интерпретаций текста, но не об их произвольности.³²⁵ Отдавая должное воспринимающему текст созна-

³²⁵ Эта точка зрения не является общепризнанной, что, впрочем, не удивляет. Неслучайно Р. Барт, рассуждая о возможности существования общества друзей текста, иронично заметил, что его членов могли бы объединить лишь враги и право на противоречия [Барт 1994: 472]. Теория текста знает немало различных позиций по обсуждаемой проблематике, включая сложные вопросы значения и смысла текста или границ его интерпретации. Достаточно вспомнить дискуссию У. Эко, Р. Рорти, Дж. Каллера и К. Брук-Роуз в Кембридже. Убеждает в широком спектре научных взглядов на текст и интерпретацию, как думается, и предлагаемый теоретический курс.

нию, трудно согласиться с тем, что смысл привносится им в текст, а не извлекается из него. Сознание направлено на восприятие и интерпретацию определенным образом структурированного текста. Сама же структурированность суть результат уникального творческого процесса. Игнорируя этот процесс, мы поневоле ущемляем права автора – столь же неповторимого в своей индивидуальности субъекта, как и читатель.

ПРАКТИКУМ

✔ Задание 1

Охарактеризуйте значения и соотношения понятий в диаде *понимание и интерпретация*. В ходе ответа используйте цитаты, раскрывающие особенности видения этих понятий разными авторами, а также словарные и энциклопедические источники.

✔ Задание 2

Перечислите подходы к пониманию текста, описанные А. А. Залевской в книге «Текст и его понимание». Приводимые ниже цитаты отражают два из этих подходов. Назовите их, объяснив свою точку зрения, и опишите более подробно.

Поскольку посредством языка происходит оперирование смыслами, вопрос о смысле текста – это вопрос о возможности определенной релевантной структуры смыслов в концептуальной системе реципиента на базе языковых знаков, которые являются в этом случае для реципиента средством конвенциональной ориентации в концептуальной системе автора текста (*Пищальникова В. А. Психопэтика*).

Cognitive models which are shared become cultural models...We can talk of the cultural model shared by an interpretative community – a group who can be said to share a similar way of understanding and reading. The cultural model displayed by my colleagues who are experts in Renaissance literature produces readings of Shakespeare, that are radically different from those produced by cinema audiences or even by new students in the field (*Stockwell P. Cognitive Poetics. An Introduction*).

■ Задание 3

Расскажите о соотношении *анализа* и *синтеза* в процессе понимания и интерпретации текста. Чем объясняется стремление исследователя разложить текст на «простые составляющие»? Почему попытка «анатомировать» текст иногда подвергается резкой критике?

Ознакомившись с материалами раздела и дополнительной литературой, расскажите об известных вам видах и методах анализа текста: методе тематической сетки, методе семантических полей, компонентном анализе, многоступенчатом дефиниционном анализе, контекстуальном анализе, концептуальном анализе, литературоведческом анализе структуры художественного произведения.

Проиллюстрируйте перечисленные методы анализа на примере небольших по объему литературных текстов.

■ Задание 4

Какие аспекты процесса интерпретации прослеживает М. К. Мамардашвили в приводимых ниже фрагментах курса лекций «Эстетика мышления»? Раскройте содержание этих аспектов. Со всеми ли мыслями философа вы согласны и почему?

...если у нас есть мысль, то она есть лишь способ бесконечного и вечного существования мысли, и понимание Гамлета есть способ его существования, поскольку он существует во множественном числе, в том числе и в нас.

Мысль есть наша способность приблизить, сделать близким нечто далекое.

Когда я через текст читаю в себе впечатления бытия, скажем свой гнев, раздражение, любовь, невнятную привязанность к другому человеку, – я могу читать только таким образом. Подчеркиваю, что в такого рода чтении как акте мысли (а это мысль), даже если это делается посредством художественного текста, совершается некое сотворчество. Здесь нет не только субъекта и объекта, но и выделенного собственника-творца, собственника мысли, поскольку перед таким голосом я впервые что-то начинаю понимать в себе.

❑ Задание 5

На каком основании, по вашему мнению, А. А. Брудный называет текст «механизмом, который управляет процессом понимания» («Психологическая герменевтика»). Охарактеризуйте зависимость процесса понимания от реализации в тексте категории адресованности и приведите примеры, иллюстрирующие ваши рассуждения

❑ Задание 6

Чем обусловлено неоднозначное видение деятельности критика-интерпретатора? Используя материалы раздела и дополнительные теоретические источники, представьте разные точки зрения на назначение и границы литературной критики.

Нижецитируемые взаимосвязанные метафорические образы принадлежат одному из наиболее известных критиков XIX столетия Шарлю-Огюстену Сент-Беву. Объясните их с позиций обсуждаемой в разделе проблематики:

Я лишь рисовальщик, создающий портреты великих людей.

Я всегда полагал, что перо окунать следует в чернильницу того автора, о котором намереваешься писать (Из работ разных лет. Из дневника).

■ Задание 6

Расскажите о *значении и смысле* текста.

Свяжите ваше видение значения и смысла с проблемой *границ интерпретации*. Какими особенностями современного историко-культурного развития можно объяснить стремление исследователя разрушить эти границы?

Существуют ли, по вашему мнению, причины, определяющие пределы интерпретации, и если да, то какие?

■ Задание 7

Ознакомьтесь с высказываниями М. Мамардашвили и Ж.-П. Сартра (см. ниже). Не несут ли в себе «опасности гиперинтерпретации» интеллектуальные позиции философов? Аргументируйте свой ответ.

Когда я читаю книгу, тогда она и существует. (*Мамардашвили М. Эстетика мышления*).

...сам литературный объект есть странный волчок, существующий, лишь пока он вертится. Чтобы он возник, требуется конкретный акт, именуемый чтением, и волчок кружится до тех пор, пока длится чтение. Вне чтения есть только черные значки на бумаге (*Сартр Ж.-П. Ситуации*).

■ Задание 8

Обсуждая проблему границ интерпретации, У. Эко ссылается на известный роман-утопию Дж. Оруэлла «Скотный двор». Эко пишет: «О.К. All interpreters are equal, but some of them are more equal than others» (*Eco. Interpretation and Overinterpretation*). Что, по вашему мнению, дает основание ученому использовать такой образ?

■ Задание 9

Как вы понимаете мысль М. Бахтина: «При объяснении – только *одно* сознание, один субъект; при *понимании* – *два* сознания, два субъекта (*Бахтин. Автор и герой*)?»

6.2. Осмысление проблем интерпретации в рамках литературно-критических школ и направлений

6.2.1. Интерпретация как реконструкция авторского смысла (герменевтика)

Говоря о второй половине XX века, обычно ссылаются на два противоположных методологических подхода к интерпретации текста: герменевтический и структурно-семиотический. Однако если стремление структурализма увидеть в тексте самодостаточную структуру с соответствующим ей однозначным прочтением себя не оправдало, то интерес к герменевтике, возникновению которой обязаны первые опыты создания теории интерпретации, сохраняется до сих пор. Более того, идея декодирования скрытых текстовых смыслов, во многом актуальная для науки о тексте в силу преобладающего сегодня в литературе имп-

лицитно-подтекстового способа повествования, зачастую связывается с герменевтикой. Лингвистика текста, считает Т. М. Николаева, также сближается с герменевтикой в решении задачи сделать эксплицитным знание, о котором не говорят и не думают³²⁶.

Слово **герменевтика** (*греч.* *hermeneutike* – толкование) восходит к имени древнегреческого бога торговли, покровителя дорог и путешественников – Гермеса. Согласно античной мифологии, Гермес, передавая людям послания олимпийских богов, должен был объяснять и истолковывать их смысл.

В широком смысле слова под герменевтикой подразумевают направление в гуманитарных науках, рассматривающее понимание как условие бытия человека. Ее определяют и как теорию интерпретации, и как науку о понимании смысла, и как искусство понимания/толкования. Существует и более узкое видение герменевтики как совокупности правил и техник истолкования текстов в некоторых областях знания: филологии, богословии, юриспруденции, психологии. Соответственно выделяют разные ветви герменевтики: филологическую, богословскую, юридическую и т. д.

История герменевтики прослеживается от толкований произведений античности (классическая герменевтика) до наших времен. Она возникла как вспомогательная дисциплина в рамках экзегетики – особого раздела теологии, который занимался толкованием текстов Откровения без какой-либо методологической рефлексии. Целью интерпретации признавалось извлечение имманентного, т. е. внутренне присущего тексту смысла. Любая внешняя ин-

³²⁶ Николаева Т. М. Указ. соч. С. 422.

терпретация (историческая, символическая, мифологическая или аллегорическая) отвергалась. Это было легко объяснить: переданное в Откровении Слово Божье не могло служить поводом для произвольного конструирования смысла. Исходный смысл нужно было *реконструировать* и правильно понять. Интерпретации, которые не признавали абсолютного авторитета Церкви и не считались с ее санкциями относительно способа прочтения текстов, исключались. Герменевтика была уделом специалистов – толкователей таинств и чудес³²⁷.

В середине XVII века герменевтику как учение о *«правилах»* толкования начинают отделять от экзегетики. Из вспомогательной дисциплины богословия она превращается в универсальный метод толкования текстов.

Особую роль в процессе становлении герменевтики как самостоятельной дисциплины сыграл немецкий ученый, профессор теологии и философии, проповедник и богослов Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер (1768–1834). С его именем связывают предание герменевтике научного статуса, возникновение известной философско-богословской школы и появление трактатов «Диалектика», «Герменевтика» и «Критика». Все эти труды были опубликованы посмертно по лекционным тетрадам Шлейермахера.

Шлейермахер расширил сферу текстов, подлежащих толкованию, и отнес к ним все письменные документы. Основой интерпретации был назван инстинкт, а не логика или риторика, как полагали интерпретаторы античности. Целостность понимания произведения достигалась, согласно Шлейермахеру, не изучением внешней, а постижением *внутренней* логики. Фиксируя содержательный и

³²⁷ Рикер П. Указ. соч. С. 4.

грамматический планы текста, герменевт должен был вжиться во внутренний мир автора с тем, чтобы воспроизвести его мысль, поняв ее сначала так же хорошо, а потом и лучше, чем автор. «Перед тем, как прибегнуть к искусству, – писал Шлейермахер, – нужно уподобиться автору объективно (изучив современный автору язык) и субъективно (изучив внутреннюю и внешнюю жизнь автора), однако этого можно добиться лишь “путем истолкования”, изучая произведения автора и получая, таким образом, представление об авторском словаре, характере и обстоятельствах жизни»³²⁸. Целью интерпретации, таким образом, провозглашалась репродуктивная, а не продуктивная деятельность. Через выявление языковых особенностей стиля познавалась сама авторская индивидуальность.

В основе учения Шлейермахера лежал принцип органической взаимосвязи и соподчинения частей – идея «**герменевтического круга**», «круга части и целого»³²⁹. Интуитивное вхождение в «круг» было признано отправной точкой анализа. Впоследствии, как считал Шлейермахер, интуитивное всегда осмысливается, уточняется анализом частей, каждая из которых пронизана идеей целого. В концепциях поздней герменевтики круговые циклы интерпретации (часть текста/весь текст; текст/контекст; текст/совокупность текстов) были обобщены в структуру предпонимания частей из целого и наоборот³³⁰.

³²⁸ Шлейермахер Фр. Герменевтика. СПб., 2004. С. 64–65.

³²⁹ По поводу значимости этой идеи Мартин Хайдеггер пишет: «Признание порочности круга, попытки избежать его или примирение с ним как с неизбежным злом обозначают фундаментальное непонимание процесса понимания» [1993].

³³⁰ Гадамер Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность пре-красного. М., 1991. С. 72.

Наряду с именем Шлейермахера традиционная герменевтика представлена еще одним не менее известным именем немецкого философа, психолога и историка культуры Вильгельма Дильтея (1833–1911). Главные работы: «Введение в науки о духе», «Критика исторического разума», «Возникновение герменевтики», «Описательная психология».

В понимании Дильтей увидел основу человеческого знания, процедуру, благодаря которой может быть осмыслена жизнь. Понимание оживляет продукт деятельности человека, в том числе и созданный некогда художественный текст. Реконструкция исходного смысла текста – главная задача интерпретатора. Источником смысла выступает автор – важнейшая фигура интерпретации.

«Интуитивное самопостижение» и «воспроизводящее переживание», как называл понимание Дильтей, по его мнению, не связано с рациональным объяснением, поскольку последнее является уделом интерпретирующих внешний мир точных наук. В языке, мифах, литературе и искусстве объективирует себя иная – внутренняя, психическая жизнь. Ее нельзя объяснить, но можно *понять*, к чему и должны стремиться «науки о духе», т. е. гуманитарные науки. «Первейшим отличием наук о духе от естественных, – писал Дильтей, – служит то, что в последних факты даются извне, при посредстве чувств, между тем как для наук о духе они непосредственно выступают изнутри, как реальность и как некая живая связь... Природу мы объясняем, душевную жизнь – постигаем»³³¹.

Размышления Дильтея легли в основу герменевтической логики, которая изучает, наряду с понятиями и суж-

³³¹ Дильтей В. Описательная психология. СПб., 1996. С. 99, 16.

дениями, метафоры и символы. Следует заметить, впрочем, что свое видение понимания Дильтей неоднократно менял. Так, пытаясь освободить его от излишнего психологизма, он обращался не только к понятиям «вчувствование» и «переживание», но и «выражение» и «значение». Приоритетной наукой, в которой раскрывается герменевтика, называлась история.

Важность понимания для разработки проблем гуманитарного знания отстаивал Ганс Георг Гадамер (1900–2002) («Диалектическая этика Платона», «Диалектика Гегеля», «Похвала теории», «Истина и метод»). Как и Дильтей, Гадамер сыграл важную роль в становлении современной литературной и философской герменевтики, однако если Дильтей стремился к разработке метода понимания, то Гадамер – к объяснению его природы.

Понимание у Гадамера – это форма первичной данности мира человеку, разговор, который начинается с обращения к нему **предания**, диалог человека и предания. «Понимание, – пишет Гадамер, – начинается с того, что нечто к нам обращается»³³².

«Предание», «традиция», «историческая природа понимания», «историческая дистанция» – все эти связанные с именем Гадамера понятия подразумевают невозможность понимания произведения искусства как единичного продукта творчества. В представлении философа произведение объективирует традиции культурного опыта, и поэтому важно реконструировать его место в духовной истории человечества. Однако прошлое нельзя понять, не уяснив его связь с настоящим, следовательно, в процессе ин-

³³² Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 350.

терпретации необходимо учитывать мнения самого интерпретатора.

Гадамер, таким образом, расходится со Шлейермахером и Дильтеем в оценке мнений интерпретатора. Он не исключает их из интерпретации как предвзятые. Напротив, для описания их совокупности он вводит особое понятие – **предструктура 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*»³³³ (курсив мой. – И. Щ.). Исходя из вопросно-ответной структуры понимания, Гадамер реабилитирует и понятие **предрассудка** (Vorurteil). В нем он усматривает **пред-суждение** (Vor-Urteil) – не неверное суждение, а действительность бытия и обязательное условие понимания. Исторической жизнью текста признаются его новые толкования. Благодаря им текст раскрывается по-разному, но остается самим собой.

Все сказанное не означает, что мнения интерпретатора учитывались Гадамером в ущерб «мнению текста». В основе понимания он видел связь того, что говорит текст с совокупностью мнений интерпретатора.

Тот, кто хочет понять, предупреждает Гадамер, не должен отдаваться на волю своих собственных предмнений и пропускать мимо ушей мнения, высказанные в тексте. Скорее тот, кто стремится понять текст, готов его выслушать и позволяет ему говорить, а поэтому герменевтически воспитанное сознание должно быть восприимчиво к инаковости текста. Цель интерпретатора – понять содер-

³³³ Гадамер Г. Г. Указ. соч. С. 349.

жание (Sache), которое не зависит ни от интенции автора, ни от интенций читателя, ведь, пытаясь понять произведения, можно думать о вещах, которые не приходили на ум их авторам³³⁴. Продолжая ход мысли, Гадамер закономерно обнаруживает «чудо понимания» не в том, что «души таинственно общаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу»³³⁵.

На взгляды Гадамера оказал влияние немецкий философ, один из крупнейших мыслителей XX века, Мартин Хайдеггер (1889–1986), с чьим именем связывают превращение герменевтики в философию. В своем главном труде «Бытие и время» Хайдеггер поставил вопрос о смысле бытия. Без понимания бытие признавалось неподлинным. Структуры понимания депсихологизировались (ср. «вчувствование», по Дильтею) и анализировались как «онтологическая фактичность» существования человека. Важное для концепции Хайдеггера понятие **предпонимания** исходило из наличия предварительных установок в интерпретирующем сознании.

Центральный тезис философии Хайдеггера – обретение через язык истины бытия. «Язык, – пишет Хайдеггер, – впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию впервые изводит сущее в слово и явление»³³⁶. Главная роль в истолковании бытия принадлежит «словесному созданию бытия» – поэтическому творчеству. Своими «намекающими ассоциациями» поэтический язык восстанавливает подлинный смысл первоначального слова.

³³⁴ Гадамер Г. Г. Указ. соч. С. 321.

³³⁵ Гадамер Г. Г. О круге понимания // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 73.

³³⁶ Хайдеггер М. Бытие и время // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 103.

Наследие Хайдеггера интересно для нас сегодня по многим причинам.

Во-первых, оно обращает к прояснению смысла бытия путем прояснения смысла человека, который вопрошает о бытии. Это созвучно стремлению современной науки связать с человеком свои цели и задачи, признать его «точкой отсчета в любом анализе, включая языковой» (Кубрякова).

Во-вторых, оно отвечает духу языковой экспансии, поскольку ориентирует на обретение истины бытия в языке. «В жилище языка обитает человек», «Существо человека покоится в языке», «Язык – дом бытия» – все эти тезисы философии Хайдеггера призывают вслушаться в то, о чем говорит «наедине с собой» язык, восстанавливающий утраченную связь с бытием силою собственной уникальности. Этот язык – не формализованный язык логики и грамматики, не многословие и болтовня, «беспочвенное говорение и пересказывание», он лежит на грани диалекта и мифа.

Хайдеггер интересен исследователю-лингвисту еще и потому, что никогда не скрывал своих методических приемов. Уникальность его слова рождалась в процессе формирования уникальной мысли-объяснения. Семантические интерпретации Хайдеггера не просто позволяют убедиться в привязанности мысли к языку. Они коррелируют с экспланаторностью современной науки, которая сопровождает, а зачастую и подчиняет себе описательность данных.

Примером семантических интерпретаций Хайдеггера могут служить его рассуждения об антропологии из работы «Время картины мира»:

«Антропология – такое истолкование человека, которое, вообще говоря, уже знает, что такое человек, а потому не может спрашивать, кто он такой. Ибо, задавая такой

вопрос, она должна признать, что поколеблена в своих основах и преодолена»³³⁷.

Не менее убедительно связь языка и мышления в трактовках Хайдеггера эксплицируют еще два примера.

«Изрекающая себя речь есть со-общение. Бытийная тенденция речи устремлена к тому, чтобы приобщить слушающего к участию в раскрытом бытии-к обсуждаемому в речи, к “о чем” речи»³³⁸.

«...мысль внимает просвету бытия, вкладывая свой рассказ о бытии в язык как жилище экзистенции ...мысль лишь дает в своей речи слово невыраженному смыслу бытия. Употребленный здесь оборот “дает слово” надо взять совершенно буквально. Бытие, высветляясь, просит. Оно всегда говорит за себя. Давая о себе знать, оно, в свою очередь, позволяет сказаться экзистирующей мысли, дающей ему слово. Слово тем самым вступает в просвет бытия»³³⁹.

И последнее. Хайдеггера упрекали в талмудически-крючкотворском и смутном мышлении (Иенш), в языковом трюкачестве и лингвистическом жонглировании (Сорон), в «жаргоне подлинности» (Адорно), в необоснованности попытки представить язык как дом бытия, которое не может поместиться ни в каком доме, даже таком просторном, как язык (Ясперс). В его философии видели абсолютизацию языка, однако никто не мог отрицать действительности его слова. Оно собирало многочисленные аудитории и позволяло через слово *переживать* сущее.

Когда говорят о современной литературной герменевтике, обычно называют имя Эрика Дональда Хирша

³³⁷ Хайдеггер М. Указ. соч., с. 166

³³⁸ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 31–32.

³³⁹ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. Цит. по: Сафрански Р. Хайдеггер. М., 2002. С. 483.

(р. 1928), профессора университета в Виргинии, автора работ «Validity in Interpretation» («Достоверность интерпретации»), «The Aims of Interpretation» («Цели интерпретации») и «Three Dimensions of Hermeneutics» («Три измерения герменевтики»).

Суть интерпретации, по Хиршу, состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать его оригинальное (первоначальное) значение, для чего, реконструируя текст, необходимо соотносить интерпретацию с авторской интенцией. Учет авторской интенции объявляется основополагающей этической максимой интерпретации (a fundamental ethical maxim for interpretation). Когда мы пользуемся словами автора в собственных целях, не принимая во внимание авторских намерений, пишет Хирш, мы нарушаем «этику языка» (Стивенсон), подобно тому, как нарушаем этические нормы, используя другого в собственных интересах. Когда нам не удастся связать слова с намерениями того, кто их произнес, мы лишаем речь ее сути (дословно, души – the soul of speech). Она же заключается в том, чтобы передать значение и дать возможность понять то, что предполагалось передать.

Призыв к восстановлению оригинального авторского замысла не означает для Хирша игнорирования предпочтений интерпретатора, о чем свидетельствует постулируемое им разграничение значения (meaning) и смысла (significance) текста. Если значение – постоянная величина (a principle of stability), поскольку оно обусловлено авторской интенцией, то смысл – переменная (a principle of change). Он определяется предпочтениями интерпретатора (в первую очередь этическими) и меняется в зависимости от контекста, которому интерпретатор принадлежит.

Хирш различает три измерения герменевтики – дескриптивное (*descriptive*), нормативное (*normative*) и метафизическое (*metaphysical*), поясняя их следующим образом.

Все значения текста онтологически равны (*ontologically equal*), хотя природа интерпретации не позволяет признать лучшим ни одно из них. Это определяет *дескриптивное измерение герменевтики*. Вместе с тем интерпретации текста множественны, поскольку в выборе «своего» значения интерпретатор руководствуется собственными этическими нормами и собственной системой ценностей. Это составляет *нормативное измерение герменевтики*. Множественность интерпретаций, однако, не равносильна ее произвольности. Авторское намерение – это тот «центр», то «оригинальное ядро», которое организует единую систему значения в парадигме различных интерпретаций. Понимание текста является постижением его значения, исследованием, а не просто чтением. Оно начинается с рационального осмысления и идет к осознанному восприятию. Осознание системы ценностей эпохи помогает поместить произведение в исторический контекст и оценить его во всем своеобразии. В этом заключается *метафизическое измерение герменевтики*³⁴⁰. В своих взглядах на текст и понимание, как мы видим, Хирш ближе Шлейермахеру и Дильтею, чем Гадамеру, которого Хирш обвиняет в релятивизме.

Отзвуки идей Хирша легко обнаружить у П. Д. Джуля (*The Appeal to the Text: What Are We Appealing to?*) Джуль связывает необходимость реконструкции автор-

³⁴⁰ *Hirsch E. D., Jr. Three Dimensions of Hermeneutics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 51–56; Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 199–201.*

ской интенции с идеей интенциональности, считая, что без этого свойства сознания невозможно появление текста. Интерпретация текста как самодостаточной, лишенной автора структуры объявляется бессмысленной. Единственно возможным объяснением использования слова признается его соотнесение с мотивами, причинами, целями или интенциями автора. Саму интерпретацию Джуль определяет как высказывание об авторском намерении (a statement about the author's intention)³⁴¹.

Видным представителем современной герменевтики выступает Поль Рикер (1913–2005), член девяти иностранных академий и Почетный доктор 31 университета мира, автор известных работ «Об интерпретации. Очерки о Фрейте», «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике», «Теория интерпретации. Дискурс и избыток значения», «Время и рассказ», «От текста к действию. Очерки по герменевтике-II», «Память, история, забвение».

Основные положения герменевтики Рикера можно изложить следующим образом.

Как истолкование явления герменевтика опирается на разнообразные дискурсы и типы знания, в том числе и на точки зрения, отличные от точки зрения субъекта-интерпретатора. В ходе общения человек начинает лучше понимать себя, превращается в арену, на которой разыгрываются конфликты, т. е. объясняется с собственным «Я», «захваченным и оккупированным другими». При этом, поскольку понимание имеет онтологические корни, герменевтика является не просто методом/способом познания, а способом бытия – «бытия такого сущего, которое существует, понимая». Открываемый герменевтикой спо-

³⁴¹ Juhl P. D. The Appeal to the Text: What Are We Appealing to? // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997. С. 59.

соб существования, таким образом, «от начала и до конца является интерпретированным бытием»³⁴².

Семантика герменевтики – это семантика многозначных (символических³⁴³) выражений, а интерпретация – работа мышления, которая заключается в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом. Она имеет место там, где есть многосложный смысл, и именно в интерпретации обнаруживает себя множественность смыслов.

Вопрос о человеке как субъекте интерпретации – один из главных вопросов герменевтики. Интерпретация включает человека в контекст культуры. Ее цель – преодоление расстояния между культурной эпохой, которой принадлежит текст, и интерпретатором. Преодолевая это расстояние, интерпретатор становится современником текста. «Присваивая» себе чужой смысл, он делает его своим, собственным. Это заставляет видеть в герменевтике «понимание себя через понимание другого»³⁴⁴. Как следствие, интерпретация совершается в двух временных пластах – в прошлом (времени традиции) и в настоящем. Она становится местом их сцепления. Чтобы понять взаимосвязь прошлого и настоящего, необходимо обратиться к глубинному времени – времени смысла, связанному с семантической конструкцией символа.

Особую важность для интерпретации, согласно Рикеру, имеет диалектика понимания и объяснения (ср. выше видение понимания и объяснения Дильтеем). Понимание

³⁴² Рикер П. Указ. соч. С. 38, 42.

³⁴³ Символ понимается Рикером как «всякая структура значения, где один смысл – прямой, первичный, буквальный – означает одновременно и другой смысл – косвенный, вторичный, иносказательный» [Рикер, 2002: 44].

³⁴⁴ Рикер П. Указ. соч. С. 44, 48–49.

предполагает развитие объяснения в той мере, в какой объяснение *развивает* понимание, а поэтому понимание художника не следует противопоставлять объяснению ученого. «Больше объяснять, чтобы лучше понимать», – так резюмирует Рикер «двойное соотношение» объяснения и понимания.

Текст располагается на стыке понимания и объяснения, а не на линии их разграничения. Понимание *предваряет*, *сопутствует* и завершает объяснительные процедуры. Понимание *предваряет* объяснение путем сближения с авторским замыслом: читатель «обживает» мир-текст через предмет его изображения благодаря воображению и симпатии. Понимание *сопутствует* объяснению, поскольку «пара “письмо – чтение”» формирует интерсубъективную коммуникацию. Иными словами, понимание восходит к диалогической вопросно-ответной структуре. Наконец, понимание *завершает* объяснение в той мере, в какой оно преодолевает географическое, историческое и культурное расстояние между текстом и интерпретатором. При этом конечное понимание не уничтожает дистанцию через некое эмоциональное слияние, а скорее состоит в игре близости и расстояния.

Задачей герменевтики, которая, по убеждению Рикера, освободилась от примата авторской и читательской субъективности, должна стать реконструкция двойной работы текста – его внутренней динамики, которая обеспечивает структуриацию текста, и его внешнего проецирования, т. е. способности текста проецироваться вовне в виде определенного представления о мире³⁴⁵.

Интересовались проблемами герменевтики и в России. М. М. Бахтин и Р. Якобсон упоминают о книге, которая

³⁴⁵ Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995. С. 8, 9, 87–88.

была опубликована в Киеве в 1865 г., – «Перевод Блаженного Августина «Христианская наука, или Основания священной герменевтики и церковного красноречия» (см. [Арнольд, 1995: 21]). В 1918 г. появилась работа философа, искусствоведа и логика Густава Густавовича Шпета «Герменевтика и ее проблемы». Важный вклад в развитие отечественной герменевтики внесли Георгий Исаевич Богин («Система техник понимания текста», «Филологическая герменевтика», «Субстанциональная сторона понимания текста»), Нина Олеговна Гучинская («Поэтика и герменевтика стиха», «Универсалии филологической герменевтики»), Ирина Владимировна Арнольд («Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики»).

Краткие выводы

Герменевтика исходит из идеи понимания, которое предполагает проникновение на уровень интенций человека (автора) путем «вживания» («вчувствования») в них (ранняя герменевтика) или путем депсихологизированного выявления семантики и результатов деятельности человека – знаковых образований, социальных институтов и т. д. (поздняя герменевтика), когда интерпретация выходит в непрерывную культурную традицию. Если в ранней герменевтике формулируется тезис об исходном, аутентичном значении текста, то в поздней текст рассматривается как многозначное образование, открытое новым смыслам. Множественность и даже конфликт интерпретаций объявляются достоинством понимания, образующего суть интерпретации (Рикер).

В процессе эволюции герменевтической традиции, таким образом, репродуктивно-ориентированная методика интерпретации сменяется продуктивным истолкованием.

Тот факт, что поздняя герменевтика закрепляет за интерпретатором статус сотворца, отражает общие тенденции в развитии гуманитаристики, – в течение многих лет именно герменевтика утверждала незыблемость прав Автора-Творца. Сегодня, когда субъект как носитель сознания и познавательных способностей во многом определяет решение текстовой проблематики, герменевтика не может игнорировать суверенную личность интерпретатора.

Задачей интерпретации герменевтика объявляет понимание произведения искусства в его абсолютной художественной ценности, постижение внутреннего смысла произведения и, в итоге, понимание субъекта, который творит текст. Инструментом интерпретации признается сознание личности, которая произведение воспринимает. Семантика герменевтики – это семантика «показанного скрытого», семантика многозначных выражений. Иногда герменевтическое понимание противопоставляется научному объяснению (Дильтей), однако такое противопоставление принимается не всеми (Рикер). Главный методический прием герменевтики – «герменевтический круг», в основе которого лежат отношения «целое – часть». Интерпретатор (интуитивно) движется от смысла целого к пониманию отдельных частей, анализируя части, он уточняет общий, заложенный автором в текст смысл.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Кратко охарактеризуйте базовые принципы традиционной и поздней герменевтики. В чем заключалась и чем объяснялась эволюция герменевтической традиции?

■ Задание 2

Сформулируйте базовые герменевтические принципы, в контекст которых могли бы быть включены следующие высказывания ученых-герменевтов:

Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого (*Гадамер Г.-Г. О круге понимания*).

«Наследие не есть запечатанный пакет, который, не открывая, передают из рук в руки. Это сокровище, откуда можно черпать пригоршнями и которое пополняется в самом этом процессе. Всякая традиция живет и продлевается благодаря интерпретации (*Рикер Поль. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*).

...there is no viable distinction between “literature” and other classifications of written speech, it will also come to be recognized that the ethics of language hold good in all language, oral and written, in poetry as well as in philosophy. All are ethically governed by the intentions of the author. To treat the author’s words merely as grist for one’s own mill is ethically analogous to using another man merely for one’s own purposes. I do not say such ruthlessness of interpretation is never justifiable in principle, but I cannot imagine an occasion where it would be justifiable in the professional practice of interpretation (*Hirsch E. D., Jr. Three Dimensions of Hermeneutics*).

■ Задание 3

Ознакомившись с материалом раздела, словарными и энциклопедическими источниками, расскажите об идее герменевтического круга. Для объяснения диалектической связи понятий *часть* и *целое*, используйте следующие высказывания Ф. Шлейермахера:

...Словарь автора и историческая эпоха образуют целое, внутри которого отдельные произведения понимаются как части, а целое, в свою очередь, из частей.

...Также и внутри отдельного текста единичное понимается, только исходя из целого, и поэтому более скрупулезному толкованию должно предшествовать обзорное чтение, чтобы получить общее представление о целом («Герменевтика»).

Прочитайте работу Г. Г. Гадамера «О круге понимания/Актуальность прекрасного» и расскажите о круговых циклах интерпретации в концепциях поздней герменевтики.

■ Задание 4

Попытайтесь установить авторство приведенного ниже высказывания, обратив особое внимание на слова, выделенные курсивом. Включите высказывание в авторскую концепцию, предварительно обозначив ее ключевые пункты:

Герменевтика должна исходить из следующего: тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит *предание*, и либо находится в контакте с *традицией*, изнутри которой обращается к нам *предание*, либо стремится обрести такой контакт.

■ Задание 5

Прочтите и переведите высказывания одного из известных герменевтов современности. Какие ключевые понятия теории интерпретации в них обсуждаются? Назовите имя ученого. Аргументируйте свою точку зрения ссылкой на центральные положения его системы взглядов. Для ответа на вопрос обратите внимание на слова и выражения, выделенные курсивом

Let me state what I consider to be a fundamental *ethical maxim* for interpretation...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

...while *meaning* is a principle of stability in an interpretation, *significance* embraces a principle of change. *Meaning-for-an-interpreter* can stay the same although the meaningfulness (*significance*) of that meaning can change with the changing contexts in which that *meaning* is applied...*Meaning* is what an interpreter actualizes from a text; *significance* is that actual speaking as heard in a chosen and variable context of the interpreter's experiential world....

■ Задание 6

Согласно Полю Рикеру, понимание текста не должно ограничиваться восстановлением интенции автора, который создал текст и наполнил его определенным смыслом. Оно также должно учитывать субъективность читателя, который, хотя и зависит от текста, активно участвует в освоении задаваемого смысла. Можно ли говорить о преемственности этого взгляда по отношению к установкам

традиционной герменевтики? Если «да», то почему? Что свидетельствует о неприятии Рикером замкнутой текстуальной объективности и утверждении им активной природы понимания?

В ходе объяснения вашей точки зрения используйте следующие высказывания ученого:

Герменевтика – это понимание себя через понимание другого (Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике).

Читатель приступает к чтению рассказа, трагедии, романа, имея определенные ожидания, и эти ожидания выражают его внутренний мир, его видение реальности. Однако его ожидания, его мировоззрения изменяются в процессе чтения. Именно это я называю способностью «вновь-описать», «вновь-представить»... объяснение остается на уровне представления (configuration). Но существует и следующая стадия, это – «вновь-представление» (refiguration), т. е. преобразование мира читателя при встрече с миром текста. Иногда чтение сопровождается борьбой... Но последнее слово остается за читателем (Герменевтика. Этика. Политика).

6.2.2. Интерпретация как конструирование смысла читателем (рецептивная эстетика)

Герменевтические принципы были конкретизированы рецептивной эстетикой. Если Хайдеггер и Гадамер осмыслили сущность интерпретации с философских позиций, то ведущие представители рецептивной эстетики Ганс-Роберт Яусс (1921–1997) и Вольфганг Изер (р. 1926) – с литературоведческих. В 1975 г. появилась программная антология «Рецептивная эстетика: Теория и практика».

В числе ее авторов, помимо Яусса и Изера, фигурировали Р. Варнинг и М. Риффаттер.

Основной предмет изучения рецептивной эстетики – **рецепция**, восприятие текста читателем. Рецепционисты постулируют существование в сознании структур, которые определяют характер восприятия любого объекта, в том числе художественного текста, и активно модифицируют представление о нем. Согласно такому видению, литературное произведение возникает в процессе его «встречи» с читателем. Последний воздействует на произведение и обуславливает конкретно-исторический характер его восприятия.

Идея **интенциональности** (от *лат.* *intentio* – стремление, внимание) – направленности сознания на объект, дающей возможность субъекту активно создавать мир, наполняя «своим» смыслом, является основополагающей идеей рецептивной эстетики. Она служит философским обоснованием коммуникативной сущности искусства и активной роли читателя в восприятии литературного произведения.

Принцип интенциональности обсуждался еще в средневековой схоластике и получил свое систематическое выражение в работах австрийского философа Франца Brentano (1838–1917) и немецкого философа Эдмунда Гуссерля (1850–1938) («Логические исследования», «Идеи чистой феноменологии», «Картезианские размышления»). Согласно Brentano, психика человека интенциональна по своей природе, поскольку не может существовать без отношения личности к явлениям, реальным и вымышленным. Согласно Гуссерлю, субъект поэтапно конституирует мир, выстраивая доступные пониманию объекты. Сознание и в той и в другой интерпретации является мирообразующим.

Внешняя реальность для личности без него не существует [СЗЛ 1996: 129]. Комментируя взгляды Гуссерля, один из предшественников современной рецептивной эстетики польский теоретик и философ Роман Ингарден (1893–1970) («О познании литературно-художественного произведения») пишет: «...есть такие познавательные акты, которые дают нам и делают присутствующим для нас сам предмет, который мы стремимся познать»... «...со всякой данностью связан акт сознания, в котором сущностно содержится ... “интенция”»³⁴⁶.

Главной задачей интерпретатора рецептивная эстетика объявляет **выстраивание (конституирование)** смысла. Этот процесс, однако, ее представители осмысливают неоднозначно.

По мнению Яусса («Toward an Aesthetic of Reception»), выстраивать смысл (в собственной терминологии Яусса – «реконструировать», «объективизировать») означает активно усваивать произведение, познавать историю его восприятия предшественниками.

Любое произведение, пишет Яусс, пробуждает память о когда-то прочитанном, вызывает прогнозируемую эмоциональную реакцию и уже в самом своем начале содержит ожидание середины и конца. В процессе чтения, которое протекает «по правилам» жанра или типа текста, это ожидание реализуется или переосмысливается, иногда иронически.

В интерпретации должен отразиться не только опыт, зафиксированный в произведении и принадлежащий прошлому, но и опыт интерпретатора, принадлежащий иному историческому контексту. Смысл произведения, таким

³⁴⁶ *Ингарден Р.* Введение в феноменологию Э. Гуссерля. Лекции 1967 года в Осло. М., 1999. С. 71.

образом, актуализируется на разных этапах исторической рецепции. Интерпретация не может быть адекватной, если она не учитывает поступательного развития смыслового потенциала произведения, т. е. того, как оно воспринималось первоначально и впоследствии, в те или иные (включая современный) исторические периоды.

Одна из главных задач литературы – обращение к тексту как к продукту человеческой мысли и установление духовной преемственности между прошлым и настоящим. Литературное произведение не монумент, монологически раскрывающий собственную вневременную сущность, а скорее оркестровка, рассчитанная на новое звучание в каждом новом исполнении. Оно освобождает текст от материи слов и дает ему возможность нового (современного) существования.

Следуя напутствию Гадамера о важности для понимания текста не только того, что несет в себе сам текст, но и предмнения интерпретатора, Яусс критикует две крайние теоретические позиции:

- 1) марксистскую критику текста, поскольку она подчиняет интерпретацию историческому контексту;
- 2) структурализм, поскольку он игнорирует исторический контекст и абсолютизирует жесткую (замкнутую) структуру текста³⁴⁷.

Центральное понятие теории Яусса – **горизонт ожидания**. Как комплекс эстетических, социальных, психологических и пр. представлений горизонт ожидания определяет, с одной стороны, отношение автора – и через него произведения – к обществу и читателю, а с другой – отношение читателя к произведению. Рецепция произведения и

³⁴⁷ Jauss H. R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minesota, 1999. С. 18–23.

формирование эстетического опыта происходят в ходе слияния двух горизонтов: горизонта ожидания читателя (этот горизонт меняется) и горизонта ожидания произведения (этот горизонт остается неизменным). Иными словами, «реконструкции» («объективизации») подлежит не только смысл произведения, но и жизненно обусловленный горизонт ожидания реципиента³⁴⁸.

Наибольший эстетический эффект производят произведения, которые сначала вызывают горизонт ожидания, насыщенный узнаваемыми, например, стилевыми или жанровыми, формами, а затем шаг за шагом этот горизонт разрушают. Так, силу эстетического восприятия «Дон Кихота» Сервантеса увеличивает пародирование схемы традиционного рыцарского романа, с которой читатель хорошо знаком и на реализацию которой он изначально рассчитывает³⁴⁹. Комментируя этот вывод Яусса, Поль де Ман в предисловии к переводу «Рецептивной эстетики» Яусса на английский язык замечает: «В самом понятии “горизонт ожидания” отражается диалектика понимания как сложная игра между знанием и незнанием» (a dialectic of understanding as a complex interplay between knowing and not-knowing)³⁵⁰.

В концепции Романа Ингардена конституирование смысла читателем соотносится с понятием «**конкретизация**». В структуре текста, говорит Ингарден, всегда существуют *участки неопределенности*, которые заполняются представлениями и эмоциями читателя, т. е. воспринимающим сознанием. Художественное произведение лишь ко-

³⁴⁸ Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник (СЗЛ). М., 1996. С. 27, 31.

³⁴⁹ *Jauss H. R.* Указ. соч. С. 23.

³⁵⁰ *Man P.* Introduction // *Jauss H. R.* Towards an Aesthetic of Reception. Minnesota, 1999. С. 12.

стык, дополняемый, а иногда и искажаемый читателем. Конкретизации одного и того же произведения многочисленны, поскольку даже повторное чтение обеспечивает наполнение его структуры новым смыслом, создавая новую конкретизацию. Из возможных типов конкретизаций (с позиции «наивного потребителя»; с научно-исследовательской позиции; с эстетической позиции; с позиции политических и религиозных интересов в пропагандистских целях) лишь одна – с эстетической позиции – отвечает назначению художественного произведения. Остальные типы конкретизации отклоняются от идеала³⁵¹.

Вольфганг Изер («The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction»; «The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response»; «The Range of Interpretation») описывает литературное произведение как единство двух полюсов – художественного (создание текста автором) и эстетического (реализация текста читателем)³⁵². Введя понятие *полного потенциала* (full potential) *текста*, Изер отстаивает возможность его нескольких реализаций. Текст в его понимании способен к неоднократной реализации, однако ни одно прочтение не может исчерпать полный потенциал текста: каждый читатель по-своему заполняет создаваемые им неоднозначности («пустые места» (gaps), «пробелы» (blanks)), исключая, таким образом, возможность иных реализаций³⁵³.

Неоднозначности в структуре текста не являются недостатком (defect). Напротив, они подключают «опыт читателя» к «опыту текста» как к «чужому опыту», активизируя тем самым интерпретативную деятельность. Это дает

³⁵¹ СЗЛ. С. 57.

³⁵² Iser W. The Range of Interpretation. N. Y., 2000. С. 274.

³⁵³ Iser W. The Implied Reader. L., 1978. С. 271.

основание видеть в них базовый элемент эстетической реакции читателя. Любой литературный текст, поясняет Изер, требует той или иной формы читательского участия. Однако текст, в котором участки неопределенности сведены к минимуму, а мир изображается таким, что его можно лишь принять или отторгнуть, ограничивает роль читателя. Такой текст скучен, поскольку лишь активное вхождение в его «жизнь» может заставить читателя относиться к изображенным событиям как к реальным (*real*) – ведь реальным мы склонны считать лишь сделанное нами самими³⁵⁴.

В активном вхождении читателя в текст нуждается и уже не раз упоминавшаяся нами психологическая литература XX века. Ее сложный, динамичный и противоречивый персонаж не похож на «корпоративных» (Ижевская) героев архаичной литературы или на статичные характеры классицизма. Стусок конфликтующих чувств, «человек-оксюморон», бесконечный в своей неопределенности «человек без свойств», чья жизнь проскальзывает через поток ожиданий, аналитических обобщений, догадок и интуитивных озарений, он отражает особенности эпохи и заставляет вспомнить слова Фаулза: «...ничтожный полюс в безбрежном океане противоположностей, я бесконечно изолирован, но моя ситуация бесконечно повторяется»³⁵⁵.

Нежесткое прочтение героя психологической литературы программируется отсутствием в ней традиционных эпитетов, непредсказуемостью сюжетных коллизий и невыраженностью авторского мнения. Она лишена пространственных лирических отступлений, в которых такое мнение могло бы прозвучать. Иллюзорное исчезновение авто-

³⁵⁴ *Iser W. Indeterminacy and the Reader Response // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 195–198.*

³⁵⁵ *Фаулз Дж. Указ. соч. С. 161.*

ра делает психологические тексты сложными для восприятия. «Многосмысленные» интериоризированные тексты имитируют «не-до-конца-высказанность», фрагментарность реальной внутренней речи и рисуют персонажа как бы способным к «самопрочтению» (Рикер) и «самообновлению» изнутри. В экстериоризированных текстах «внутренний человек» не изображается эксплицитно, а принимает облик внешнего человека. По воле автора, однако, компоненты событийного ряда – речь, поступки, мимика, жесты – обретают способность «овнешнять» (выносить вовне, за пределы изображенного сознания, т. е. экстериоризировать) субъективное чувство. Внутреннее передается через внешнее, субъективное объективируется. Деталь выходит за пределы собственно портрета, события, пейзажа и начинает имплицировать глубинный смысл. Изображение внешних форм «Я» функционально подчиняется изображению его внутренних форм (ср. «Я» извне и «Я» изнутри, по Эткинду). Расшифровка «овнешняющей» детали, будь то жест, который выдает скрытую нервозность, или улыбка, которая позволяет понять, что персонаж знает больше, чем говорит, всегда требует активной мысли. Читатель должен догадаться об умалчиваемом. Используя терминологию Изера, «овнешняющую» деталь уместно назвать пробелом, активизирующим интерпретативную активность. В целом психологические тексты XX века отличаются усложненным процессом понимания и нуждаются в чувствительном к намекам пытливом читателе. Как сказал бы Д. С. Лихачев, в читателе, способном «подняться до высот» самостоятельности и «домыслить произведение за творца»³⁵⁶.

³⁵⁶ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 58.

К разновидностям рецептивной эстетики относят рецептивную критику (*reader-response school, receptive criticism*) и школу критиков Буффало (*School of Buffalo Criticism*), которые существуют в США. Подобно рецептивной эстетике, они подчеркивают активную роль читателя как субъекта эстетического восприятия.

Американскую рецептивную критику связывают, в первую очередь, с именем Стэнли Фиша (р. 1938). В 1970 г. появляется его известное эссе «Литература в читателе: Аффективная стилистика» («*Literature in the Reader: Affective Stylistics*»). В нем максимально точно анализируются временной поток и структура впечатлений читателя от текста. Реакция читателя приравнивается к его впечатлениям. Временной характер процесса чтения исследуется с учетом зависимости от читательской «осведомленности», т. е. знаний.

Литературное произведение, убежден Фиш, получает значение лишь в результате взаимодействия с работой воспринимающего сознания. Если читатель сталкивается с трудным для понимания текстом или текстом, который допускает множественные толкования, он просто заставляет его что-то обозначать. Процесс чтения, таким образом, становится обозначающим, и читатель-критик должен подыскать к нему обозначаемое. Приняв такую точку зрения, он перестает воспринимать произведение как законченное, обладающее определенной формой. Раз значение локализуется в читательском восприятии, пишет Фиш, и связано с опытом читающего субъекта, то форма произведения – это форма восприятия. Из сказанного можно сделать вывод, что значение равно форме и равно читательскому восприятию. При этом, поскольку произведение исчезает в восприятии, критик должен опираться не на его ретроспективную оценку, а на постоянно меня-

ющийся результат сознания. Все осознается читателем как одновременное и во взаимной связи, благодаря чему читатель обретает «внутреннее видение мира».

Смысл текста, по Фишу, это собственное сознание, а чтение – цепь интуитивных озарений, которые возникают в паузах после прочтения каждого отрывка текста. Читатель связан с содержанием и языком произведения, т. е. с объективным началом, однако это объективное начало перестает существовать в той деятельности воспринимающего сознания, которую вызывает. Оно принимает форму «самораскрывающегося видения»³⁵⁷.

Сталкиваясь с упреками в субъективизме, Фиш находит их несправедливыми: несостоятельность дихотомии «субъект – объект», на которой настаивает Фиш, заставляет его отрицать возможность существования чистых субъектов и чистых объектов. Под сомнение ставится и абсолютная субъективность реакции читателя, который существует в контексте интерсубъективных норм и систем взглядов. Одним из ключевых понятий в рассуждениях Фиша становится понятие *интерпретативного сообщества* (interpretative community).

Любой объект, включая литературный текст, говорит Фиш, создается группой субъектов – интерпретативным сообществом, которое обладает определенными интерпретативными стратегиями (interpretative strategies). Если способность интерпретировать дается человеку от рождения, то интерпретативным стратегиям – тому, как интерпретировать – учатся. Используя интерпретативные стратегии, интерпретатор создает текст (text making), т. е. придает ему смысл.

³⁵⁷ СЗЛ. С. 273–275.

Интерпретативные стратегии существуют до акта чтения и детерминируют его. Иными словами, интерпретатор всегда обнаруживает в тексте то, что позволяют ему обнаружить его 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, Фиш объясняет и два, на первый взгляд, парадоксальные явления: различные 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. Это обуславливает выбор им различных интерпретативных стратегий и различие продуцируемых 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»³⁵⁸.

Школа критиков Буффало (Норман Холланд, Хайнц Лихтенштейн, Дэвид Блейх, Мюррей Шварц) отталкивается от принципов феноменологии, сформулированных Э. Гуссерлем и развитых М. Хайдеггером и Р. Ингарденом. В качестве модели познающего сознания она вводит понятие «субъективной парадигмы», согласно которому объект знания зависит от познающего этот объект субъекта (ср. далее объективную парадигму «новой критики»). Главной задачей литературной критики называется иссле-

³⁵⁸ *Fish S. Interpreting the Variorum // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 205–207.*

дование подсознания читателя, воспринимающего текст. Например, позиция Дэвида Блейха (р. 1941), чье имя ассоциируется с *субъективной критикой*, близка позиции С. Фиша. В одноименной концепции («Subjective Criticism») Блейх описывает отклик³⁵⁹ читателя на текст как акт восприятия, переводящий в сознание сенсорный опыт. Становясь частью читательского самоощущения, этот опыт идентифицируется читателем. Любой объект знания (в том числе литературный текст), утверждает Блейх, полностью зависит от познающего субъекта, ведь наблюдатель не может быть отделен от наблюдаемого (the observer is always part of what is being observed). Блейх отказывает тексту в объективной структуре (ср. мнение Изера о наличии в *структуре текста* так называемых пробелов) и призывает искать значение не в тексте, а в читателе (ср. мнение об этом С. Фиша). Суждение о значении текста, пишет он в работе “The Subjective Character of Critical Interpretation”, всегда является оценочным, поскольку зависит от избирательности восприятия (selection perception) того, кто его выносит. Эта избирательность, в свою очередь, детерминируется субъективной системой жизненных ценностей читателя как личности и как члена общества³⁶⁰. В более поздних работах («Intersubjective Reading») Блейх переходит на позиции интересубъективности.

В целом представители школы Буффало, исходя из субъективной природы познания и творчества, акцентируют широкие возможности читателя-реципиента, связывая их с деятельностью «незримой территории души»³⁶¹ – подсознания.

³⁵⁹ Особое значение Блейх придает эмоциональному отклику читателя на текст.

³⁶⁰ Bleich D. The Subjective Character of Critical Interpretation // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 202.

³⁶¹ Этот образ принадлежит Ю. Кристевой [Кристева, 1998: 259].

Краткие выводы

Рецептивно эстетические теории подчеркивают роль воспринимающего текст субъективного сознания. Текст не рассматривается как автономный объект, а исследуется в зависимости от исторической ситуации, в которой он «рождается и живет». Формулируется тезис о взаимодействии в процессе рецепции настоящего и прошлого. Это позволяет описать литературное произведение как «относительно новое», поместив его в контекст установок, существующих в сознании реципиента. Внимание сосредотачивается на читателе и обществе, частью которого выступает читатель. Разновидность рецептивно-эстетических теорий – рецептивная критика представляет литературное произведение как процесс, создающийся в акте восприятия посредством чтения. Подобно рецептивной эстетике, она осмысляет текст с позиции воспринимающего текст субъекта.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

В «Энциклопедическом словаре ключевых слов культуры» В. П. Руднев указывает на возможность различных интерпретаций стихотворения Некрасова «Железная дорога». Так, традиционная интерпретация предлагает рассматривать описываемые в нем события как чиновничий произвол. Интерпретация в русле неомифологического сознания (Сапогов) обнаруживает в стихотворении воспевание строительной жертвы: согласно универсальному мифическому представлению, строение тем крепче, чем больше жертв приносится ему на алтарь.

Какой конкретизации текста, по Ингардену, соответствуют эти интерпретации: с позиции «наивного потребителя», с научно-исследовательской позиции, с эстетической позиции или с позиции политических и религиозных интересов в пропагандистских целях? Почему вы так думаете?

✓ Задание 2

Прочитайте и переведите отрывок из эссе В. Изера «Interaction between Text and Reader». Позволяет ли он судить о приверженности автора идеям рецептивной эстетики и почему? Что подразумевает Изер под «пустыми местами» (gaps), «пробелами» (blanks)? Какую роль, по его мнению, играют «пустые места» в формировании эстетического опыта читателя?

Communication in literature... is a process set in motion and regulated, not by a given mode, but a mutually restrictive and magnifying interaction between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light. Whenever the reader bridges the gaps communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence, the structure blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text.

(Iser W. Interaction between Text and Reader).

✓ Задание 3

Психологические тексты XX века можно назвать текстами глобальной неоднозначности. Во многом эта неоднозначность связана с функционированием имплицитно-

ющих компонентов текста (в терминологии Изера, «пробелов»).

Так, в рассказе М. Спарк «The Dark Glasses» именно имплицитные детали воспроизводят нюансы человеческих отношений, при этом по мере развития сюжета они претерпевают ряд функционально-семантических трансформаций. В микроконтексте предложения детали, формируемые экспликационными сочетаниями «dark room» и «dark water», воспринимаются как эмоционально-нейтральные и констатирующие. Они описывают объекты темного цвета, передают фактическую информацию и во многом определяют мрачный тон рассказа: «I felt sexually in the wrong, and started looking round the dark room with a wide-eyed air» или «I stooped over it and myself looked at myself through the dark water». Однако интеграция деталей текстом увеличивает их эстетический потенциал. Функциональная направленность деталей меняется, они становятся эмоционально-сущностными. Отталкивающие внешние характеристики начинают имплицитно отрицательные внутренние качества. В сознании читателя актуализируется переносное значение лексической единицы «dark» (hidden mysterios), которое, сопутствуя основному значению прилагательного (with no or very little light), погружает читателя в таинственную атмосферу дома, где готовится преступление.

Проиллюстрируйте функционирование деталей, формирующих многосмысленность психологических текстов, на основе подобранного вами текстового материала. По аналогии с приведенным анализом вскройте языковые механизмы ее реализации.

■ Задание 4

Прочитайте и переведите описание *интерпретативной стратегии*, представленное в отрывке из работы С. Фиша «Interpreting the Variorum». Какое видение коммуникации и смысла текста оно предполагает? Считает ли Фиш, что текст несет в себе смысл? Согласны ли вы с этим мнением и почему?

...if there are no fixed texts, but only interpretative strategies making them; and if interpretative strategies are not natural but learned..., what is that utterers (speakers, authors, critics, me, you) do? In the old model (of communication – И. Ш.) utterers are in the business of handing over ready made or prefabricated meanings. These meanings are said to be encoded, and the code is assumed to be in the world independently of the individuals who are obliged to attach themselves to it... In my model, however, meanings are not extracted and made and made not by encoded forms but by interpretative strategies they call into being. It follows then that what utterers do is give hearers and readers the opportunity to make meaning (and texts) by inviting them to put into execution a set of strategies (Fish S. Interpreting the Variorum).

6.2.3. Интерпретация как дешифровка текстового кода (структурализм)

Конкретизированный рецепионистами герменевтический подход к интерпретации обычно противопоставляют структурно-семиотическому подходу. В рамках последнего отстаивается необходимость объяснения текста как определенным образом организованной знаковой системы. Зада-

чей исследователей признается выявление структур искусства, сознательно или бессознательно выбранных автором в его усилиях познать действительность³⁶². Так, формулируя основные принципы структурной лингвопоэтики, выдающийся филолог XX века Роман Осипович Якобсон (1896–1982) называет предметом науки о литературе не литературу, а «литературность», т. е. превращение речи в литературное произведение и систему приемов, благодаря которым это превращение происходит³⁶³.

Методологическим импульсом к появлению структурализма послужили работы Владимира Яковлевича Проппа и русских формалистов – Виктора Борисовича Шкловского, Юрия Николаевича Тынянова, Бориса Михайловича Эйхенбаума.

«Мэтр русского формализма» (Рикер) В. Я. Пропп в предисловии к своей классической работе «Морфология (волшебной) сказки» (1928 г.) писал: «...слово морфология означает учение о формах. В ботанике под морфологией³⁶⁴ понимается учение о составных частях растения, об их отношениях друг к другу и к целому, иными словами, *учение о строении растения...* в области народной, фольклорной сказки *рассмотрение форм и установление закономерностей строя* возможно с такой же точностью, с какой возможна морфология органических образований» (курсив мой. – И. Щ.).

Под уровнем конкретных событий сказки Пропп выявил уровень абстрактных **функций**, строевых элементов, поступков, значимых «для хода событий». Этим состав-

³⁶² Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 119.

³⁶³ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 81.

³⁶⁴ Пропп, таким образом, открыто возводит морфологию сказки к Линнею.

ным частям, которые можно приравнять, например, к *мотивам* Веселовского, отдавался примат над персонажами, что объяснялось их сравнительно небольшим количеством. Тридцать один инвариант (отлучка, запрет, нарушение запрета, разведка вредителя и выдача ему сведений о герое, подвох, посредничество и т. д.) составили «первый в истории механизм формализации нарративного текста». Некоторые из функций, подчеркивал Пропп, располагаются попарно, например «запрет» – «нарушение запрета», а некоторые – по группам. Так, «вредительство», «отсылка», «решение противодействовать» и «отправка из дома» составляют обычную завязку сказки. Часть функций носит одиночный характер (например, брак).

Свои главные наблюдения над функциями Пропп сводил к следующему:

- Функции, независимо от того, кем и как они выполняются, служат постоянными, устойчивыми элементами сказки и образуют ее основные части.
- Число функций ограничено.
- Последовательность функций одинакова.
- (основной тезис) Все волшебные сказки однотипны по своему строению³⁶⁵.

Работа Проппа явилась реакцией на существовавший в науке избыток теоретических построений. Новый подход к тексту позволил исследователям, «гибнущим», по словам Шкловского, в океане материала, избавиться от произвола толкований.

Сам Шкловский в закономерностях сознания, связанного с законами искусства, увидел отражение закономерностей мира. Господствующая в мире «диалектика изме-

³⁶⁵ Пропп В. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 5, 20–22, 50.

нений и повторяемости» позволила объяснить существование «опыта старых структур», которые не повторяются, а используются, сталкиваясь и отрицая друг друга. Подобно Проппу, Шкловский прослеживал закономерности построения в сказке, считая ее строй прочнее элементов. «Сказки, – констатировал он, – собираются и рассыпаются снова. Но законы образования кристалла сказки сохраняются. Они могут осмысливаться иронически, обогащаться, забываться, но и забытыми они проступают в том же виде»³⁶⁶. К закономерностям построения сказки Шкловский отнес так называемую «ступенчатость материала» – четкую последовательность появления в сказочном сюжете меди, серебра и золота или серебра, золота и бриллиантов. Например, главный герой сказки Андерсена «Огниво» встречает на своем пути трех собак, которые стерегут сундуки с деньгами: первая – наполненный медными монетами, вторая – серебряными, а третья – золотыми.

Важнейшим свойством «литературы как литературы» (Аймермахер) формалисты объявили специфику организации плана выражения (формы). Эйхенбаум увидел в литературном произведении «сумму приемов», а изучавший связи формальной организации и смысловой структуры Тынянов – сложное целое, систему взаимозависимых элементов. Структурное начало со всей очевидностью присутствовало даже в названиях работ формалистов (ср. «Как сделан Дон Кихот» у Шкловского или «Как сделана “Шинель” Гоголя» у Эйхенбаума).

Идеи русской формальной школы составили важный ингредиент западного, в частности, французского структурализма³⁶⁷ (Клод Леви-Стросс, Ролан Барт, Жерар Жетт, Цветан Тодоров и др.), а также были активно освое-

³⁶⁶ Шкловский В. Указ. соч. С. 193, 194, 203–204.

³⁶⁷ Его взлет пришелся на 60 гг. XX в.

ны и развиты Московско-Тартуской семиотической школой (Вячеслав Всеволодович Иванов, Александр Моисеевич Пятигорский, Вячеслав Николаевич Топоров, Борис Андреевич Успенский, Юрий Михайлович Лотман и др.).

Говоря об английском структурализме, обычно упоминают имя Джонатана Каллера (р. 1944) («*Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*»; «*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*»).

Обращаясь к литературной семиотике, Каллер изучает интерпретативные процедуры, которые позволяют искусству осуществлять коммуникативную функцию. Литературную критику, пишет он, должно интересовать не значение как таковое, а то, как оно возникает. Чтобы сделать объектом изучения факт появления новых интерпретаций, исследователю следует ответить на вопрос, почему литературные произведения содержат те или иные смыслы. Его главная задача – описать интерпретативные практики и техники, позволяющие осмыслить литературные произведения, изучить интерпретативные процедуры, благодаря которым возникают разночтения³⁶⁸.

В США структурализм сохранял свои позиции на протяжении всех 1970-х гг. и был представлен, в частности, работами Роберта Скоулза («*Structuralism in Literature, an Introduction*»; «*Semiotics and Interpretation*») и Майкла Риффатерра («*The Semiotics of Poetry*»).

Как одна из первых и наиболее последовательных попыток разработать философию моделей (a philosophy of models) по аналогии с языком³⁶⁹ структурализм имел

³⁶⁸ Culler J. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. L.; N. Y., 2001. С. 52.

³⁶⁹ Jameson F. *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, 1972. С. 101.

лингвистическую ориентацию. Он опирался на новейшие для своего времени концепции языкознания и семиотики. «Мы щупаем мир словами так, как слепые щупают мир пальцами», – писал Шкловский³⁷⁰. При этом формализм, структурализм и семиотика не исключали, а дополняли друг друга в стремлении определить предмет исследования «с большей системностью и с помощью более точных методов», чем их предшественники (Аймермахер). Не ставя перед собой цели акцентировать специфику семиотики литературы, заметим, что отчасти она свидетельствовала о стремлении преодолеть статику³⁷¹ и аисторизм структурализма. Небезынтересно в этом смысле сослаться на «Заметку» представителя Московско-Тартуской семиотической школы Ю. И. Левина. «Заметка» написана в форме ответа на анкету «Об итогах и перспективах семиотических исследований» еще в 1986 г. Ответы известного ученого убеждают в неизменной актуальности семиотических подходов и их концептуальной близости тем принципам сложного, многомерного, глобального, которые выделяются в качестве значимых характеристик развития современной науки как части культуры (см. главу 1). С другой стороны, они дают представление о характере устремлений семиотических подходов к различным явлениям, включая вербальные тексты, и, в частности, о «настойчивом» желании вскрыть внутреннюю структуру феномена, описать инварианты и пр. К достижениям семиотических исследований Левин относит осознание научной ответственностью единства гуманитарных наук как наук о культуре; развитие интереса к междисциплинарным исследованиям; расширение точки зрения на объект каждой

³⁷⁰ Шкловский В. Указ. соч. М., 1970. С. 119.

³⁷¹ Ср., например, динамическую модель структуры Р. Барта [Барт, 2000].

данной науки и попытку увидеть «с новых нетрадиционных точек зрения и в единстве с научным контекстом объект данного исследования»; тенденцию к использованию «точных, или хотя бы более точных, чем это было принято», методов к формализации и повышению уровня стандартов точности и эксплицитности, «к по возможности исчерпывающему охвату материала», к «понимающему» анализу. Намечая перспективы семиотических исследований (исследований «простых» семиотических систем и «гиперсемиотических» культурных образований), Левин в то же время отчетливо видит просчеты семиотики. Главным из них он называет безуспешное стремление отыскать «семиотический философский камень», т. е. универсальную отмычку (метод, аппарат и пр.), которая бы позволила понять с единой точки зрения «если не все вообще семиотические явления знаковой природы, то по крайней мере объекты определенного достаточно широкого класса (миф, поэзия и т. д.)»³⁷².

Отталкиваясь от идей Соссюра, структуралисты настаивали на произвольности природы знака, коллективном характере языка и его изначально коммуникативной природе. Код воспринимался как свод правил или ограничений, обеспечивающих литературную коммуникацию, однако с познавательной точки зрения различия между кодами коммуникантов признавались несущественными. Переход от структуры как инварианта системы к тексту и, далее, к коммуникативному контексту отвергался ради чистоты модели³⁷³. Схема подменяла реальный текст.

³⁷² Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 633–637.

³⁷³ Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 1042; Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 4.

Мысль, согласно основополагающей идее структурализма, формировалась в рамках определенной модели и в этом смысле *ею детерминировалась*. Понимаемая как «самодостаточное целое» структура не нуждалась в авторе или читателе. Ее содержание и смысл заключались *в ней самой*, а поэтому ее объяснение не требовало привлечения «порождающего ядра, которое сообщило ей движение», т. е. автора, или учета ее связей с другими его произведениями. Никакой структурный элемент, писал А. Прието, не лежит за ее пределами, и функция структуры состоит в их взаимодействии»³⁷⁴.

Постулат о приоритете интенции текста и его означивающих структур закономерно ориентировал интерпретатора на *однозначное* структурное прочтение. При этом как *одна из форм научного объяснения* структурализм принципиально отличался от герменевтики, исходившей из идеи понимания, вчувствования и пр. Наука, замечает по этому поводу Г. К. Косиков, устанавливает с литературой субъект-объектные, предметно-познавательные отношения, а герменевтика – субъект-субъектные, диалогические. Наука «говорит о литературе», а герменевтика «разговаривает с ней». Наука описывает общезначимые законы, которым подчиняется литературное произведение, а герменевтика описывает неявные смыслы этого произведения, подвергая их бесконечным истолкованиям³⁷⁵.

Основные научные ориентиры структурализма можно кратко изложить следующим образом:

1) Все доступные эмпирическому восприятию явления – это внешнее проявление внутренних (глубинных, неявных) структур.

³⁷⁴ Прието А. Семиотика. Антология. М., 2001. С. 411.

³⁷⁵ Косиков Г. К. Указ. соч. С. 11.

2) Структура универсальна, что определяет возможность ее переноса с одного объекта на другой.

3) Задача структурного анализа – вскрытие глубинных структур, поиск закономерностей, присущих *всем* литературным текстам вне зависимости от их содержания, роли реципиента и историчности восприятия.

4) Цель структурного анализа текста на более обобщенном уровне – описание «процесса формирования смысла» и поиск *единой* «повествовательной модели» (Барт), «модели системы литературы» (Скоулз), правил и конвенций, благодаря которым литература может существовать (Каллер)³⁷⁶.

В своем поиске универсальных закономерностей поэтического языка, критериев «литературности», структуралисты акцентировали взаимосвязь структурного и функционального подхода к явлению, хотя и учитывали их различие. «Будем называть “функциональным”, – говорил Цв. Тодоров, – такой подход к явлению, который позволяет выделить его в качестве элемента более обширной системы благодаря той роли, которую он в ней играет, а “структурным” назовем другой подход, при котором мы попытаемся выяснить, обладают ли все единицы, выполняющие одну и ту же функцию, одинаковыми свойствами... Структура состоит из функций, а функции создают структуру»³⁷⁷.

Понятийный аппарат структуралистов основывался на лингвистической и логической терминологии, математических формулах, схемах и таблицах. Примерами «начертательного литературоведения» выступили схемы и таблицы смыслопорождения текста А.-Ж. Греймаса, модели

³⁷⁶ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1044.

³⁷⁷ Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. Антология. 2001. С. 377.

сюжетосложения Ж. Женетта, К. Бремона и раннего Р. Барта. Цв. Тодоров разработал свою «Граматику» на материале «Декамерона» Боккаччо [Todorov, 1969] (см. также «Грамматика повествовательного текста» [Тодоров 1978]). Американский нарратолог Дж. Принс описал структуру «Красной Шапочки» в «Грамматике историй». В целом, как отмечает Г. К. Косиков, структуралисты сумели по-новому прочесть почти всю европейскую литературу от Средних веков до XX столетия³⁷⁸.

«Формалистические в основе своей идеи» (Цурганова) выдвинуло и наиболее влиятельное направление в англо-американском литературоведении XX века – школа **«новой критики»** (new criticism). Ее предтеча Джоэл Элиас Спингарн выступил с одноименной лекцией в 1910 г. Развитие «новой критики» в Англии связывают с именами Томаса Стернза Элиота («Hamlet and his Problems»; «Metaphysical Poets»; «Tradition and the Individual Talent»), Айвора Ричардса («Principles of literary Criticism»; «Poetry and Beliefs»), Уильяма Эмпсона («Seven Types of Ambiguity»), в США – Джона Кроу Рэнсома («The New Criticism»), Аллана Тейта («On the Limits of Poetry: Selected Essays»; «Reactionary Essays on Poetry and Ideas»), Клинта Брукса («The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry»; «The Formalist Critic»), Роберта Пенна Уоррена («Selected essays»), Рене Уэллека и Остина Уоррена («Theory of Literature»), Кеннета Берка («The Philosophy of Literary Form»; «Formalist Criticism: Its Principles and Limits»), Джона М. Эллиса («The Relevant Context of a Literary Text») и Марри Кригера («New Apologists for Poetry»).

³⁷⁸ Косиков Г. К. Указ. соч. С. 4.

Новое «объяснение и комментирование художественных произведений в печати» (Элиот) приписывало гуманитарным наукам свои собственные цели, систему организованных знаний и методы исследования. Произведение искусства воспринималось не как отражение и познание действительности, а как чисто эстетическое явление, средство и цель эстетического эксперимента. Предметом литературной критики объявлялось текстовое целое, неразрывно связанное с образующими его частями.

Форму в хорошем литературном произведении, писал Брукс, нельзя отделить от содержания. Форма является значением (*form is meaning*). Литература всецело метафорична и символична. Она не суррогат религии, и морализаторство не может быть ее главной целью. Путь критика к пониманию общего и универсального должен лежать через изучение частного и конкретного.

«Новый критик» не занимается психологией автора, его биографией или реакцией читателя. Он хорошо понимает, что литературное произведение создается конкретной личностью в своих интересах (деньги, желание выразить себя и т. д.) и что оно не более чем потенциально, пока его не прочтет конкретный читатель, также обладающий определенными интересами, мыслями, предрассудками и т. д. И вместе с тем «нового критика» интересует само литературное произведение, его структура.

Чтобы описать их, он делает два допущения. Во-первых, соотносит авторскую интенцию не с тем, что автор намеревался сказать, а с тем, что он сказал, т. е. с тем, что есть в тексте. Во-вторых, обращается не к широкому спектру реальных читателей, а к идеальному читателю. Идеальный читатель становится главной точкой отсчета в изучении структуры произведения. Апелляция к нему – своего

рода стратегия, необходимая критику для защиты от собственных эмоциональных откликов на произведение (a defensible strategy), ведь читателю интересны не эти отклики, а произведение и то, как оно устроено³⁷⁹.

В рамках «новой критики», таким образом, отстаивалась идея *автономности литературного произведения*: оно исследовалось внутри себя и ради себя (in and for itself) без учета экстралингвистических контекстов – биографических, исторических, психоаналитических или социологических. Принцип разграничения внутреннего и внешнего в пользу внутреннего объявлялся незыблемым. В процессе интерпретации важно было показать участие частей целого в создании тематического единства (thematic unity) произведения. Именно с ним связывался статус произведения как автономного артефакта³⁸⁰.

«Новые критики» разработали методику аналитического «близкого чтения»/«пристального прочтения» (close reading) и на ее основе – формально-стилистической интерпретации текста. Целью интерпретации признавалось выявление объективно существующих формальных равновесий и способов поддержки динамических сил текста (обычно поэтического и небольшого по объему), образующих конструкцию произведения.

В ходе дискуссий с приверженцами традиционного прочтения текста школа апробировала более десяти терминов-дескрипций. Все они фокусировались вокруг слов «заблуждение» и «ересь».

Так, *заблуждение в отношении означения* (fallacy of denotation) связывалось с игнорированием заключенных в

³⁷⁹ Brooks C. The Formalist Critic // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 26–29.

³⁸⁰ Culler J. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. L.; N.Y., 2001. P. 4.

слове коннотаций, а «ересь коммуникации» (heresy of communication) – с представлением о том, что произведение что-либо приукрашивает для читателя, передавая некий набор идей. *Аффективным заблуждением* (affective fallacy) называлось включение в анализ текста эмоционального отклика на него: изучение реакции читателя отрицалось как чреватое импрессионизмом и релятивизмом. «*Заблуждением в отношении намерения*»³⁸¹ (intentional fallacy) признавалась вера в то, что через изучение интенции автора можно проникнуть в суть произведения. Эта интенция, писали У. К. Уимсатт и М. К. Бирдсли, недоступна интерпретатору (а возможно, и автору), а если бы и была доступна, то едва ли могла служить надежной базой для изучения произведения³⁸². Сказать что-либо об авторской интенции может лишь само произведение.

«Новые критики» рассматривали литературное произведение не в качестве сообщения, а в качестве объекта, который существовал отдельно от художника. Чтобы подчеркнуть это, из книги, предназначенной для интерпретации в университетской аудитории, вырывали титульный лист. Ненужными для анализа текста объявлялись сведения об истории создания литературного произведения (genetic fallacy) и биографические сведения (biographical fallacy). «Оригинальная критическая оценка поэзии, использующая биографические подробности из жизни поэта, – сомневался А. Ричардс, – не смущают ли вас такие выражения? ...если бы мне была предоставлена возмож-

³⁸¹ Именно такой перевод предлагает Ю. В. Палиевская в статье «ЗАБЛУЖЕНИЕ, ЕРЕСЬ». Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 48. В предисловии к книге Г. Блума «Страх влияния. Карта перечитывания» приводится иной вариант перевода – «интенциональная ошибка» [Никитин 1998: 312].

³⁸² *Wimsatt W. K., Birdsley M. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry.* Lexington, 1954.

ность встретиться с Гомером, я бы с радостью отказался от такой встречи»³⁸³. Структурное начало «новой критики» наиболее отчетливо иллюстрировал термин «*ересь парафразы*» (heresy of paraphrase). Он подразумевал невозможность передать результат интерпретации (сущность литературного произведения) в виде выжимки текста, поскольку в этом случае используются не имманентные тексту термины и структуры³⁸⁴.

По мысли упоминавшегося выше английского литературоведа и психолога Айвора Ричардса (1893–1979), подлинное представление о произведении дает лишь тщательный анализ денотативных и коннотативных значений слов, которые его составляют, а также их соотношений. Вне этих слов ни автор, ни читатель ничего о произведении не знают. Ричардс ясно озвучивает это мнение. «Мои идеи, – пишет он в работе “Поэтическое творчество и поэтический анализ”, – в широком понимании заложены в моем языке: во взаимоотношении слов, которое направляет мой выбор использования этих слов». Не всегда осознанные взаимные влияния слов в одинаковой мере принадлежат литературному процессу и литературному анализу. Выбирая слова, поэт позволяет им управлять его выбором так, как он надеется, и читатель позволяет управлять его выбором. Читатель в понимании, анализе и оценке произведения может «в точности следовать за поэтом», однако самым важным является то, что оба они *контролируются языком и ограничены его пониманием*. «*Стихи создают слова, а не поэты*», соответственно, главные недостатки интерпретации – произвольность и бездоказатель-

³⁸³ Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980. С. 327.

³⁸⁴ СЗЛ. С. 47–49.

ность. В их основе – игнорирование семантической структуры языка и оценивание языкового элемента без учета контекста. Интерпретатор обязан принимать во внимание «мельчайшие подробности» взаимодействия слова с другими словами³⁸⁵ (курсив мой. – *И. Щ.*).

Не расходятся с комментируемой точкой зрения и рассуждения Томаса Стернза Элиота (1888–1965) – автора теории «объективного коррелята». Отрицая возможность четкого разграничения объективного и субъективного, Элиот исходит из интенциональной природы эмоции. Чтобы передать эмоцию, рассуждает он, художник должен представить в произведении объект, который ее вызвал, – объективный коррелят эмоции. Поскольку критерием эстетической ценности произведения выступает степень объективизации эмоции, художник не может быть субъективистом, а критик – импрессионистом³⁸⁶: анализируемый объект не должен служить для самовыражения. Зачастую критика, жалеет Элиот, напоминает парк, в котором стремятся перещегоолять друг друга ораторы, сценившиеся из-за пустяков и не понимающие предмета спора, однако она не является «самодовлеющей областью творческой деятельности». Цель критики – толкование произведений искусства и воспитание вкуса. Обуздав предвзятость и личные склонности, критик должен стремиться к тому, чтобы не навязывать всем мелочные причуды, а совместно с другими выработать истинное суждение о произведении. Его главные инструменты – сопоставление и анализ, а главное достоинство – чрезвычайно развитое чувство факта. Развитие этого чувства «до истинной

³⁸⁵ Ричардс А. А. Указ. соч. С. 324–331.

³⁸⁶ Ср. выше мнение Уимса и Бирдсли.

высоты» – «самый высокий взлет цивилизации». Для достижения «того, что лежит вне нас и что можно условно назвать истиной», необходимо следовать фактам «на всех уровнях критики». Альтернативой этому становятся неудачи, подтасовки и легенда вместо постижения³⁸⁷.

Новые стратегии развития научного знания заставили увидеть ограниченность подходов, которые предлагала «новая критика», и привели к появлению ее модификаций (психоаналитических, историцистских, философско-антропологических и т. д.). В первую очередь это объяснялось обретением наукой нового «человеческого измерения» (Келле). Усиление позиций субъекта противоречило идее самодостаточности текста, игнорировавшей как необходимость реконструкции авторского смысла, так и роль реципиента, без которой эта реконструкция не является возможной.

Краткие выводы

В рамках структурно-семиотического подхода формулируется тезис о способности текста к порождению смысла и провозглашается необходимость анализа его формальной структуры «самой по себе и ради себя». Текст рассматривается как самодостаточная реальность. Выявление внутренней структуры смыслопорождения и универсализация текстуальных процедур осуществляются в ущерб роли реципиента и вне зависимости от времени возникновения текста. Смысл текста не связывается с индивидуально-психологическими факторами или историческим контекстом. Процедура возведения к авторскому смыслу признается избыточной. Интерпретация выступает не как реконструкция внутреннего опыта автора, а как

³⁸⁷ Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997. С. 168–179.

дешифровка текстового кода (ср. автор как источник смысла и интерпретация как реконструкция этого смысла в герменевтической традиции).

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Расскажите о наиболее общих принципах структурализма. В чем, по вашему мнению, заключаются его ценность и недостатки? Как осмысляют структуралисты проблему интерпретации?

Свяжите следующие высказывания с научными ориентирами структурализма, обратив внимание на подчеркнутые слова:

Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, – «литературность», или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается. Вопреки обвинениям литературоведов метод, о котором идет речь, помогает определить специфику исследуемого «литературного высказывания», давая одновременно материал для широких обобщений. (Якобсон Р. О. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге / Работы по поэтике).

Изучение структуры всех видов сказки есть необходимое предварительное условие исторического изучения сказки. Изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических (Пропп В. Я. Морфология (волшебной) сказки).

Искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения. Но и тут, говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же, как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать его с точки зрения вегетарианцев. (*Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*).

...«интерпретация» (я не касаюсь здесь литературы, в которой смысл ясен настолько, что его можно, как в акростихе, прочитать по заглавным буквам) лишь тогда правомерна, когда она вовсе не притязает служить интерпретацией, а всего лишь вводит читателя в круг фактов, на которые иначе он просто не обратил бы внимания (*Элиот Т. С. Назначение поэзии*).

Модель – это интеллект, приплюсованный к предмету... (*Барт Р. Структурализм как деятельность / Избранные труды. Семиотика. Поэтика*).

О стихотворении судят, как о пудинге или машине. Только по тому, как работает стихотворение, мы можем судить о замысле творца (*Уимсатт У., Бирдсли М. Словесный образ: исследования в области поэтического значения*).

Структура замыкает движение и значение своих элементов внутри себя самой и, регулируя все это как целое, создает свой смысл (*Прието А. Морфология романа*).

■ Задание 2

Исходя из материалов раздела и полного текста работы В. Я. Проппа «Морфология (волшебной) сказки», объясните ее название и изложите основные тезисы.

На примере одной из русских волшебных сказок охарактеризуйте функции ее действующих лиц, их последовательность и взаимосвязь. Чтобы ответить на вопрос, внимательно прочитайте описание функций, предложенное самим Проппом (Морфология (волшебной) сказки: с. 23–51).

Раскройте значение работы Проппа для развития идей русской формальной школы как ингредиента западного структурализма и нарратологии. Для ответа на вопрос используйте аналитический обзор содержания книги Проппа, предложенный П. Рикером в работе «Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе» (Том 2. С. 41–46, а также примечания к ним) или любую иную критическую литературу.

■ Задание 3

В книге «Теория литературы. Поэтика» Б. В. Томашевский изложил следующее понимание поэтики: «Задачей поэтики (иначе теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений». М. М. Бахтин в рецензии на книгу Томашевского написал: «Такое определение задач поэтики, по меньшей мере, спорно и, во всяком случае, очень односторонне. По нашему мнению, поэтика должна быть эстетикой словесного творчества, и поэтому изучение приемов литературных произведений является только одной из ее задач, правда немаловажной (Медведев П. (Бахтин М.), Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика // Звезда. Л., 1925. № 3).

Обратившись к научному наследию Б. В. Томашевского и М. М. Бахтина, объясните различие этих мнений.

■ Задание 4

Ознакомьтесь с представленным в разделе описанием итогов и перспектив семиотических исследований в изложении Ю. И. Левина. Выделите те ключевые слова описания, которые:

- свидетельствуют о соответствии семиотических исследований современным стратегиям изучения текста;
- позволяют сделать выводы об исходных принципах и задачах семиотики.

Самостоятельно ознакомьтесь с полным текстом «заметки» Ю. И. Левина «Об итогах и перспективах семиотических исследований» (ответ на анкету) (Избранные труды 1998: 633–637) и охарактеризуйте подробно обсуждаемые в этом тексте:

- наиболее значимые достижения семиотики (п. 1);
- наиболее перспективные направления дальнейшего развития семиотических исследований (п. 2);
- «неоправдавшиеся универсалистские претензии» семиотики (п. 3);
- причины формирования определенного круга объектов семиотики и «семиотического движения» как «свободного научного сообщества» (п. 4).

■ Задание 5

Расскажите об англо-американской школе *новой критики*, ее теоретических и методологических установках. Что провозглашалось в рамках этой школы главной задачей литературоведения?

Что такое *пристальное прочтение произведения*? В чем, по мнению новых критиков, заключалось его преимущество по сравнению с импрессионистической критикой или биографической школой, которые ориентировали критика на учет личности, биографии и психологии автора литературного произведения?

Назовите имена основных представителей новой критики и кратко изложите ключевые идеи их наиболее известных работ.

■ Задание 6

Прочтите и переведите описание аффективного заблуждения У. К. Уимсаттом и М. Бирдсли. Как оно иллюстрирует борьбу «новых критиков» с теми концепциями интерпретации, которые в поиске смысла текста ориентируются на читателя? Почему, по мнению «новых критиков», учет психологии читателя мешает пониманию значения художественного объекта? Что предлагается ему взамен? Какой смысл в контексте обсуждаемой проблематики содержит противопоставление произведения его результату («what it is and what it does»)?

The affective Fallacy is a confusion between the poem and its results (what it is and what it does)... It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism. The outcome is that the poem itself, as an object of specifically critical judgement, trends to disappear (*Wimsatt W. K. and Birdsley M. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*).

6.2.4. «Свободная игра активной интерпретации» (постструктуралистско-деконструктивистско- постмодернистский комплекс идей)

На рубеже 70–80-х гг. XX века исследователи, верные установкам структурализма, сосредоточили свои усилия на нарратологии³⁸⁸, которая пересмотрела структуралистскую доктрину с учетом коммуникативной сущности искусства. Другие перешли на позиции постструктурализма и деконструктивизма.

В самом общем смысле слова под *постструктурализмом* понимают влиятельное идейное течение в современной западной культуре. Оно носит междисциплинарный характер и распространяется на различные области гуманитарного знания: литературоведение, философию, социологию, лингвистику, историю, искусствоведение, теологию. *Деконструктивизм* трактуют как метод литературно-критического анализа, базирующийся на общепило-софских теориях постструктурализма, а *постмодернизм* – как целостный феномен современного искусства или направление в современной литературной критике, синтезирующее теории постструктурализма и практику деконструктивизма³⁸⁹. В нем видят не просто характеристику культуры последних десятилетий XX века (Newton), а культурную доминанту (cultural dominant), связанную с природой позднего капитализма и сменившую некогда

³⁸⁸ По своим установкам нарратология занимает промежуточное положение между структурализмом и рецептивной эстетикой. Примечательно, что работа Дж. Принса «Introduction to the Study of Narrative» появляется в книге «Reader-Response Criticism» [Baltimore 1980].

³⁸⁹ *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Ильин И. П.* Постмодернизм: от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998; *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

новаторские, а позднее классические модернистские формы³⁹⁰, «манеру мышления» (Лиотар). В целом и смысловое наполнение, и периодизация всех обозначенных явлений допускают разночтения³⁹¹, что позволяет говорить о существовании «*постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса*» идей [Ильин, 1996, 2001]³⁹².

Уже в конце 1950 – начале 1960-х гг. внутри структурализма происходят перемены. В 1963 г. во Франции появляется первая собственно постструктуралистская статья крупнейшего философа, эстетика и теоретика культуры современности Жака Деррида «Сила и значения», а в 1967 г. – еще несколько программных работ в сборнике «Письмо и различие». Идеи французского постструктурализма развивают Жиль Делез («Различие и повтор») и Мишель Фуко («Археология знания»; «Надзирать и наказывать»). Английский постструктурализм связывают, в частности, с именами Терри Иглтона («Literary Theory: an Introduction»; «The Ideology of the Aesthetic»; «Ideology: an Introduction») и Реймонда Уильямса («Keywords»). Этих же авторов упоминают и как наиболее известных неомарксистских критиков.

Итогом активного осмысления концепций Деррида в США становится рождение Йельской школы деконструк-

³⁹⁰ Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997. С. 269–270.

³⁹¹ В этом отношении показательно мнение Эко, который видит в постмодернизме не хронологическое явление, а некое духовное состояние, Kunstwollen, и поэтому обнаруживает у любой эпохи собственный постмодернизм.

³⁹² В определении исторических границ и списка персоналий, с которыми связаны идеи постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса, мы опираемся преимущественно на известные работы Ильи Петровича Ильина 1996, 1998 и 2001 гг.

тивизма (конец 1970 – начало 1980-х гг. годов). В нее входят Поль де Ман («Blindness and Insight»), Джозеф Хиллис Миллер («Theory Now and Then»), Гарольд Блум («Deconstruction and Criticism»; «A Map of Misreading»), Джэффри Хартман («Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy»). В Великобритании деконструктивизм представляет Кристофер Норрис («Deconstruction: Theory and Practice»). Однако элементы деконструктивизма обнаруживают во многих постструктуралистских исследованиях.

Постмодернизм как направление в литературной критике разрабатывают: во Франции – Жан-Франсуа Лиотар («Состояние постмодерна»), в Голландии – Доуве Фоккема («The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts»), в США – Ихаб Хассан («The Dismemberment of Orpheus»; «Toward a Postmodernist Literature»; «Making Sense: The Trials of Postmodernist Discourse») и Фредерик Джеймсон («Post-Modernism or the Cultural Logic of Late Capitalism»; «Postmodernism and Consumer Society»); в Великобритании – Кристофер Батлер («Interpretation, Deconstruction and Ideology») и Дэвид Лодж («Working with Structuralism»). К первым крупным произведениям постмодернизма традиционно относят «Поминки по Финнегану» (Finnegan's Wake, 1939) Дж. Джойса и «Неназываемого» С. Беккета (The Unnameable 1953), хотя отдельные черты постмодернизма обнаруживают в литературе и более раннего периода, например в монументальном романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (Tristram Shandy, 1759–1767) или сатирической работе Дж. Свифта «Сказка бочки» (A Tale of a Tub, 1704).

Постмодернизм – это набор подходов, позиций и стилей в искусстве и культуре. Термин «постмодерн», пишет

К. Харт в книге «Постмодернизм», часто используется для обозначения эпохи, сменившей эпоху модерна. «Постмодерн можно определить как то, что явилось миру, когда мы перестали верить в модерн, когда порядок и здравый смысл, моральное совершенство и просвещенность перестали быть общими для всех нас высшими ценностями»³⁹³. Заявив о себе с позиций протеста, развития или издевки над модернизмом, постмодернизм отверг академические условности, объявил отличительными признаками нового стиля пастиш, иронию, коллаж, оправдал плагиат. Интерес к внешнему доминировал над интересом к внутреннему, объявленная «нефункциональной» форма главенствовала над содержанием³⁹⁴.

Сущностной характеристикой постмодерна выступила антиосновность – отказ от универсальных основ, или корней. Представители «опережающего времени авангарда», усомнившись в утверждении, что все, чем является человечество, сложилось в ходе исторического и культурного развития, отрицали возможность существования основополагающей истины [Харт 2006: 30, 45]. Так, в 1966 г. Ж. Деррида в докладе на конференции в университете Джона Хопкинса «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» («Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences») противопоставил два стиля (типа) интерпретации (interpretations of interpretation). Один из них ассоциируется с Руссо и, по мнению Деррида, характеризуется стремлением расшифровать скрытую правду о мире, выяснить наше истинное

³⁹³ Харт К. Постмодернизм. М., 2006. С. 34.

³⁹⁴ Ср.: «приоритет стиля над сюжетом» как один из принципов прозы XX в. у: Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001. С. 355 (см. подробнее 6.4.7).

происхождение, ограничив игру свободной интерпретации (*lives like an exile the necessity of interpretation*). Второй, свойственный Ницше, напротив, утверждает игру, интерпретацию и знак, не пытаясь отыскать истоки и истину (*play, interpretation, and sign without truth present*), т. е. противостоит ограничениям, которые навязывает интерпретатору метафизический реализм. Первый стиль интерпретации, таким образом, ориентирует интерпретатора на дешифрование, обнаружение истины и источника происхождения: он избегает игры, того, чтобы быть знаком, и поэтому считает интерпретацию чем-то вынужденным. Второй стиль не обращается к истокам а, напротив, признает игру своим естественным состоянием ³⁹⁵.

Не менее важными теоретическими позициями постмодернизма явились, во-первых, критика тезиса о способности языка рассказать правду о реальности – отрицая возможность ее постижения, постмодернисты «жили гиперреальностью», заменяли обозначаемое знаками, – а во-вторых, антигуманизм. Постмодернизм рассматривал человека как субъект и объект познания, считал его не повелителем, а производным от желаний и дискурсов систем власти (ср. Фуко). Через индивида и помимо воли индивида проявляли себя социальные процессы и язык (ср. отказ от человека как от «объяснительного принципа» у Луи Альтюссера). При этом если гуманизм пытался представить произведение через интерпретацию как единое целое, то постмодернизм не требовал от интерпретатора поиска обобщающих истин и прочтения текста под одним, неизменным и единственным углом зрения. Значение эпи-

³⁹⁵ *Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore, 1972. P. 117.*

зодов, идущих вразрез с общей интерпретаций, не игнорировалось, а использовалось для порождения альтернативных интерпретаций, не гармонирующих одна с другой ³⁹⁶.

Постструктурализм как идейное течение гуманитарной мысли закономерно вырастает из критики недостатков структурализма, хотя и сохраняет связь с этим влиятельным интеллектуальным дискурсом. Если французский структурализм ощущал влияние русских формалистов, то постструктурализм – явное влияние Бахтина. В базовых понятиях постструктуралистской доктрины – «децентрация», «множественность», «полилог», «интертекстуальность» прослеживаются бахтинские идеи диалогичности и полифонии³⁹⁷. Показательно в этом отношении название работы «Бахтин, слово, диалог и роман» [1967 г.] французского философа, литературоведа и литературного критика Юлии Кристевой (р. 1941), которой, как упоминалось, принадлежит и термин «интертекстуальность» (см. также: «Избранные труды: Разрушение поэтики»; «Semiotike: Recherches pour une semanalyse Le texte de roman»; «La revolution du langage poetique»; «Polylogue»),

Постструктуралисты рассматривают мир сквозь призму его осознания и понимают как «бесконечно раскрытый в бесконечность» (Барт), безграничный текст³⁹⁸. Индивидуальному письменному тексту отказывают в самостоятельности. Его не соотносят с действительностью, а обосновывают авторитетом других текстов. Растворяясь в явных и неявных цитатах, текст осмысляется как глобальный интертекст культурной традиции. Интертекстуаль-

³⁹⁶ Харт К. Указ. соч. С. 45–49, 55.

³⁹⁷ Косиков. Указ. соч. С. 8.

³⁹⁸ Подробную критику пантекстуальной позиции постструктурализма см. [Никитин 2005].

ность и цитатность находят выражение в многообразных имитациях и стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах приемов письма, пародировании канонов.

Идею интертекста отчетливо иллюстрируют размышления американского литературоведа Гарольда Блума (р. 1930). Нельзя писать, учить, думать и даже читать, не подражая, пишет он. Мы подражаем тому, что сделал – написал, научил, подумал или прочитал – кто-то другой³⁹⁹. Блум сожалеет, что тезис о самодостаточности текста и существовании его значения вне соотнесенности с иными текстами наиболее трудно поддается развенчанию. В стихотворениях он видит не объекты, а слова, которые соотносятся с другими словами (*words that refer to other words*). Те же, в свою очередь, соотносятся с другими словами и т. д., образуя перенаселенный мир языка литературы (*the densely-overpopulated world of literary language*). Любое стихотворение, по Блуму, – это интер-стихотворение (*an inter-poem*), а любое чтение – это интер-чтение (*inter-reading*)⁴⁰⁰.

Новому видению текста сопутствует размывание границ между литературой, философией, историей, видами искусства, жанрами и стилями. Наука о тексте, в первую очередь художественном, обретает особую важность. Текст воспринимается как эпистемологическая модель реальности. Так, согласно американскому историку Хейдену Уайту, история как форма словесного дискурса имеет тенденцию оформляться в виде одного из четырех тропов – метафоры, метонимии, синекдохи или иронии, которые сме-

³⁹⁹ Bloom H. *A Map of Misreading*. N. Y., 1975. С. 2–3.

⁴⁰⁰ Bloom H. *Poetry and Repression // Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven, 1976. P. 32.

няют друг друга в определенной последовательности. На смену наивной метафорической истории приходит метонимическая организация исторических событий, она уступает место синекдохической, и, наконец, на наиболее «искусшенном» отрезке времени свершается ироническая, исполненная самоосознания история. Тем самым тропы превращаются в элементы собственно тропологии, которая становится не просто инвентарем форм или категорий, а системой, позволяющей разуму через язык познать понятийное содержание мира (the system, by which the mind comes to grasp the world conceptually in language)⁴⁰¹.

Пантекстуальная позиция постструктурализма редуцирует сознание до письменного текста. Вне текста не мыслится само существование человека. Это влечет за собой отрицание суверенной субъективности личности. Фуко формулирует общефилософскую проблему *смерти субъекта*, через которого говорит язык, а Барт – известный тезис о *смерти автора*, чье сознание растворяется в тексте.⁴⁰² Осмысление проблем интерпретации изначально связывается с «рождением читателя», который приходит на смену «умершему» автору, однако в дальнейшем текст-сознание читателя также растворяется в глобальном интертексте. Не менее «печальная участь» постигает и персонажа: его подвергают деконструкции, поскольку не считают характером, зависящим от общества или психики. Наиболее подробно об этой метаморфозе пишет английский критик и писательница Кристин Брук-Роуз

⁴⁰¹ Цит. по: Culler. 2001. С. 71–72.

⁴⁰² Барт сравнивает освобождение произведения от давления авторской интенции с «пребыванием в истине» уже в 1966 г. («Критика и истина»). Говоря его словами, «мертвому», таким образом, «не позволяют хватать живого» [Барт 1994: 358]. Окончательно тезис о смерти автора формулируется двумя годами позже в одноименной статье.

(р. 1923) («The Desolution of Character in the Novel»). В процессе чтения, таким образом, автор, текст и читатель превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма» (Перон-Муазес).

Усматривая в литературном *произведении* диктат монологической истины, т. е. доминирование авторского начала, постструктуралисты стремятся противопоставить его *тексту*. В работе, которая так и называется – «От произведения к тексту», Ролан Барт (1915–1980) систематизирует важнейшие свойства текста, выигрышно отличающие его от произведения.

1) Текст не есть нечто исчислимое. Произведение – это вещественный элемент, занимающий часть книжного пространства (например, в библиотеке), текст – поле методологических операций. Произведение помещается в руке, текст размещается в языке, существует в дискурсе и ощущается только в процессе работы, производства.

2) Текст не поддается включению в жанровую иерархию и делает проблематичной любую классификацию. Он запределен по отношению к доксе⁴⁰³, в буквальном смысле парадоксален⁴⁰⁴.

3) Текст уклончив, он работает в сфере означающего. В бесконечности его означающего предполагается игра. Регулирующая текст логика зиждется *не на понимании, т. е. выяснении, что значит произведение*, а на метонимии: в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит выход символическая энергия текста (курсив мой. – И. Ш.).

⁴⁰³ Докса, по Барту, – это «общественное Мнение, Дух большинства, мелкобуржуазный Консенсус, Голос Естества, Насилие Предрассудка» [Барт, 2002: 56].

⁴⁰⁴ Кто есть Жорж Батай – романист, поэт, эссеист, экономист, философ, мистик? – задает вопрос Барт и оставляет его без ответа [Ibid.].

4) В тексте осуществляется не просто допустимая, а неустраняемая множественность смысла. Ее вызывает пространственная многолинейность означающих, из которых соткан текст. Прочтение текста – одноразовый акт, (поэтому у текста нет грамматики) сотканный из цитат, отсылок, отзвуков, языков культуры. Они проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Благодаря этой множественной текстуре текст, в отличие от произведения, может быть прочитан неожиданным образом. Например, Священное Писание можно прочитать материалистически.

5) Произведение обусловлено действительностью (расой, позднее историей). Его отец и хозяин – автор. В тексте нет записи об отцовстве, его метафора – сеть. *Этот образ* (т. е. метафора текста – сеть. – И. Щ.) *близок к воззрениям биологии на живые существа*. Текст распространяется в результате комбинирования и систематической организации элементов, поэтому *его можно читать, не принимая в расчет «волю отца»* (курсив мой. – И. Щ.).

6) Произведение является предметом потребления. Текст очищает этот предмет, отцеживая из него игру, работу, производство и практическую деятельность. Он требует, чтобы мы стремились к устранению или хотя бы к сокращению дистанции между письмом и чтением. Чтение – это игра с текстом. Читатель деятельно сотрудничает с текстом, в то время как произведение исполняется критиком, как приговор палачом.

7) Произведение нельзя переписать. Это определяет его отторгнутость от читателя, который в результате лишается удовольствия. Текст же связан с наслаждением, т. е. с удовольствием без чувства отторгнутости⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ *Барм Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 414–422.

Место автора в постструктуралистской доктрине занимает *«скриптор»*. Он «рождается одновременно с текстом» и в отличие от автора несет в себе не чувства или впечатления, а необъятный словарь, из которого черпает «письмо, не знающее остановки» (Барт). Устранение автора фактически означает несостоятельность притязаний на расшифровку текста. Поскольку присвоение тексту автора приравнивают к наделению его окончательным значением («замыканию письма»), в тексте пытаются отыскать не воздействующую на адресата смысловую доминанту, а виды письма, «спорящие друг с другом», но не являющиеся исходными. В таком многомерном письме все приходится распутывать, однако нечего расшифровывать. Барт пишет: «...структуру можно прослеживать, “протягивать” (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна»... «письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла»⁴⁰⁶.

В отличие от классического *текста-чтения*, *текст-письмо*, по мысли Барта, возникает на базе не репрезентирующей, а продуцирующей модели. Он делает невозможным любой критический анализ, поскольку является «вечным настоящим» и ускользает от *последующего высказывания*, которое неизбежно бы «превратило его в факт прошлого». Текст-письмо – это «мы сами в процессе письма», т. е. до того момента, когда любая система, в том числе и критика, «застопорит движение беспредельного игрового пространства мира», сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лаби-

⁴⁰⁶ Барт Р. Указ. соч. С. 387–389.

ринтов, сократит бесконечное множество языков. Интерпретировать такой текст не означает наделить его смыслом – «относительно правомерным или относительно произвольным», а понять его как «воплощенную множественность, утвердить существование этой множественности как несводимое к существованию истинного, вероятного или даже возможного»⁴⁰⁷. Таким образом, присвоение тексту любых окончательных, в том числе и авторских смыслов постструктуралисты считают неправомерным. В контексте **авторитета письма** (письменного текста) языку приписывается способность своими внутренними (в литературе – риторическими) средствами создавать самодовлеющий мир дискурса. Текст называется текстом «лишь постольку, поскольку *он* это осознает»⁴⁰⁸ (курсив мой. – *И. Щ.*). Интерпретатор «не имеет права» обращаться к внешнему объекту, например к исторической или психобиографической реальности. Он не должен ориентироваться на внетекстовое означаемое, содержание которого могло бы возникнуть вне языка, вне письма как такового, поскольку *внетекстовой реальности, чистого означаемого не существует* (Il n'y a pas de hors-texte). «...смысл и язык, – говорит Деррида – открываются нам лишь благодаря письму как отсутствию некоего естественного наличия»⁴⁰⁹ (курсив мой. – *И. Щ.*).

Так, ведущий представитель американской деконструкции Поль де Ман (1919–1983) придает литературному языку статус «чуть ли не живого». Его риторический характер, по де Ману, предопределяет обязательную аллего-

⁴⁰⁷ Барт Р. S/Z. М., 2001. С. 32–33.

⁴⁰⁸ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 415.

⁴⁰⁹ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313–315.

рическую форму «беллетризированного повествования». Текст, выражая присущий ему особый модус написания, заявляет о необходимости делать это фигуральным способом, поскольку знает, что воспринятое буквально его объяснение будет понято неправильно. «Объясняя» свою риторичность, текст постулирует необходимость собственного неправильного прочтения. Иными словами, текст «знает и утверждает», что будет прочитан неправильно. Как следствие, любой литературный и критический текст имманентно ошибочен, а его интерпретация субъективна. Эта субъективность не может быть устранена пониманием языка произведения на основе его собственных, т. е. не зависящих от интерпретатора понятий. Однако ошибочность не просто заложена в критическом методе, она является его достоинством. «Слепота критика» – необходимый коррелят риторической природы литературного языка. «Поскольку интерпретация – не что иное, как возможность ошибки, – заключает де Ман, – то, заявляя, что некоторая степень слепоты заложена в специфике самой литературы, мы утверждаем абсолютную независимость интерпретации от текста и текста от интерпретации»⁴¹⁰.

Де Ман критикует эстетические критерии литературности языка и видит его специфику в его риторичности (It is a rhetorical rather than an aesthetic function of language). Называя достойным восхищения (entirely admirable in itself) стремление заменить герменевтическую модель интерпретации семиотической, а интерпретацию – дешифровкой, он указывает на трудности, с которыми это стремление неизбежно столкнется. Грамматич-

⁴¹⁰ Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 255, 256.

ческая дешифровка текста, считает де Ман, оставляет остаток неопределенности, которая не может быть решена грамматическими средствами, как бы широко мы их ни понимали. Конечно, замена риторических фигур грамматическими кодами, а риторической терминологии – грамматической, с учетом исторической изменчивости значения, позволила бы избавиться в ходе чтения от многих неясностей. В конечном счете она прояснила бы значение текста. Однако никакая грамматическая расшифровка, какой бы утонченной она не казалась, не может претендовать на овладение фигуральными измерениями текста (*figural dimensions of a text*). В тексте неизменно присутствуют элементы, семантическую функцию которых нельзя определить грамматически: ни изолированно, ни в контексте⁴¹¹. Пониманию текста, таким образом, мешает сам риторический характер литературного языка: читатель оказывается как бы в ловушке между его буквальными и переносными значениями.

Отражая вольный дух второй половины 60-х гг. XX века и настроения леворадикальной французской интеллигенции, постструктурализм настаивает на существовании неструктурируемых сил, которые сопротивляются репрессивной власти центра. Согласно концепции **«рассеяния» смысла** художественного текста Жак Деррида (1930–2004), текст на определенном этапе развития начинает постулировать противоположный смысл, отрицая сам себя, причем процесс «рассеяния» смысла не контролируется человеком⁴¹². Этот тезис укладывается в рамки еще одной

⁴¹¹ *Man P. The Resistance to Theory // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997. С. 139–140.*

⁴¹² *Derrida J. La Dissemination. Paris, 1972.*

глобальной идеи Деррида – **децентрации структуры** (*decentering*). Она формулируется в ранее упоминавшейся работе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» (см. выше), где также критикуется многозначное понятие «наличие» (*presence*), отрицается возможность существования «первопричины» (*origin*) и утверждается принцип «свободной игры» (*free play*).

По мнению Деррида, понятие структуры текста, утвердившееся в западноевропейской философии так же давно, как и понятие «эпистема», всегда искажалось (нейтрализовалось и ограничивалось). Центр структуры трактовался как точка присутствия, зафиксированная первопричина (*origin*). Функция центра связывалась не столько с ориентацией, балансировкой и организацией структуры, сколько с ограничением ее свободной игры⁴¹³. Деррида, напротив, призывает читателя и критика «отдаться» **«свободной игре» активной интерпретации**. Утверждая видение мира без истины и без начала, игра активной интерпретации открывает бездну возможных смысловых значений и делает неправомерным поиск смысловой определенности текста. Письмо, пишет Деррида, – игра конституирующих язык означающих отношений – имеет намерение регулировать циркуляцию знаков, лишь на одних своих плечах вытягивая все обозначаемые, подтверждая их неубедительность, уничтожая бессвязности, которые тщательно охранялись областью языка. «Строго говоря, все это ведет к разрушению понятия знака»⁴¹⁴ (курсив мой. – *И. Ш.*).

⁴¹³ *Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore, 1972. С. 247.*

⁴¹⁴ *Деррида Ж. Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 219.*

В целом деконструкция отвергает существование единой конфигурации значения текста. Интерпретируя известные, в том числе канонические тексты, деконструктивисты стремятся восстановить «авторитет письма» как способа смыслообозначения и «высвободить» смысловые оттенки, ранее не замеченные никем, в том числе и автором. Их интерпретации иногда полностью трансформируют интерпретируемый текст. Это воспринимается как закономерность. В тексте видят лишь стимул для «интерпретативного дрейфа» (Деррида). Интерпретация в классическом понимании слова (текст – объект, интерпретатор – субъект) признается принципиально недостижимой из-за неспособности интерпретатора занять внеположенную тексту позицию.

Краткие выводы

В рамках постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса идей интерпретация не связывается с реконструкцией исходного значения текста, которое задается авторским замыслом (ср. герменевтика) или объективными структурными параметрами (ср. структурализм). Фактически интерпретация приравнивается к «деконструкции» текста и предполагает обнаружение скрытых смыслов, не обязательно осознаваемых автором. Текст описывается не как неизменная данность, а как поле равноценных значений. Потенциал «открытий» читателя в тексте не ограничивается. Основной интерпретативной стратегией становится не понимание, а означивание. Интерпретация текста объявляется изоморфной его созданию. Текст интерпретируется не как оригинальный феномен, а как конструкция из различных способов письма и культурных цитат.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Основываясь на материалах раздела и дополнительных теоретических, энциклопедических и словарных источниках, приведите определения следующих ключевых понятий, традиционно используемых для характеристики постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса идей:

- ризома;
- текст-удовольствие vs. текст-наслаждение;
- авторитет письма;
- деконструкция;
- децентрация;
- полилог;
- рассеяние смысла;
- свободная игра активной интерпретации;
- смерть автора;
- скриптор;
- коллаж;
- пастиш;
- эпистемологическая неуверенность.

■ Задание 2

Ознакомьтесь самостоятельно с постструктуралистской критикой сосюровской концепции знака и понятиями «скользящего или плавающего означающего» и «означивания» (см., например: *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 62; *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 129).

Чем объясняется важность этих понятий для постструктуралистского тезиса о том, что «ничего не существует вне текста» (Деррида)?

Прокомментируйте в контексте понятия «плавающее означающее» характеристику принципов чтения, предлагаемую Ж. Деррида: «...Для выработки означивающей структуры не годится самоустраняющийся и почтительный двойник-комментарий, нацеленный на воспроизведение осознаного, свободного, интенционального отношения, возникающего в процессе взаимодействий между писателем и историей, которой он причастен благодаря стихии стиха (О грамматологии).

Используйте приведенную цитату для ответа на следующие вопросы:

- На чем, по убеждению постструктуралистов, основывается *авторитет письма*, не соотнесенный с действительностью?
- Признают ли постструктуралисты значимость для интерпретации авторской интенции и почему?

■ Задание 3

Ознакомьтесь с двумя высказываниями Ролана Барта. Какая сущностная характеристика текста в них отстаивается? Что вы можете сказать в защиту смысловой разрешимости текста и разрешимости выбора читателя перед смысловыми перспективами, которые открывает для него текст?

...придется распротиться с мыслью, будто наука о литературе сможет научить нас находить тот единственно

верный смысл, который следует придавать произведению: она не станет ни *наделять*, ни даже *обнаруживать* в нем никакого смысла, она будет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который *приемлем* для символической логики человека, подобно тому, как фразы французского языка приемлемы для «лингвистического чутья» французов (Критика и истина // Избранные труды. Семиотика. Поэтика).

Текст значит *Ткань*; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает, подобно пауку, растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы определить теорию текста как *гифологию* (*гифос* означает ткань и паутина) (Удовольствие от текста // Избранные труды. Семиотика. Поэтика).

■ Задание 4

Прочитайте и переведите отрывок из основополагающей работы Ж. Деррида «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук». Остановитесь подробно на различии между двумя подходами к проблеме интерпретации, которые сравнивает философ. С чьими именами связываются эти подходы? Какой из них отстаивает сам Деррида? На каком основании?

Используйте в ваших рассуждениях материалы раздела и цитируемый отрывок, обратив внимание на следующие слова и выражения: «dreams of deciphering, a truth or an origin, which is free from freeplay and from the order of the sign», «lives like an exile the necessity of interpretation».

Какие выводы позволяют сделать эти языковые маркеры адресованности об авторском видении проблем интерпретации и почему?

There are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of freeplay. The one seeks to decipher, dreams of deciphering, a truth or an origin, which is free from freeplay and from the order of the sign, and lives like an exile the necessity of interpretation. The other, which is no longer turned toward the origin, affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism, the name man being the name of that being who, throughout the history of metaphysics and ontotheology – in other words, through the history of all of his history – has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of the game. The second interpretation of interpretation...does not seek in ethnography..., “the inspiration of a new humanism” (*Derrida J. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*).

■ Задание 5

Расскажите подробно о «свободной игре» активной интерпретации. Предварительно самостоятельно ознакомьтесь с ключевыми понятиями концептуального аппарата Деррида «наличие» (presence) и «первопричина» (origin)

(см., например: *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов) и включите их в ваш ответ.

■ Задание 6

Ф. Ницше пишет: «Тот, кто смеет учиться читать, портит надолго не только писание, но и мысль» (Так говорил Заратустра. *О чтении и писании*).

Прокомментируйте мысль Ф. Ницше в контексте следующих понятий постструктурализма: «письмо-чтение» (Кристева) (см. [Кристева 2004: 199]), «текст-письмо» vs «текст-чтение» (Барт), «свободная игра активной интерпретации» (Деррида) (см. указанные в разделе сочинения).

Ю. Кристева называет мышление Ницше «мышлением вечного возвращения». Как вы понимаете этот образ?

6.2.5. Интерпретация как «диалектика прав» автора, читателя и текста (семиотические теории интерпретативного сотрудничества)

Все основные философские и художественные течения XX века демонстрируют сегодня «триумф интерпретатора», который «самоутверждается» в письме, предлагая собственную концепцию данности и не заботясь о ее адекватности⁴¹⁵. Правомерный акцент на категории рецепции зачастую сопровождается пренебрежением авторской семантики. Зависимость текстового смысла от читательских предпочтений абсолютизируется. Текст сравнивается с пикником, на который автор приносит слова, а читатели

⁴¹⁵ Апилян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб., 2003. С. 358.

смысл (text is only a picnic where the author brings the words and the readers bring the sense)⁴¹⁶ (ср. Деррида, Порти, Хиллис Миллер⁴¹⁷).

Семиотические теории интерпретативного сотрудничества в вопросе «распределения прав» между автором и читателем занимают осторожную позицию. Настаивая на существовании текстовых (текстуальных) стратегий – адресованных читателю систем предписаний, они рассматривают самого читателя как моделируемого текстом до процесса чтения. Читатель объявляется неотъемлемой частью процесса текстопорождения и главным звеном в процессе интерпретации текста. По мнению автора одной из таких теорий, итальянского семиотика, философа, писателя и литературного критика Умберто Эко (р. 1932) («Открытое произведение»; «Пределы интерпретации»; «Шесть прогулок в литературных лесах»; «Поэтики Джойса»; «Interpretation and Overinterpretation»), интерпретация принципиально не может носить независимого от текста эмпирического характера. Читатель формируется текстом, а текст является семантико-прагматической продукцией своего образцового читателя (Model Reader).

Своего рода панацеей против произвола интерпретатора и «ложной» интерпретации⁴¹⁸ для Эко становится «ин-

⁴¹⁶ Eco U. Interpretation and History // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brook-Rose. Cambridge, 1996 (1). С. 24.

⁴¹⁷ Именно так Лихтенберг характеризует некоторые оды: «В поэзии они являются тем же, чем в прозе бессмертные произведения Якоба Беме, *разновидностью застолья, где автор предлагает слова, а читатель смысл*» [цит. по: Фрейд 2005:99].

⁴¹⁸ Нет правил, которые могут установить истинность интерпретации, пишет Эко, ссылаясь на К. Поппера, но есть правила, устанавливающие ее ложность [Еко 1996 (2): 52].

тенция текста». Ее обсуждению он посвящает значительную часть выступления на Таннеровских семинарах в 1990 г.

В течение многих лет, говорит Эко, дискуссия об интерпретации велась вокруг вопроса о том, *что* следует искать в тексте: то, что намеревался сказать автор, или то, что, независимо от авторских интенций, сказал текст? Сторонники поиска авторской интенции (**intentio auctoris**) видели в ней единственную альтернативу интерпретационному произволу. Под автором при этом понималась реальная фигура, историческое лицо. Сегодня поиск интенции эмпирического автора, как правило, не признается целью интерпретации: ее бывает трудно обнаружить. Более того, такая интенция зачастую оказывается нерелевантной для интерпретации. Следовательно, прибегает к образу Эко, эмпирическому автору нужно было бы умереть, закончив книгу, а не становиться на пути текстов. «Поскольку есть текст, эмпирический автор должен хранить молчание»⁴¹⁹.

Однако и вопрос, занимающий современных исследователей – взаимоотношение интенции текста (**intentio operis**) и интенции читателя (**intentio lectoris**), не получает однозначного ответа. Он формулируется следующим образом: является ли обнаруженное читателем тем, что действительно несет в себе текст в силу присущих ему структурных механизмов, когерентности и своеобразия поэтического языка, или это обнаруженное – лишь результат читательских ожиданий?

Вторая из обозначенных позиций близка Ричарду Рорти (р. 1931), главному оппоненту Эко по упоминавшейся ранее дискуссии в Кембридже. Интерпретатор, полагает

⁴¹⁹ Эко У. Указ. соч. С. 79.

Рорти, придает тексту ту форму, которая отвечает его цели, т. е. просто *использует* текст. Соответствие интерпретации интерпретируемому объекту (*fidelity to the object described*) не играет при этом никакой роли. Демонстративно упрощая проблему, Рорти сравнивает текст со штопором, который не обязательно используется по назначению: им можно вскрыть и пластиковый пакет⁴²⁰.

В свою очередь, не соглашаясь с преувеличением роли интерпретатора, Эко объявляет основой выявления текстового смысла *диалектику*⁴²¹ интенции текста и интенции читателя (*the dialectics between the intention of the reader and the intention of the text*). Прежде чем извлекать из текста личностные смыслы и соблюдать тем самым «собственные права», интерпретатор, по его мнению, должен принять во внимание «права» текста, т. е. определить его буквальное значение. Только учет буквального значения текста сможет гарантировать интерпретатора от излишне вольных прочтений⁴²² (ср. мысль Бахтина: «Душа понимающего – это не *tabula rasa*, *слово* борется с ней и перестраивает ее» [Бахтин, 1996: 210]) (курсив мой. – И. Щ.)⁴²³.

⁴²⁰ Rorty R. The Pragmatist's Theory // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996. С. 92, 103.

⁴²¹ Интересно в связи с этим вспомнить цитату из работы Эко «The Role of the Reader»: «...texts are lazy machineries that ask someone to do part of their job» [1984: 214]. Позднее ту же мысль Эко повторяет в книге «Шесть прогулок в нарративных лесах»: «Текст – ...это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него» [Эко 2002: 9].

⁴²² Eco U. Overinterpreting Texts // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996 (2). С. 65.

⁴²³ Эта интенция, согласно Эко, не находится на поверхности, а если и находится, то лишь в том смысле, в каком находилось на виду тщательно скрываемое от постороннего взгляда «потерянное письмо» из рассказа По. Всегда необходимо постараться это письмо увидеть [Ibid.].

Этот аргумент в защиту «интенции текста» покажется важным, если вспомнить о влиянии рецептивных теорий, постмодерна и связанной с ними опасности гиперинтерпретации текста: «интенция текста» напоминает о конечности текста как материального объекта. Более того, поскольку данное понятие принадлежит абстрактной коммуникативной ситуации, оно не требует описания конкретных параметров реального читателя. Избавляет оно и от необходимости обращаться к реальному автору. Исследователь, оперирующий «интенцией текста», ориентируется на область интенциональной семантики, а не прагматики текста, что в ряде случаев представляется целесообразным. При этом «интенция текста» не предполагает самодостаточности текста, так как при более пристальном рассмотрении оказывается не чем иным, как интенцией образцового автора. В сказанном убеждают рассуждения самого Эко. Понимая интерпретацию как обнаружение стратегии, направленной на программирование образцового читателя (the discovery of a strategy intended to produce a model reader), Эко сводит задачу интерпретатора к выявлению интенции автора, образ которого «вырастает» из текста. В конечном итоге, пишет он, *образцовый автор и есть не что иное, как интенция текста* (the model author... in the end, coincides with the intention of the text)⁴²⁴ (курсив мой. – И. Щ.). Аналогичный вывод обнаруживаем в работе «Шесть прогулок в литературных лесах»: автор – это «совокупность художественных приемов, «инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим себя вести как образцовые читатели», «текстовая стратегия, определяющая семанти-

⁴²⁴ Эко У. Указ. соч. С. 66, 64.

ческие корреляции и требующая, чтобы ей подражали»⁴²⁵.

Постулирование идеи «интенции текста» как интенции абстрактного автора исходит из важного параметра текста – его заданности. Органическую взаимосвязь заданности и неопределенности подразумевает еще одно понятие, важное для осмысления системы взглядов Эко, – «лабиринт». В первую очередь оно ассоциируется с эссе-новеллами аргентинского мыслителя и писателя Хорхе Луи Борхеса (1899–1986) «Сад расходящихся тропок» (1944) и «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте» (1949).

Главной темой творчества Борхеса, по признанию критиков, выступает человеческий дух, находящийся в состоянии вечного и вневременного творческого томления, интеллект, готовый принести себя в жертву ради решения загадок человеческого бытия. Историю культуры писатель изображает в виде «бесконечной книги», Всемирной библиотеки, которую населяют философские гипотезы и художественные образы. Их и должно освоить сознание читателя-интерпретатора, чтобы постичь интеллектуальный опыт человечества. Читатель, убежден Борхес, будь он профессиональный критик или нет, всегда принимает в творческом процессе не менее активное участие, чем автор. Особенности интерпретации объясняются читательской активностью, а рождающиеся в процессе интерпретации смыслы не обязаны быть идентичными тому смыслу, который пытался вложить в текст автор. В процессе каждого нового прочтения текст обретает новые очертания, наполняется новыми ассоциативными смыслами и, таким образом, вечно странствует по «возможным мирам» чита-

⁴²⁵ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002. С. 32, 48.

тельских интерпретаций. Повторение интерпретации принципиально невозможно, поскольку читатель замкнут в лабиринте постоянно умножающихся призрачных пространств и времен⁴²⁶.

У. Эко обращается к лабиринту – «абстрактной модели догадки» – в романе «Имя розы», где в качестве лабиринта изображается сгорающая по ходу сюжета библиотека аббатства⁴²⁷. В «Заметках на полях «Имени розы» Эко пишет о трех типах лабиринта: *греческом, маньеристическом* и *сетке (ризоме, по Делезу и Гаттари)*.

В первом – лабиринте Тесея – невозможно заблудиться, т. к. все дороги ведут к центру, где сидит Минотавр. Героя в нем уже на пороге ждет спасительная нить Ариадны.

Во втором, напоминающем крону, несмотря на наличие разветвленных коридоров и тупиков, тоже есть выход: его можно найти путем проб и ошибок (модель *trial-and-error process*).

Третий лабиринт – «потенциально безграничная структура», «пространство догадки». В нем отсутствуют центр, периферия и выход, а каждая дорожка может пересечься с другой⁴²⁸.

Несмотря на разную степень сложности для читателя, все типы текстов-лабиринтов подразумевают определенную степень заданности, т. е. запрограммированности интерпретации. Поняв образ мысли создателя лабиринта (авторский замысел), можно постичь и тайну лабиринта – понять текст.

⁴²⁶ Новейший философский словарь. С. 93.

⁴²⁷ Иногда этот факт истолковывается как итог интеллектуальных изысканий постмодернизма.

⁴²⁸ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 1997. С. 628–629.

В уже упоминавшейся концепции адресованности О. П. Воробьевой принцип лабиринта описывается как основа стратегий и тактик распутывания повествования, программирующая степень прямолинейности задаваемой текстом интерпретационной программы. Основные типы лабиринтов: *простой*, *сложный* и *сверхсложный* (в концепции Эко, соответственно, греческий, маньеристический и сетка) обычно не встречаются в чистом виде. Они сочетаются, образуя различные комбинации. Классические комбинации предполагают иерархию простого (ср. греческий), сложного (ср. маньеристический) и сверхсложного (ср. сетка) лабиринтов, постмодернистские – размывание границ между лабиринтами и замену традиционной иерархии совмещением лабиринтов или включением в распутывание лабиринтов одного типа⁴²⁹.

Сошлемся лишь на один пример.

Программа интерпретации романа «Улисс» задается его собственным, внутренним Универсумом и безусловно может служить моделью сверхсложного лабиринта.

«Поэтика⁴³⁰ поперечного среза» (Эко), которую создает Джойс, принципиально отличается от продольного среза фабульного повествования, где значимые события объединены логическим смыслом. Джойс делает выбор в пользу жизни, а не поэзии. Он, выражаясь языком Эко, принимает *все* «глупые» акты повседневной жизни (мысли, поступки, ассоциации идей, автоматизмы поведения) вне их взаимосвязи друг с другом, «в непоследовательном потоке их появления». Традиционная концепция индивидуаль-

⁴²⁹ Воробьева О. П. Указ. соч. С. 187–188.

⁴³⁰ Под поэтикой Эко понимает «систему оперативных правил, предшествовавших созданию произведения [Эко. Ор. cit.: 317].

ного сознания заменяется персонажами-сознаниями⁴³¹. Любое ментальное событие не выделяется особо, а рассматривается относительно некой системы координат. Все «вправе» связываться со всем, а единственный закон, которому следует автор, – это возможность множества соединений.

Более того, каждая глава «Улисса» соответствует одному из эпизодов «Одиссеи», каждой главе соответствует некий час дня, орган тела, искусство, цвет, символическая фигура и использование определенной стилистической техники. «Улисс» состоит из трех частей, в первой и третьей из которых – по три главы – и это лишь некоторые из присутствующих в тексте упорядочивающих структур.

Однако и в этом сверхсложном замкнутом Универсуме читатель обнаруживает «нить Ариадны, десяток комплексов и сотню разных топографических карт». Намеки, аллюзии, повторения, лейтмотивы формируют систему, от-

⁴³¹ Уравнивая незначительные и значительные факты, Джойс совершенствует повествовательную технику *внутреннего монолога*, в которой отражается современная ему дискуссия о внутреннем опыте как о не облакающемся в пространственные измерения «непрерывном потоке» (Бергсон). Важную роль в поиске новых повествовательных форм сыграло для Джойса и творчество французского автора Дюжардена. Последний так характеризует внутренний монолог: «Внутренний монолог, как и всякий монолог, – это дискурс определенного характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или пояснения со стороны автора. Как всякий монолог, это дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесенный вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли наиболее интимные и наиболее близко стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишенным логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии – такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведенных к минимуму синтаксиса; и поэтому, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии» [цит. по: Эко. *Op. cit.*: 209].

сылающую читателя не за пределы книги, а к внутренним отношениям. Книга превращается в лабиринт, по которому читатель может двигаться в разных направлениях, открывая «бесконечный ряд возможностей» внутри самого произведения⁴³². Широкий диапазон выбора интерпретационных решений определяется глобальной неоднозначностью текста. Она обуславливает и гибкость заложенной в текст интерпретационной программы.

Краткие выводы

Семиотические теории интерпретативного сотрудничества объявляют необходимым условием адекватной интерпретации текста «диалектику прав» текста и интерпретатора. «Права текста» связываются с понятием интенции текста, которое приближается к иному значимому для этих теорий понятию – образцовый автор. Автор трактуется не как реальное историческое лицо, а как текстуальная стратегия, гипотетический конструкт, моделируемый текстом. В отличие от радикальных рецептивных концепций и концепций постмодернизма, постулирующих свободную игру активной интерпретации (Деррида), вкладывание смысл в текст (Хиллис Миллер) или произвольное использование текста читателем в своих целях (Рорти), семиотические теории интерпретативного сотрудничества ограничивают интерпретацию определенными правилами. Обязательным условием извлечения смысла из текста называется выявление буквального значения. Подобные ограничения не предполагают жесткой реконструкции смысла. Скорее они свидетельствуют о диалектичном видении текста, который, согласно семиотическим теориям интерпретативного сотрудни-

⁴³² Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003. С. 193–285.

ничества, сочетает в себе заданность и неопределенность. Не забывая о конечности текста как материального объекта, семиотические теории интерпретативного сотрудничества исходят из диалога сознаний автора и читателя. Это отвечает требованиям гуманитаристики, давно превратившей диалог в методологическую основу научного познания в различных сферах жизни человека.

ПРАКТИКУМ

■ Задание 1

Правомерно ли, по вашему мнению, понятие «авторской интенции»? Если да, то какой смысл целесообразно вкладывать в понятие «автор» и почему? Прокомментируйте нижеследующие высказывания, исходя из вашего видения авторской интенции, предварительно переведя фрагменты из оригинальных источников.

Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно воздействует на читателя... в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, т. е. влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника (*Потебня А. А. Мысль и язык*).

The poet may of course have some critical ability of his own, and so be able to talk about his own work. But the Dante

who writes a commentary on the first canto of the *Paradiso* is merely one more of Dante's critics. What he says has a peculiar interest, but not a peculiar authority. It is generally accepted that a critic is a better judge of the *value* of the poem than its creator, but there is still a lingering notion that it is somehow ridiculous to regard the critic as the final judge of its meaning, even though in practice it is clear that he must be. The reason for this is an inability to distinguish literature from the descriptive or assertive writing which derives from the active will and the conscious mind, and which is primarily concerned to say something (*Frye N. Anatomy of Criticism*).

Желание аутентично выявить авторское намерение, столь часто выражающееся в аудиториях и лекционных залах, приводило к исследованию души автора и структур его сознания – задачам, имеющим лишь спекулятивное решение. Вероятно, нужно искать авторское намерение не в душе и сознании, а ограничиться его качественными проявлениями, открывающимися в селективности текста по отношению к соответствующим системам окружающего мира (*Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте*).

■ Задание 2

«Кто может быть уверен в совпадении или несовпадении интенций и интерпретации? Не автор», – писал Розанов. «Что-то течет в душе. Вечно. Постоянно. Что? Почему? Кто знает? – меньше всего автор». Можете ли вы вступить в дискуссию с Розановым?

❑ Задание 3

В чем заключается диалектичность мысли М. М. Бахтина: ... «художественное» в своей целокупности находится не в вещи, и не в изолированно взятой психике творца, и не в психике созерцателя – «художественное» обнимает все эти три момента. Оно является особой формой взаимоотношения творца и созерцателей, закрепленной в художественном произведении» (Слово в жизни и слово в поэзии).

❑ Задание 4

Прочитайте и переведите высказывания главных оппонентов дискуссии о границах интерпретации (Кембридж, 1990), У. Эко и Р. Рорти. Какая из излагаемых позиций вам ближе и почему? Считаете ли вы, как и Рорти, что между *интерпретацией текста* и *использованием текста* нет различия, а интенция текста, в отличие от интенции читателя, нерелевантна? Поясните вашу точку зрения. При ответе на вопросы обратите внимание на слова и словосочетания, выделенные курсивом.

To say that a text has potentially no end does not mean that every act of interpretation can have a happy end (Eco).

It is indisputable that human beings think (also) in terms of identity and similarity. In everyday life, however, it is a fact that we generally know how to distinguish between relevant, significant similarities on the one hand and fortuitous, illusory similarities on the other... One may state that there is a relationship between the adverb *while* and the noun *crocodile* because – at least – they both appeared in the sentence that I have just uttered. But the difference between *the sane interpretation* and *paranoiac interpretation* lies in

recognizing that this relationship is minimal, and not, on the contrary, deducing from this minimal relationship the maximum possible. The paranoiac is not the person who notices that *while* and *crocodile* curiously appear in the same context: the paranoiac is the person who begins to wonder about the mysterious motives that induced me to these two particular words together. The paranoiac sees beneath my example a secret, to which I allude (Eco).

Neither piece of knowledge tells you about the nature of texts or the nature of reading. For *neither has a nature* (Rorty).

He (Eco) says that ‘the text is an object that the interpretation builds up in the course of the circular effort of validating itself on the basis of what it makes up as its result... I prefer to say that *coherence of the text is not something it has before it is described*, any more than the dots had coherence before we connected them...

It may be so exciting and convincing that one has the illusion that one now sees what a certain text is *really* about. But what excites and convinces is *a function of the needs and purposes of those* who are being excited and convinced. So it seems to me simpler to *scrap the distinction between using and interpreting*, and just distinguish between uses by *different people by different purposes* (Rorty).

Что имеет в виду Рорти, говоря о том, что ни чтение, ни текст не обладают собственной природой (*has no nature*), а целостный смысл текста не существует, пока его не опишет читатель (*coherence of the text is not something it has before it is described*)? Почему, по вашему мнению, направ-

ление философской мысли, которое представляет Рорти, называется неопрагматизмом?

❑ Задание 5

Прочитайте и переведите высказывания участников дискуссии о границах интерпретации (Кембридж 1990).

Прокомментируйте эти высказывания в контексте следующих оппозиций:

- интенция автора vs интенция текста vs. интенция читателя;
- интерпретация vs гиперинтерпретация.
- эмпирический автор vs образцовый автор

Какие из высказываний представляются вам более убедительными и почему?

...My idea of textual interpretation as the discovery of a strategy intended to produce a model reader, conceived as the idea counterpart of a model author (which appears only a textual strategy), makes the notion of an empirical author's intention radically useless (Eco).

I hope my listeners will agree that I have introduced the empirical author in this game only to stress his irrelevance and to reassert the rights of the text (Eco).

...There are as many descriptions (of the text. – *И. Ш.*) as there are uses to which the pragmatist might be put, by his or her self... all descriptions... are evaluated according to their efficacy as instruments for purposes, rather than by their fidelity to the object described (Rorty).

...At the beginning of his second lecture Umberto Eco linked overinterpretation to what he called ‘excess of wonder’, an excessive propensity to treat as significant elements which might be simply fortuitous. This *deformation professionnelle*, as he sees it, ... seems to me, on the contrary, the best source of the insights into language and literature that we seek, a quality to be cultivated rather than shunned. It would be sad if the fear of “overinterpretation” should lead us to avoid or repress a state of wonder at the play of texts and interpretation... (Culler).

...there are cases in which one has the right to challenge a given interpretation. Otherwise why should I be concerned with the opinions of Richard Rorty, Jonathan Culler or Christine Brook-Rose? When everybody is wright, everybody is wrong and I have the right to disregard everybody’s point of view... (Eco).

6.2.6. Интерпретация как «возврат к истокам» (мифокритика)

С рубежом XIX–XX веков связывают активное взаимодействие и взаимопроникновение культур. Культура осваивает ценностные ориентации, свойственные чужим культурам, – как сосуществующим с ней, так и существовавшим до нее. Интерес к ушедшим эпохам свидетельствует об экстравертивности искусства и сопровождается возрастанием интереса к глубинным слоям психики. На основании «новой психологии» Фрейда и Юнга способность обеспечивать эффективный контакт с исчезнувшими культурными пластами приписывается элементам, вытесненным

из сознания. Постулируется существование бессознательного культуры. Внимание к бессознательному объясняется «общей иррациональной тенденцией» общественного развития. Ее причиной, в свою очередь, называется распад детерминистской картины мира, разрушение единой (монархической, в терминологии Флоренского) точки зрения в его воспроизведении и «актуализацию хаоса»⁴³³. Все эти особенности культурного контекста объясняют интерес исследователей к мифу и мифологическому сознанию, «изначальным образам и символам», «вечно живущим» и составляющим «фундамент человеческой души»⁴³⁴. Неомифологизм как ориентация на архаическую, классическую и бытовую мифологию упоминается первым из «десяти принципов Прозы» XX века⁴³⁵.

Сущность мифа, подчеркивает Т. А. Казакова, – в отражении архаических представлений о мифе, мифу прищуща «презумпция сакральности», а древнейшее содержание этого слова заставляет трактовать миф как «слово о богах», «именование священных сущностей». Важнейшей особенностью мифологического слова являются его «необычность, “окутанность тайной”, которые, наряду с эмоционально-образной сущностью архаического мышления, объясняют аллегорический характер мифологического повествования, обилие в нем аллюзий и символов»⁴³⁶. Многообразию и долговечности мифа не случай-

⁴³³ Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005. С. 86.

⁴³⁴ Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997. С. 31.

⁴³⁵ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001. С. 353–354.

⁴³⁶ Казакова Т. А. Когда солнце было дождем. Мифы и легенды коренных народов Северной Америки. СПб., 2006. С. 23–24.

ны: миф служит многим важным целям, отвечающим человеческой природе⁴³⁷.

Появление «моды на миф», «своеобразного мифического тоталитаризма» (Козлов) связывается с рубежом XVIII–XIX веков. Немецкие романтики – Новалис, Шлегель, Гельдерлин, Шеллинг ищут в это время новый идеал красоты – красоту не статичную, а динамичную, «порождающую большую истину и реальность». Эта красота должна была породить новую мифологию, способную заменить античные «сказки» современными сюжетами, действующими столь же сильно, как и мифы. «Великая революция, – уверял Шлегель в “Разговоре о поэзии” еще в 1800 г., – охватит все науки и искусства»⁴³⁸. С конца XIX века обличение, приравнивавшее миф к суеверию и обману, уступает место желанию осмыслить его как непреложную ценность. В архаической культуре и мифологическом мышлении обнаруживают архетипические основания сознания. «Вся полнота жизни, – пишет Юнг, – доступна нам лишь в тех случаях, когда мы находимся в согласии с этими символами; мудрость – это возврат к ним. И дело здесь не в вере и не в знаниях, а в согласии нашего мышления с изначальными образами бессознательного. Они – не мыслимые матрицы всех наших мыслей... иррациональные образы, *априорные* условия мысленного образа...»⁴³⁹ Миф превращается в важнейшую культурную категорию и привлекает внимание философов, антропологов, этнологов, фольклористов, мастеров художественного слова и критиков. На смену демифологизации литературы приходит мифо-

⁴³⁷ Никитин М. В. Основания когнитивной семантики. СПб., 2003. С. 52.

⁴³⁸ Цит. по: История красоты. С. 317.

⁴³⁹ Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997. С. 31.

творчество, ассоциирующееся с психологической прозой Дж. Джойса, Д. Х. Лоуренса, Т. Манна, У. Фолкнера. Если мифологические школы XIX века искали в мифе глубинные, национальные истоки фольклорных форм художественного творчества – сказок, былин и пр. (Ф. Шеллинг и братья В. и Я. Гримм в Германии или А. Н. Афанасьев и Ф. И. Буслаев в России), то *мифологическая критика* (*myth criticism*) – влиятельное направление в англо-американском литературоведении – сводит к нему всю литературу.

Современная мифокритика зародилась в Англии. Ее ритуальная (*ritual*) – хронологически первая – ветвь берет начало в исследованиях Дж. Фрейзера (1854–1941) (*The Golden Bow*), обращавшегося к древним культурам, а архетипная (*archetype*) – в работах К. Юнга (1875–1961) («Архетип и символ»; «Аналитическая психология: прошлое и настоящее»; «Человек и его символы»; «Сознание и бессознательное»). Наиболее известные мифокритические работы принадлежат представителям английской антропологической школы Э. Тейлору («*Primitive culture*») и Э. Лэнгу, идеи этой школы развивал Дж. Фрейзер, мифокритики Кембриджской школы Э. Чемберс («*The medieval stage*»), Дж. Уэстон («*From ritual to romance*»), Дж. Харрисон («*Prolegomena to the Study of Greek Religion*»; «*Themis*»; «*Ancient Art and Ritual*»), Ф. Корнфорд («*The origin of Attic comedy*»; «*From religion to philosophy*»), Г. Мэрпей («Классическая традиция в поэзии»), А. Кук («*Zeus*»), Р. Грейвс («*The white goddess*»), М. Бодкин («*Archetypal Patterns in Poetry*»; «*Studies in type-images in poetry, religion, and philosophy*») и мифокритики США У. Трой, Р. Чейз («*Quest for myth*»), Н. Фрай («*Anatomy of criticism*»; «*Fables of identity*»; «*Fearful*

symmetry»); Ф. Янг («Ernest Hemingway: A reconsideration»; «Fallen from the time: The mythic Rip Van Winkle»), а также Ф. Фергюсс, Л. Фидл и многие другие.

Изначально плюралистическая мифокритическая методология открывает широкие возможности «скорее для творческой, чем для строго научной критики». В 40–60-х гг. XX века она становится одним из ведущих литературоведческих направлений в США и используется для анализа драмы, романа и реже – поэзии⁴⁴⁰.

В основе мифокритической методологии лежит идея о решающей роли мифа для понимания «всей художественной продукции человечества» (Козлов). Миф трактуется как основа понимания литературной мысли, таким образом, миф и литература оказываются теснейшим образом взаимосвязанными. «Художественное понимание, – утверждает А. Ф. Лосев, – должно быть мифологическим пониманием. Художественная форма есть законченный миф, т. е. живое существо, самосоотносящее и самочувствующее, «полная одухотворенность»⁴⁴¹. Анализируя связи эпической литературы с мифическим поведением или мифологией, интерпретатор стремится к поиску *мифологем (мифем)* – структурных и содержательных единиц мифа, которые, по его мнению, должны определять понимание мифа. Обсуждаются возможности сознательного заимствования или бессознательного воспроизведения автором художественного текста мифологических мотивов.

Последний вариант осмысления мифа восходит к учению Юнга о коллективном бессознательном и развивает идеи Фрейда об индивидуальном бессознательном – «вто-

⁴⁴⁰ Западное литературоведение XX в. Энциклопедия. М., 2004. С. 262.

⁴⁴¹ Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 75, 76.

ром плане сознания», как называл его Юнг⁴⁴². В отличие от Фрейда, Юнг анализирует ту «особую часть души (psyche)», которая не обязана своим существованием личному опыту и не является личным приобретением. Коллективное бессознательное – средоточие мудрости человечества – понимается им как возможность наследования людьми универсальных неосознаваемых психических структур, в первую очередь инстинктов и архетипов, не как некая самодостаточная сущность, а как «потенциальность, переданная нам в наследство от первобытной эпохи в особой разновидности мнемонических образов или наследственно закрепленная в анатомической структуре мозга». Коллективное бессознательное состоит из мифологических мотивов или изначальных образов, и потому «мифы всех народов являют собой его подлинные образцы» (курсив мой. – *И. Ш.*). Таким образом, сама мифология – это «своего рода проекция коллективного бессознательного»⁴⁴³.

«Всякая мысль и всякий образ, представления, поднимающиеся из нашей интимной глубины, – пишет в этой связи Унгер, – в самой своей исторической неповторимости несут на себе печать всего исторического развития человеческого духа»⁴⁴⁴.

Теоретические построения, близкие учению Юнга, осмысляя миф как идеальное проявление коллективного бессознательного, ориентируют исследователя на поиск в

⁴⁴² Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 218.

⁴⁴³ Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997. С. 69, 332, 49.

⁴⁴⁴ Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 166.

тексте осовремененных первообразов – *архетипов*. «Праобраз, или архетип, по Юнгу, «есть фигура – будь то демона, человека или события – повторяющаяся на протяжении истории везде, где действует творческая фантазия»⁴⁴⁵. Появление архетипов, таким образом, приписывается воле, продиктованной коллективным бессознательным сознанию (в данном случае сознанию автора). Утверждается, что мифические первообразы превращаются в архетипы и, передаваясь от поколения к поколению, от автора к автору, постоянно репродуцируются в литературе, формируя основу для ее развития. Сюжеты «возводятся» к «древнему чистому прасюжету» (Фрейденаберг), а литературное повествование понимается как продолжение мифологического повествования. Повествовательная проза, в частности роман, занимает место мифологического рассказа и сказок в первобытных обществах. Мифический характер структуры романа подтверждается той новой жизнью, которую получают «в литературном обличье» мифологические темы и персонажи. Так, тема испытаний сражающегося с чудовищами героя-искупителя прослеживается в полицейском романе, где не просто сыщик противостоит преступнику, а добро борется со злом. Миф о супермене – «миф Нового времени» – «удовлетворяет тайным вожделениям» современного человека: ощущение собственной слабости заставляет его мечтать о том, чтобы стать «сверхчеловеком», исключительной личностью⁴⁴⁶.

Заметим, что, называя неомифологизм «главным принципом» Прозы XX века, В. П. Руднев ограничивает

⁴⁴⁵ Юнг К. Г. Указ. соч. 1987. С. 229.

⁴⁴⁶ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2001. С. 201, 196.

ее литературными произведениями новаторов-модернистов. Для настоящего шедевра, убежден он, важнее не то, *что* рассказать, а то, *как* рассказать, т. е. «смыкание» стиля (движущей силы романа) с сюжетом. Оформленная в виде «принципа», эта мысль звучит следующим образом: «Приоритет стиля над сюжетом». Классические модернистские тексты Джойса, Пруста или Фолкнера, считает Руднев, бессмысленно пересказывать, поскольку стилистические особенности вытесняют в них «собственно содержание». С «приоритетом стиля над сюжетом» оказываются связанными и такие принципы «Прозы с большой буквы», как «уничтожение фабулы» или «нарушение принципов связности текста». «Уничтожение фабулы» подразумевает невозможность восстановить хронологическую последовательность событий вследствие «неклассического, нелинейного и неоднородного понимания времени» и «релятивистского понимания истины», а «нарушение принципов связности» – разрушение синтаксических структур, логической связи предложений⁴⁴⁷. «Избирательность» в отношении литературного материала не случайна. Обновление художественного языка не только полностью укладывается в рамки свойственного мифу экзистенциального возврата к совершенным началам, но и созвучно идее их противостояния деградирующему Космосу. Космос, неизменно приходя в «аморфное хаотическое состояние», «требует радикального обновления», ему же должно предшествовать полное уничтожение старого мира. Так, разрушение традиционных художественных форм и революционные опыты в области современного искусства (дадаизм, кубизм, сюрреализм, романы Джойса и

⁴⁴⁷ Руднев В. П. Указ. соч. С. 354–356.

т. д.), по сути, разрушение «всей вселенной искусств», есть не что иное, как желание художника погрузиться в Хаос, в первозданную *massa confusa*. Однако это желание уподобить искусство *tabula rasa* не является самоцелью. В его основе – извечное желание человека вернуться из Хаоса в «священное Время Начала» и сотворить новый, совершенный Космос⁴⁴⁸.

Мифологическое, символическое, архетипическое называется «высшим классом универсальных модусов бытия в знаке» (Топоров). Число работ, посвященных анализу художественного творчества с мифологических позиций, постоянно растет⁴⁴⁹.

Неугасающий интерес к мифу подтверждает справедливость мысли о его долговечности. Можно предположить, что в числе прочих причин (см. о них подробно у М. В. Никитина [Никитин 2003: 52–53]) сегодня этот интерес поддерживается и сложной природой мифа, на которую указывает многообразие его философских, лингвистических, антропологических и пр. трактовок. Как сложный объект исследования миф органично включается в общий научный контекст с доминирующими в нем принципами сложности и плюрализма. Он анализируется с разных точек зрения и в богатстве функций, свойственных ему в архаических обществах и присутствующих в модифицированном виде в современной культуре. Сложность мифологического осмысления художественной действительности как следствие сложности мифа предполагает

⁴⁴⁸ *Элиаде М.* Указ. соч. С. 76, 94, 95.

⁴⁴⁹ Следует подчеркнуть, что работы, ориентированные на текст как на продолжение мифологического повествования, даже если они заявляют в качестве исследовательской доминанты лингвистическую составляющую, в силу сложности мифа как культурной реалии носят неизменно интеграционный характер.

высокую степень со-мыслия «искушенного» интерпретатора. Воспользовавшись фразеологией самой мифологической школы, можно сказать, что интерпретатор-мифокритик иллюзорно хаотичного мира фикциональных событий ставит перед собой цель обнаружения смысла, заложенного в них художником-творцом, и самим фактом интерпретации возвращает фикциональный мир «к своим истокам». Осмысленный, а значит, упорядоченный как бы мир становится новым гармоничным Космосом (ср. Бахтин об «обновляющей роли» слушателя-читателя «в процессе жизни произведения» [Бахтин, 2004: 513]).

Уже было замечено, что разрушение художественного языка на рубеже XIX–XX веков не только сопровождается увеличением интереса к мифу, но и совпало во времени со взлетом психоанализа. Идеи «глубинной психологии» проникали в различные области знания и трактовались расширительно, в контексте осмысления человека, общества и культуры. Экзистенциальный возврат к началу, присущий мифу, и попытка психоанализа помочь человеку восстановить содержание форм «врожденного» опыта, «вспомнить себя» согласовывались друг с другом⁴⁵⁰. В первом случае поворот времени вспять сводился к *предчувствию первоначальной истории, к познанию мифа* и характеризовался быстрой реинтеграцией первоначальной ситуации, во втором – предполагал опыт личной памяти и происходил постепенно. Однако сходство целей доказывало: экзистенциальный возврат к началу, хотя и характерен для первобытного менталитета, не является исключительно его характеристикой. В этой связи

⁴⁵⁰ Неслучайно прослеживается общность цели некоторых древних восточных методов и технологии психоанализа – «вспомнить, что произошло у истоков».

уместно упомянуть, что учение Фрейда о бессознательном (см. следующий раздел) восходит к идеям Сократа и Платона об *anamnesis* как знании-припоминании. (Ср. также у Элиаде: «От Времени нас избавляет воспоминание, анамнез» [Элиаде, 2001: 109, 110])

«Психология бессознательного» вызвала к жизни новые повествовательные формы и новые методологические подходы к их интерпретации. В слове «патриарха» литературных модернистских форм Джеймса Джойса «оживали» архаические символы.

В качестве примера можно сослаться на символический образ чаши для причастия (потира), – читатель встречает его в первом рассказе сборника «Дублинцы», «Сестры». Образ разрушает рамки однозначного прочтения. Неразрывно связанный с памятью цивилизации он уходит корнями в евангельский сюжет, вызывает воспоминания о чаше страданий, которую должен был испить Спаситель за людские грехи в последнюю вечерю. Иосиф Аримафейский, ученик Христа, «богатый человек», получив у Пилата разрешение забрать его тело, собрал кровь из ран Христа в Святой Грааль – чашу Тайной Вечери⁴⁵¹. Образ Святого Грааля (Holy Grail) присутствует во многих средневековых легендах и аллегориях. Упоминания о нем обнаруживаются в творчестве Робера де Боррона (XII век), Томаса Мэлори (XV век) и Альфреда Теннисона (XIX век)⁴⁵². Изначально сложный евангельский символ содержит в себе потенциальные смыслы смерти, страдания и искупления греха, однако в рассказе Джойса актуализируются лишь некоторые из них – те, что вплетаются в общую тему ду-

⁴⁵¹ Евангелие от Мф., 27: 57–60.

⁴⁵² The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. Hertfordshire. 1995. С. 481.

ховной смерти дублинцев и нравственного тлена, которому был подвержен (по мысли Джойса) ирландский католицизм.

Изображая «возврат к истокам», модернистская проза приближала читателя к пониманию природы душевных метаморфоз. Автор превращал воспоминания в средство познания и самопознания персонажа, позволял ему (как и человеку архаического общества) выйти за пределы времени, всевластного в силу необратимости. Классическим примером «подъема во времени» (Элиаде), начиная от настоящего времени и заканчивая «абсолютным началом», следует назвать «Портрет художника в юности» Джойса. Идейный замысел романа сравнивают с биологической метафорой – «вынашиванием души художника, стадийным онтогенезом»: он напоминает развитие эмбриона и завершается выходом в мир, готовностью постичь мир и противостоять ему. «Стадийный онтогенез» «Портрета» близок идее странствия, одиссеи и является, таким образом, вариацией *мифологемы пути*, которая получает дальнейшее развитие в «Улиссе»⁴⁵³ (курсив мой. – *И. Щ.*). Прототипом «Улисса» (греч. Одиссей) выступает сюжет о греческом герое, сыне царя Итаки, муже Пенелопы и отце Телемаха, прославившемся хитростью и отвагой.

Создание мифа явилось важным шагом человека к познанию своей сущности. Как и психика, отражающая сложность мира и человека, миф, в силу многоаспектности, трактуется неоднозначно, а неоднозначность его трактовок закономерно позволяет сомневаться в строгой научности мифокритических подходов к литературному произведению. Вместе с тем не вызывает сомнения вклад мифокритики в понимание природы «вечных» символов, обра-

⁴⁵³ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале // Дж. Джойс. Избранное. Т. 2. М., 1997. С. 384.

зов и тем, равно как и неизменного стремления человека осмыслить ценный опыт, передающийся из поколения в поколение.

Краткие выводы

Мифокритическая методология основывается на идее о решающей роли структурных и содержательных единиц мифа (*мифологем*) для понимания литературной и шире – художественной мысли, ориентирует исследователя на поиск в тексте осовремененных первообразов – *архетипов*. Их появление приписывается воле, которую диктует сознанию творческого субъекта *коллективное бессознательное*, переданное в наследство человеку от первобытной эпохи и существующее в анатомической структуре его мозга в форме мнемонических образов. Идеальным проявлением состоящего из первообразов коллективного бессознательного признается сам миф. В соответствии с установками мифокритики мифические первообразы превращаются в архетипы и, передаваясь от поколения к поколению, от автора к автору, репродуцируются в литературе, формируя основу для ее развития. Главной задачей интерпретатора объявляется «возвращение к истокам», «возведение» сюжета к «древнему чистому прасюжету» (Фрейдберг). Литературное повествование трактуется как продолжение мифологического повествования. Сложность мифологического осмысления художественной действительности обусловлена сложностью мифа и предполагает высокую степень со-мыслия «искушенного» интерпретатора. Ориентация мифокритики на экзистенциальный возврат к началу подтверждает ее концептуальную близость психоаналитической критике и реализующейся в ней идее об *anamnesis* как знании-припоминании.

ПРАКТИКУМ

❑ Задание 1

К. Юнг пишет: «Коллективное бессознательное содержит в себе все духовное наследие эволюции человечества, возрождаемое в структуре мозга каждого индивида. Сознательный ум – это эфемерный феномен, который выполняет все провизорные адаптации и ориентации, и по этой причине его функцию лучше всего сравнить с ориентировкой в пространстве. Напротив, бессознательное служит источником инстинктивных сил души, а также форм или категорий, их регулирующих, то есть архетипов. Все самые яркие и мощные идеи восходят исторически к архетипам (Сознание и бессознательное).

Охарактеризуйте понятие *коллективного бессознательного*. Не считаете ли вы, что слова Юнга умаляют роль рационального начала? Почему?

❑ Задание 2

А. А. Тахо-Годи в качестве примера мифологического архетипа, т. е. изначального образа («душевного органа», по Юнгу), аккумулирующего опыт и мудрость человечества, приводит центральный образ книги Р. Грейвса *The White Goddess* – образ Белой богини, луны. Внимательно прочитайте описание Белой богини (см. ниже) и скажите, чем оправдана эта характеристика.

«...Грейвс, знаток древних религий и мифологий, возводит в некую высшую триединую космическую целостность Белую богиню (символизируя рождение любви и смерти) в ее многочисленных ипостасях, у истоков которой стоит Мать-Ночь. Белая богиня – изменчивая обликом луна. Она бледна при рождении, с красноватым оттенком при полно-

те любви и темная на ущербе, знаменуя умирание. Она – Пасифая на Крите, Даная в Аргосе, Селена в Фивах. Она – Левкотейя (букв. Белая богиня) морская, богиня Деметра – мать земных плодов, шумерская Ма. Персефона – подземная дева. Она – тройственная богиня любви и Фемида – правосудие. Она – Евринома – мать всего, рожденная из Хаоса, богиня-мать Рея-Кибела и богиня-супруга Гера. Она – Афродита-любовь, во всех своих воплощениях прославляемая Изидой, Астартой, Иштар, Инанной. Она же – дева-охотница Артемида. Она – луна-Селена. Геката, повелительница мертвых» (*Грейвс Р.* Мифы Древней Греции).

Известная у греков дева-богиня охоты, персонификация Целомудрия, Артемида (у римлян – Диана), по своему догреческому происхождению была богиней плодородия и покровительницей диких и домашних животных, впоследствии же стала отождествляться с богиней луны Селеной. Римляне поклонялись ей как тройственному божеству: Луне (небу), Диане (земле) и Гекате (подземному миру).

Персонажи каких еще мифологий, помимо греко-римской, используются в процитированном выше описании многогранного божества? Можно ли согласиться с Тахо-Годи, что все они формируют «мономиф о женском архаическом божестве»? Если да, то почему?

■ Задание 3

Ознакомьтесь самостоятельно с книгой Т. А. Казаковой «Когда солнце было дождем. Мифы и легенды коренных народов Северной Америки», СПб., 2006. На основании прочитанного:

1) выделите главные характеристики:

- мифологической картины мира (с. 23–31),
- мифологического слова (с. 31–36),
- мифического пространства и времени (с. 36–42);

2) расскажите кратко о различных видах мифов индейской мифологии: космогоническом, антропогоническом, тотемическом, этиологическом, календарном, эсхатологическом, героическом, трикстере, смешанном (с. 51–79);

3) дайте краткое сравнительно-сопоставительное описание мифа и обряда, мифа и сказки, мифа и эпоса (с. 42–50).

■ Задание 4

По мнению Г. Мэррея («Классическая традиция в поэзии»), архетипом шекспировского Гамлета послужил персонаж древнегреческой мифологии Орест. Агамемнон, отец Ореста, был коварно умерщвлен своей супругой Клитемнестрой, которую соблазнил заинтересованный в поражении Агамемнона под Троей Эгисф. Малолетнего Ореста, невольно ставшего пасынком Эгисфа, спасла от гибели его няня. Позднее, оказавшись перед отцовской могилой, Орест призвал себе на помощь тень отца. Мстя за отца, Орест убил не только Эгисфа, а позднее и его сына, но и собственную мать, т. е. совершил богопротивный поступок.

Прочитайте миф об Оресте (см. подробнее: Р. Грейвс «Мифы Древней Греции» или Н. А. Кун «Легенды и мифы Древней Греции») и трагедию Шекспира и расскажите о том, какие использованные в этих произведениях образы, темы и конфликты могли послужить основанием для вывода Мэррея?

■ Задание 5

Современные исследователи обращаются к генезису и природе «вечных образов». Так, в монографии Г. В. Якушевой «Фауст в искушениях XX в.» (М., 2005) гетевский Фауст именуется «архетипом нового времени», «Великим архетипом». Ознакомившись с материалом монографии, рас-

скажите об истоках этого образа – предании о человеке, который бросил вызов Создателю ради знания тайн мироздания, – и его последующей трансформации в искусстве.

6.2.7. Интерпретация как описание содержания бессознательного (психоаналитическая критика)

«Родство» мифа и психоанализа позволяет понять, почему мифологическая интерпретация не была единственной новаторской формой осмысления психологической литературы. Предложенная Джойсом техника «потока сознания»⁴⁵⁴ выступила основой психоаналитической интерпретации текста. К. Юнг отмечал, что с первого взгляда «Улисс» напоминает монолог шизофреника, – столь необычна его поэтика, однако в отличие от шизофреника Джойс не разрушает собственную личность, а обретает ее реальность, основываясь *на разрушении старого мира*. Ту же тему разрыва с миром обнаруживает у писателя У. Эко, который цитирует мнение Юнга в своих «Поэтиках Джойса» (1961 г.)⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Сам Джойс отрекся от идей Фрейда и Юнга, называя их австрийским Шалтаем и швейцарским Болтаем.

⁴⁵⁵ Романы позднего Джойса («Улисс» и «Поминки по Финнегану») отражали также дискуссию о внутреннем опыте, связанную с открытиями Уильяма Джеймса и Анри Бергсона. Внутренний опыт трактовали как не облекающийся в пространственные измерения «непрерывный поток», прошлое, сцепляющееся с будущим (метафора Бергсона). Таким же представляет внутренний опыт и повествовательная техника внутреннего монолога («потока сознания»), заложенная еще Дюжарденом, – не произнесенный вслух дискурс отражает мысли «в их исходном состоянии» (Дюжарден). Мысли, «наиболее близко стоящие к подсознанию», лишаются логической организации и развернутого синтаксиса. В отличие от традиционного романа, который излагается с точки зрения всезнающего автора, драматическая техника Джойса переносит акцент с внешних факторов в «душу персонажа» и создает иллюзию

Психоаналитическая критика (*psychoanalytical criticism*) использовала в качестве методологического инструментария модифицированные идеи З. Фрейда, что свидетельствовало о влиянии фрейдистско-юнгианских представлений не только на литературную, но и на литературно-критическую мысль. Основу учения Фрейда составляли *теория влечений* и *теория бессознательного*. Первая рассматривала человека как «искателя удовольствий», в первую очередь эротических, вторая трансформировала веру в его рациональное (сознательное) начало. Если теория влечений подвергалась острой критике, то теория бессознательного получила всеобщее признание (см. [Западное литературоведение XX века, 2004: 339]).

Основатель психоанализа исходил 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 его физической безопасностью и материальными возможностями субъекта. Чтобы соответствовать требованиям общества, субъект пытается привести их в соответствие, адаптироваться. Принцип удовольствия борется с принципом реальности.

Механизм приспособления личности к реальности описывается в терминах психоанализа следующим образом. Личность человека включает в себя три сферы – «Оно»

авторского отсутствия. Замещение авторского вмешательства «самопроявлением экспрессивной формы» Эко называет «высшим воплощением» драматического и классического идеала. [Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003. С. 207, 187.]

(ID), «Я» (EGO) и «Сверх-Я» (SUPER-EGO). Примитивное «Оно» – наиболее мощная сфера личности – относится к связанным с телом инстинктивным влечениям, главным образом сексуальным (*лат. libido* – либидо, желание). Это комплекс бессознательных побуждений. «Я» – «совокупность организованных сил» (Фрейд) – развивается из «Оно», умиротворяет его влечения и осуществляет над ним контроль. «Сверх-Я» – высшая контролирующая инстанция – представляет собой систему запретов, требований морали, внешних (общественных) влияний на влечения. Испытывая давление «Оно», которое стремится к удовлетворению желаний (получению удовольствий), «Я» взаимодействует со «Сверх-Я», знающим, какие из этих желаний запрещены. «Я», пишет Фрейд, оказывается «слугой трех господ», поскольку «подвергается опасностям с трех сторон – внешнего мира, либидинальных побуждений “Оно” и сурового “Сверх-Я”»⁴⁵⁶.

В результате «вытесняющей деятельности культуры» (требований общества) утрачиваются первичные, но отвергнутые внутренней цензурой возможности наслаждения (эротические побуждения)⁴⁵⁷. Вытесненные в бессознательное, они приводят к неврозам и перверсиям и составляют истинные причины переживаний и поступков субъекта, хотя и не осознаются им. Поскольку выявление содержания бессознательного может привести к излечению, целью психоанализа объявляется разработка ключей, которые бы позволили сделать вытесненные побуждения доступными сознанию, т. е. позволили извлечь их «на поверхность» через изложение опыта, мыслей, желаний и

⁴⁵⁶ Фрейд З. Я и Оно. М.; Харьков, 2006.

⁴⁵⁷ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 2005. С. 117.

воспоминаний. Основным способом проникновения в бессознательное становится метод свободных ассоциаций. Стремясь выявить подавленное, психоаналитик описывает не работу сознания, а систему, которую образуют симптомы, лежащие на поверхности и принимающие форму снов, каламбуров, оговорок и описок и пр. *Lingua lapsa verum dicit* (Оговорки выдают правду (*лат.*)) – эту старинную поговорку упоминает К. Юнг, когда говорит о «вещах, которые выдают самые оберегаемые наши секреты»⁴⁵⁸.

Особый интерес среди различных форм проявления бессознательного представляет собой «работа сновидения», в результате которой подавленные или табуированные мысли и желания манифестируются и становятся тем, что спящий помнит. Поскольку «работа сновидения» имеет сходство с целым рядом иных процессов, включая *творческие*, остановимся на ней более подробно, для чего обратимся к фундаментальному труду Фрейда «Толкование сновидений».

Существенные мысли, скрывающиеся за сновидением, представляют собой сложное целое, части которого находятся в самом разнообразном логическом соотношении друг с другом. Они образуют передний и задний план, отклонения и дополнения, условия, аргументы и возражения. Когда масса этих мыслей подвергается деятельности сновидения, причем отдельные части раздробляются, а потом сплачиваются воедино, возникает вопрос о том, что происходит с логической связью, которая имела в этом сложном целом. Как образуются во сне «если», «подобно тому, как», «несмотря на то, что», «или-или» и пр.? Поскольку сновидение не располагает средствами для изоб-

⁴⁵⁸ Юнг К. Г. 1997. С. 38.

ражения логических связей между мыслями, восстановить эти связи, уничтоженные сновидением, должно его толкование.

Аналогичное ограничение претерпевают *изобразительные искусства*, в частности *живопись* и *скульптура* по сравнению с поэзией, средствами выражения которой служат слова: и здесь причина отсутствия способности к выражению логической связи лежит в материале, при помощи которого оба искусства стремятся к воплощению чего-либо⁴⁵⁹.

Анализируя сущность, материал и источники сновидения, Фрейд приходит к выводу о его искажающей деятельности и, как следствие, обнаруживает сходство между феноменом сновидения и *феноменом цензуры*. В сновидении, считает он, играют роль две психические силы (течения, системы). Одна образует проявляющиеся в сновидении желания (их не всегда бывает легко проследить), а другая, исполняющая роль цензуры, способствует их искажению. Скрытые в сновидении мысли до анализа не осознаются, между тем как проистекающее из них явное содержание сновидения сознательно вспоминается. Таким образом, главной функцией второй инстанции является «допущение к сознанию»⁴⁶⁰.

Сновидение всегда представляет собою (скрытое) осуществление (подавленного, вытесненного) желания, поэтому и неприятные (так называемые лицемерные) сновидения могут служить лишь для замаскированного прият-

⁴⁵⁹ Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1998, 332.

⁴⁶⁰ Фрейд З. Указ. соч. С. 168, 154.

⁴⁶¹ В качестве примера приводится сон, в котором Фрейд примиряется с другом; сон трактуется как желание окончательного разрыва. Фрейд. Указ. соч.: 155.

ного и желательного⁴⁶¹. Содержание сновидения, пишет Фрейд, – это перевод мыслей на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить, путем сравнения оригинала и перевода. Оно составлено как бы иероглифами, отдельные знаки которых должны быть переведены на язык мыслей. Читать эти знаки необходимо не по очевидному значению, а по внутреннему смыслу. Суть работы аналитика – рассмотреть взаимоотношение явного содержания сновидения к скрытому⁴⁶² и проследить, путем какого процесса образуется из второго первое. К этим процессам, в числе прочих, относятся:

- *работа сгущения*. Сновидение скудно, бедно или лаконично по сравнению с работой мысли: его запись занимает полстраницы, а анализ требует шести, восьми или даже двенадцати страниц;

- *работа смещения*. Элементы, выделяющиеся в сновидении как существенные, не играют той же роли в скрывающихся за ним мыслях. И наоборот: то, что в мыслях обладает преимущественным значением, может быть не выражено в сновидении; смещение – это замещение одного представления другим, соответствующим ему по ассоциации;

- *средства изображения в сновидении*. Сновидение передает лишь *содержание* мыслей, а не их взаимную связь, которую должен выявить психоаналитик. Так, логическая связь передается в форме одновременности; сновидение поступает как художник, который изображает всех философов или поэтов в одной школе в Афинах или на Парнасе, – хотя они никогда не были там вместе, для мыслящего взгляда они представляют неразрывное целое. Для изоб-

⁴⁶² Ср. явное содержание сновидения vs. его скрытые идеи. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 2005. С. 28.

ражения причинной связи причина может изображаться в виде предварительного сновидения, а само сновидение – в виде главной его части. Возможен и иной вариант: один образ в сновидении (лицо или вещь) может превращаться в другой. В обоих случаях причинная связь заменяется последовательностью;

• *отношение к изобразительности.* В результате смещения один элемент или его словесное выражение заменяется другим, при этом бесцветное и абстрактное выражение мысли, лежащей в основе сновидения, заменяется более конкретным. Воспроизводятся мысли, исключительно или преимущественно составленные из зрительных и акустических следов воспоминаний;

• *вторичная обработка.* Цензурирующая инстанция не только вычеркивает что-то из сновидения, но и дополняет его. Дополнения сообщаются неуверенно, сопровождаются (при рассказе. – *И. Щ.*) словами «как будто», располагаются там, где соединяются части сновидения, слабее запечатлеваются в памяти и быстрее забываются. В результате этой работы сновидение утрачивает абсурдность и приближается к образу, доступному пониманию реального переживания, дневной фантазии, «обретает фасад». На мнимую связность сновидения обращать внимания не нужно и пр.⁴⁶³

Сходство с деятельностью сновидения прослеживается Фрейдом в механизмах возникновения *острот* и в *художественном творчестве*, которые описываются как свободная игра психических сил. К «приемам смысловых острот» причисляются сдвиг (смещение, видоизменение),

⁴⁶³ Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1998. С. 152–155, 171–174, 330–336, 354, 355, 431, 442, 444.

ошибка мышления, нелепость, не прямое изображение, изображение через противоположность – «все вместе и порознь повторяющиеся в приемах, обеспечивающих деятельность сновидения»⁴⁶⁴. Сошлемся на пример, иллюстрирующий *сгущение с образованием замены*. Так, Гейне «извлек» остроту из слова «миллиардер», сказав о ком-то «миллиардур». Сложение слов «миллиардер» и «дурак» выразило *подавленную неприязнь*. «Превосходным примером» остроты с *видоизменением* Фрейд называет известное восклицание: Traduttore – Traditore (переводчик – предатель!). «Сходство двух слов, доходящее почти до тождества», выявляет истинную мысль о причине, которая *заставляет* переводчика «своевольничать в отношении своего автора»⁴⁶⁵.

Несмотря на то что в начале XX века психоаналитическая критика играла заметную роль в литературоведении различных стран и в первую очередь США, прямое применение теорий классического анализа в качестве литературоведческого инструментария в настоящее время встречается редко. Изначально оно также затруднялось рядом причин. Во-первых, психоанализ возник как терапевтическая практика и a priori не мог механически переноситься на текст, хотя и использовался для его интерпретации. Во-вторых, работы Фрейда во многом носили импровизационный характер и создавались под влиянием наук и искусств. Наконец, за долгие годы работы над проблемой неврозов Фрейд неоднократно колебался, менял свои взгляды «с учетом прогресса научной мысли»⁴⁶⁶, подвергал новой интерпретации клинические данные и даже иг-

⁴⁶⁴ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. С. 101.

⁴⁶⁵ Фрейд З. Указ. соч. С. 101, 19, 34.

⁴⁶⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1998. С. 9.

норировал те из них, которые противоречили общей концепции. Все это позволяло трактовать его работы не с позиций строгой научности, а как художественное творчество, «канонические литературные тексты», закономерно подлежащие неоднозначной интерпретации⁴⁶⁷.

Сторонниками психоаналитической критики считаются представляющие литературную мысль США Ф. Прескот, А. Тридон, К. Эйкен, М. Бонапарт, Ш. Фелман, в Англии – Г. Рид, М. Бови⁴⁶⁸.

Интересуются проблемами психоанализа и в России (см., например, работы И. П. Смирнова, С. С. Хоружего или В. Подороги). Весной 1992 г. в Москве прошла франко-русская конференция «Психоанализ и науки о человеке». В ее организации с российской стороны участвовали такие институты Академии наук, как Институт философии, Институт социологии, Институт мировой экономики и международных отношений, Центр наук о человеке. Французскую сторону представлял Дом наук о человеке. Названия организаций, проявивших интерес к проблеме психоанализа, не только убеждают в «человекомерности» науки нашего времени и доминирующих в ней интегративных процессах, но и красноречиво подтверждают слова отца аналитической психологии: «...при обсуждении проблем психической жизни приходится постоянно наталкиваться на принципиальные вопросы, относящиеся к частным владениям крайне разнородных областей знания.

⁴⁶⁷ Green K., *Lebihan J.* Critical Theory and Practice: A Course Book. L.; N. Y., 1997. P. 147.

⁴⁶⁸ См. также: *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary* / Ed. by Elisabeth Wright, 1992; *Literature and Psychoanalysis*, ed. by Shoshana Felman, 1982; *Bowie. Lacan, 1991; Lacan and Narration: the Psychoanalytic Difference in Narrative Theory* / Ed. by Robert Con Davis, 1983.

Мы нарушаем покой и раздражаем богослова не меньше, чем философа, врача – не меньше, чем педагога; блуждая в потемках, мы даже залезаем на поле деятельности биолога и историка. Такое экстравагантное поведение вызвано не самонадеянностью, а тем обстоятельством, что душа (*psyche*) человека представляет собой уникальное соединение фактов, которые одновременно выступают специальными предметами широких научных представлений⁴⁶⁹.

Психоаналитическая критика находит в литературе, которая в числе прочего мотивирует имена многих концептов психоанализа (ср. «эдипов комплекс», «комплекс Электры», «нарциссизм», «садизм», «мазохизм» и др.), практическое поле действия и те теоретические принципы, на которых строится ее собственная методология. Рассматривая художественное творчество как средство суррогативного удовлетворения (*сублимацию*) влечений, она стремится к выявлению истинных причин написания текста, анализирует заключенные в нем скрытые значения, описывает механизмы влияния текста на читателя. Анализ содержания бессознательного персонажей также составляет предмет ее интереса.

Чтобы продемонстрировать то многообразие подходов к тексту, которое заявляет психоанализ в литературе, обратимся к двум известным именам – Нормана Холланда (р. 1927) и Г. Блума, чье имя во многом ассоциируется с идеями йельского деконструктивизма и уже упоминалось нами.

Представитель школы критиков Буффало Норман Холланд экстраполирует на текст понятие бессознательного (ср. *the unconscious world of the text*). Критик, считает Холланд, анализирует текст, как психоаналитик анализи-

⁴⁶⁹ Юнг К. 1997. С. 15.

рует пациента, т. е. пытается отыскать в нем дихотомии (dichotomies), неясности (ambiguities), отсутствия (absences) и повторы (repetitions). Бессознательный подтекст текста (the unconscious sub-text) взаимодействует с бессознательным подтекстом читателя (the unconscious sub-text of the reader). Индивидуальность читателя позволяет ему бессознательно организовать тематическое содержание текста (identity theme). Прочтение текста, таким образом, превращается в копирование читателем самого себя (to replicate the mind of the reader)⁴⁷⁰. Различия в возрасте, поле, национальности, классовой принадлежности или опыте чтения влияют на интерпретацию, однако носители одинаковых параметров могут коренным образом расходиться в интерпретации текста. Возможна и иная ситуация: интерпретация текста может совпадать у читателей, чьи параметры различаются. Объясняется это тем, что интерпретация является функцией от индивидуальности (interpretation is a function of identity)⁴⁷¹.

Известная работа Г. Блума «Страх влияния» (Poetry and Repression) посвящена «внутрипоэтическим отношениям». Ее название наполнится большим смыслом, если сопроводить его двумя замечаниями. Во-первых, упомянуть идею о родительском влиянии. Согласно Фрейдю, оно всегда основано на угрозах и несет в себе страх⁴⁷². Во-вторых, напомнить об экстравертивном характере культуры XIX–XX веков. Идея интертекстуальности – одна из форм

⁴⁷⁰ Цит. по: *Green K., Lebihan J. Critical Theory and Practice: A Course Book*. L.; N. Y., 1997. P. 192.

⁴⁷¹ *Holland N. Unity Identity Text Self // Reader Response Criticism*. Baltimore, 1980. P. 123.

⁴⁷² *Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции*. СПб.: Питер, 2001. С. 305.

его выражения – постепенно охватила всю сферу современного и исторического языка, отрефлексированных в текстах. Понятие интертекста спроецировали на культуру, что заставило искать в ней следы прецедентности. Проблема литературной традиции и культурного наследия в интерпретации Блума предложила богатый материал для этих поисков.

Блум называет страх поэта перед предшественниками «центром поэтического сознания», а стихотворение – «исполнившимся страхом»; «меланхолией, которую испытывает поэт, сознающий отсутствие приоритета»⁴⁷³. Сожалея, что тезис о самодостаточности текста и существовании его значения вне соотнесенности с иными текстами с трудом поддается развенчанию, Блум видит в стихотворениях не объекты, а слова, которые соотносятся с другими словами (*words that refer to other words*). Те же соотносятся с другими словами и т. д., образуя перенаселенный мир языка литературы (*the densely-overpopulated world of literary language*). Любое стихотворение, по Блуму, следует воспринимать как интер-стихотворение (*an inter-poem*), а любое чтение – как интер-чтение (*inter-reading*)⁴⁷⁴. В «Карте перечитывания» (*A Map of Misreading*) Блум высказывает схожую мысль: «Нельзя писать, учить, думать или даже читать, не подражая. Мы подражаем тому, что сделал – написал, научил, подумал или прочитал – кто-то другой»⁴⁷⁵. Чтобы обеспечить развитие в поэзии, поэту необходимо стать сильным, иными словами, «Я» должно

⁴⁷³ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 15, 81.

⁴⁷⁴ Bloom H. *Poetry and Repression // Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven, 1976. P. 2.

⁴⁷⁵ Bloom H. *A Map of Misreading*. N. Y., 1975. P. 2–3.

противопоставить себя своему «духовному отцу» («Оно») – литературному предшественнику. Именно поэтому «своим предметом» в «Страхе влияния» Блум называет «битву меж равными силой могучими противниками, отцом и сыном, Лаем и Эдипом»⁴⁷⁶.

Высказываются и иные оригинальные соображения по поводу возможности использования понятийного аппарата психоанализа для описания литературного текста.

Обычно в психоанализе видят *активную практику*, применяемую по отношению к пассивному тексту. В этом случае литературу называют «телом языка, подлежащего интерпретации», а психоанализ – «телом знания, необходимого для интерпретации». *Психоанализ*, таким образом, связывается с позицией *субъекта*, а текст – объекта⁴⁷⁷. Однако в то же самое время не отрицается, что прескриптивная функция психоанализа как детерминирующей модели ограничена. В качестве доказательства приводится наблюдение, что причиной профессионального занятия интерпретацией литературы является неспособность человека сделать выбор между ролью аналитика (того, кто анализирует) и ролью пациента (того, кого подвергают анализу). Специфический характер интерпретации позволяет избежать нежелательного выбора, поскольку, анализируя созданный автором текст (ср. текст как пациент), интерпретатор *обнаруживает нечто и о себе самом* (ср. интерпретатор как пациент) [Felman, 1982: 7–8] (курсив мой мой. – И. Щ.).

Анализ возможных подходов к использованию учения Фрейда в качестве метода интерпретации художественно-

⁴⁷⁶ Блум Х. Указ. соч. С. 16.

⁴⁷⁷ Felman S. Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. Baltimore, 1982. С. 5.

го текста представлен в работе Ш. Фелман *The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis*. Ее автор разделяет постулаты постмодернизма и подвергает жесткой критике установки традиционной психоаналитической критики.

Отвергая интерпретационные «амбиции» психоанализа, Фелман упрекает его в непоследовательности. Попытка извлечь из текста конечный смысл, избежать ловушек, расставленных, с одной стороны, «бессознательным», а с другой – риторикой текста, равно как и оправдать такую попытку желанием не оказаться подверженным обману и слепоте, Фелман объявляет несостоятельной. Поскольку, считает Фелман, основу желания проинтерпретировать окружающий мир составляет страх перед смысловой неопределенностью, школу традиционного психоанализа справедливо можно именовать школой подозрительности (a school of suspicion). Корень этой подозрительности – в непрозрачной конвенциональной природе знака: психоанализ «питается» тем расстоянием, которое разделяет означающее и означаемое. Традиционное психоаналитическое прочтение текста – это дискурс тоталитарной власти (a discourse of totalitarian power), создаваемый с единственной целью – избежать угрозы риторики как угрозы бессилия и, как следствие, неизбежной кастрации, внутренне присущей языку. Иными словами, иронизирует Фелман, традиционный психоанализ в литературе, по сути, подавляет то, что выступает его причиной, – сам предмет анализа: роль языка. Главным «прегрешением» психоанализа против истины Фелман объявляет его желание объяснить литературу, «овладев ею и убив в ней то, что делает ее литературой, а именно, ее способность хранить молчание» (its reserve of silence), ведь литературный

дискурс не ведает того, что он знает (*ignorant of what it knows*). Когда психоанализ испытывает соблазн поставить диагноз литературе, проследить ее безумие, обнаружить не симптом болезни в литературе, а саму литературу назвать болезнью (*not... the literary symptom but the very symptom of literature itself*), он делает это с тем, чтобы оправдать себя, обеспечить себе контроль над значением и тем самым убедить себя в собственном здравом рассудке. Традиционной психоаналитической критике Фелман противопоставляет взгляды Ж. Лакана. Французский мыслитель, не отрицая риск, органично присущий психоанализу, признает не только его способность видеть, но и его «слепоту», его ошибочность, имманентную относительность⁴⁷⁸.

Сам Фрейд внимательно исследовал проблему взаимодействия психоанализа и художественного творчества. Так, ключевое понятие своего учения – *эдипов комплекс* – вытесняемое в бессознательное желание обладать матерью и связанное с этим желанием восприятие отца как помехи – он выявлял не только в трагедии Софокла, но и в «Гамлете»⁴⁷⁹.

«Эдипов комплекс»⁴⁸⁰, которому Фрейд придает универсальное значение, программирует, согласно его глубокому убеждению, судьбу любого человека: определяя судьбу художника, он влияет на творческие процессы. Существуют многочисленные работы, посвященные анализу творчества с позиций психоанализа, в том числе и работы о «детском любовном треугольнике», при этом число та-

⁴⁷⁸ *Felman S. The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis. Yale French Studies, 55/56, 1977. С. 187–200.*

⁴⁷⁹ *Фрейд З. 2001. С. 191, 193.*

⁴⁸⁰ Аналогичное отношение девочки к матери определяется как «комплекс Электры».

ких работ растет. Сошлемся на недавно появившуюся книгу К. В. Фараджева «Творческий эгоцентризм и преобразенная инфантильность». В ее фокусе находится проблема *регрессии*, которая в психоаналитической трактовке подразумевает «возврат человека к предыдущим, более примитивным формам психической деятельности». Автор книги обнаруживает в регрессии «творчески-эгоцентрическую замкнутость», самопогружение, которому сопутствует «художественно преобразуемая инфантильность мироощущения», проявляющаяся в особенностях взаимоотношения художника с родителями и его реакции на окружающую действительность. Проблема регрессии проецируется Фараджевым как на персонажей художественных произведений (Ф. Кафки, А. Платонова, А. Чехова, М. Цветаевой, И. Бродского), так и на «мифологический», по выражению самого Фараджева, образ автора, т. е. рассматривается им на материале и художественных текстов, и автобиографических источников (дневников, мемуаров и пр.)⁴⁸¹.

Говоря об использовании интерпретатором идей психоанализа, интересно упомянуть еще одно, быть может, более близкое лингвисту понятие – *полная речь*. Именно с ней психоанализ связывает возможность раскрытия бессознательного и реализации истины субъекта «как его собственного измерения». Отличная от «пустой речи», т. е. естественного языка, в махинациях и лабиринте которого субъект теряется под давлением культурных установок, «полная речь» воспринимается психоаналитиком как единственный ключ к истине. Ее ищут внутри свободных

⁴⁸¹ Фараджев К. В. Творческий эгоцентризм и преобразенная инфантильность. М., 2005. С. 4.

ассоциаций, в том числе в образах сновидений, где «каждый означающий элемент», как утверждает Ж. Лакан, «каждый образ отсылает нас к целому ряду означиваемых вещей и обратно». Каждая означиваемая вещь оказывается представленной многими означающими. Субъект ведет речь, которая проявляется «сквозь» него и вопреки ему, не только при помощи слов, но и «множеством других способов». «Полная речь» обнаруживает себя «в симптоме, сновидении, в ляпсусе, в *Witz*» и т. д.⁴⁸²

Именно такую истину по Фрейдю, отличную от прочих «научных измерений», «ищет» персонаж модернистских текстов «потока сознания». Она проявляется через свободу и видимую непредсказуемость ассоциаций и познается не столько через правильность, сколько через ошибку, непроизвольность или случайность. Эллиптичность структуры, усиление синтагматики и, как следствие, ослабление семантики; «кочки» образов, образующие причудливые схемы и создающие иллюзию приближения к «подвалам сознания» (Налимов), приводят к появлению «расплывающегося значения», которое нуждается в очень внимательном интерпретаторе (см. подробнее [Щирова, 2000: 153–165]). Неудивительно, что высокие требования предъявляются в это время и к слову художника, если оно претендует на то, чтобы нести в себе истину. Барт настаивает: «Интеллект начинает приобщаться к новой логике, он вступает в необжитую область “внутреннего опыта”»: одна и та же истина, объединяющая романическое, поэтическое и дискурсивное слово, пускается на поиски самой себя, ибо отныне она является истиной слова как таково-

⁴⁸² Лакан Ж. Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). Кн. 1. М., 1998. С. 30, 347–349.

го. Когда говорит Жак Лакан, он осуществляет тотальное вторжение образа в сферу речи – образа, вытесняющего традиционную абстрактность понятий, так что конкретный пример становится неотделим от иллюстрируемой им мысли, а само слово становится воплощенной истиной»⁴⁸³.

Характеризуя модернистские тексты «потока сознания» как «невротический дискурс», В. П. Руднев прибегает к ключевому понятию мифокритики – «хаос». «Невротический дискурс», считает он, демонстрирует параллели между «хаосом» на уровне синтаксиса (означающего) и «хаосом и дисгармонией» на уровне семантики (означаемого). Это проявляется в том, что привычный, книжный синтаксис художественного текста уподобляется эмпирической внутренней речи при помощи обрывков, эллипсисов, нелинейности, нарушения семантико-синтаксической связи между предложениями и отсутствия знаков препинания. Неупорядоченность синтаксиса коррелирует с «невротическими составляющими»: тревожностью, страхом, одиночеством, отчаянием и пр. Несмотря на то что Руднев связывает «невротическую революцию» с именами Пруста и Джойса, он относит к невротическому дискурсу любое художественное произведение XX века с активным стилем⁴⁸⁴. Комментируя эту точку зрения, следует еще раз обратить внимание на «сосуществование» в едином описании понятий «хаос» и «невротический дискурс», убеждающее в тесной связи мифопоэтического сознания и психоанализа, а также упомянуть психоаналитическую теорию невротозов. Она объявляет проблему страха⁴⁸⁵ «узловым

⁴⁸³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 348.

⁴⁸⁴ Руднев В. Психотический дискурс // Логос. 1999. № 3. С. 117, 115; Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001. С. 260–265.

⁴⁸⁵ Ср. у Руднева «страх, одиночество, отчаяние».

пунктом, в котором сходятся самые различные и самые важные вопросы, тайной, решение которой должно пролить свет на всю нашу душевную жизнь»⁴⁸⁶.

«Либерализм» современной интеллектуальной ситуации позволяет познакомиться с различными интерпретациями наиболее актуальных вопросов, в том числе вопросов мифа и психоанализа в литературе. Мифологические и психоаналитические интерпретации текстов были вызваны к жизни потребностями социума на конкретном историческом этапе его развития. Их существование оправдано правом исследователя на выбор точки зрения и теми принципами многообразия, которые диктуются «человекомерностью» современной науки. Сегодня исследователь не всегда отдает предпочтение именно этим формам осмысления текста, в том числе текста, в котором главным предметом изображения выступает мир психических переживаний. Роль фрейдистско-юнгианских представлений в развитии художественного творчества и литературно-критического знания бесспорна, но отношение к ним в научной среде неоднозначно. Так, достаточно категоричный вывод о «старомодности» психоаналитического метода в литературоведении последних десятилетий XX века присутствует в энциклопедии «Западное литературоведение»⁴⁸⁷. Можно ли назвать романы Джойса невротическим дискурсом, а художественный текст психотическим бредом лишь потому, что в нем «рассказывается о событиях, никогда не случавшихся, но рассказывается так, как будто они имели место»⁴⁸⁸? Или разумнее согласится с

⁴⁸⁶ Фрейд З. Указ. соч. 2001. С. 227.

⁴⁸⁷ Западное литературоведение XX века. С. 338.

⁴⁸⁸ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001. С. 261.

Юнгом, что «...здравый человеческий рассудок противится и не хочет, чтобы художественное творчество ставили на одну доску с неврозом»⁴⁸⁹? Насколько оправданна мысль о «хаосе» в художественном тексте, если текст обращен к читателю и, следовательно, рассчитан на его понимание? Думается, исследователь может дать ответы на эти вопросы, придерживаясь собственного взгляда на текст и руководствуясь осознанностью собственного выбора. И все же трудно не отдать должное «глубинной психологии»: она сфокусировала внимание на проблеме «внутреннего Я», *cogito* и *emotio*, глубинах души. Психоанализ, пишет Кристева, предложил «различные модели души», и в повышении ее ценности «его идеи имеют равнозначное физическое и моральное значение». Несмотря на то что научные достижения в области биологии и нейробиологии «позволяют надеяться» на смерть этой «тысячелетней химеры», изгнанница «истинной» науки, душа, «возвращается галопом» в наиболее софистические биологические теории под знаменем когнитивизма. Что касается не научных построений, а самого человека, он, с грустью замечает Кристева, живет между «пилюлей и экраном» и идет к потере собственной души⁴⁹⁰. Психологический текст, каких бы научных приоритетов ни придерживался его исследователь, остается эстетическим событием, художественным действием, а значит, позволяет надеяться на то, что силою заключенных в нем чувств и мыслей он поможет читателю сохранить душу.

⁴⁸⁹ Юнг К. Г. 1987. С. 216.

⁴⁹⁰ Кристева Ю. Душа и образ // Интенциональность и текстуальность. Томск, 1998. С. 256.

Краткие выводы

Психоаналитическая критика использует в качестве методологического инструментария модифицированные идеи З. Фрейда и, в первую очередь, *теорию бессознательного*, которая трансформирует веру в рациональное начало субъекта. Рассматривая художественное творчество как средство суррогативного удовлетворения влечений, психоаналитическая критика стремится выявить истинные причины написания текста, анализируя заключенные в нем скрытые значения, описывает механизмы влияния текста на читателя. Анализ содержания бессознательного признается релевантным как по отношению к реальным субъектам (автору, читателю/литературному критику), так и по отношению к фикциональным субъектам (персонажам). Психоаналитическая критика находит в литературе не только практическое поле действия, но и теоретические принципы, на которых строится ее собственная методология, обнаруживает в литературе сходство со сновидением. На текст экстраполируются ключевые понятия психоанализа, например *бессознательное*, *регрессия*, *эдипов комплекс*, *полная речь* и пр. Роль критика-психоаналитика оценивается неоднозначно. В психоанализе видят либо активную практику, применяемую по отношению к пассивному тексту, либо модель, прескриптивный характер которой детерминируется автором как субъектом, который обладает знанием и в силу этого приближается по своему статусу к психоаналитику как интерпретатору.

ПРАКТИКУМ

❑ Задание 1

Ознакомьтесь с мифом об Эдипе и расскажите об *эдиповом комплексе*, под влиянием которого, согласно установкам психоанализа, происходит взросление человека и формируется его личность (см., например, [Кун, 1986: 424–430; Грейвс, 1992: 311–332; Фрейд, 1998: 268–270; Эдипов комплекс/«Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, 2004: 471–472]).

Фрейд убежден, что трагедия Шекспира «Гамлет», написанная «под впечатлением свежей скорби и воскрешения детского чувства», иллюстрирует влияние эдипова комплекса на личность и творчество художника. Какое чувство имеет в виду Фрейд?

По мнению Фрейда, Гамлет не случайно долго откладывал месть за отца. Мысленно разделите взгляд критика-психоаналитика на трагедию Шекспира и выскажите предположения о причинах, которые могли вызвать такое поведение принца Датского. В качестве основы для ответа используйте понятие *эдипов комплекс*.

❑ Задание 2

Прочитайте и переведите отрывок из пьесы Джеймса Мэтью Барри «Питер Пэн».

PETER: Now then, what is it you *want*?

TIGER-LILY: Want to be your squaw.

PETER: Is that what you want, Wendy?

WENDY: I suppose it is, Peter.

PETER: Is that, what you want, Tink?

Bells answer.

PETER: You all three want that. Very well – that’s really wishing to be my mother.

(*Barrie J. M. Peter Pan. Act 2 Sc. 3*)

По мнению критиков, использующих идеи Фрейда, этот отрывок убеждает читателя в том, что заглавный герой способен испытывать желание только по отношению к женщине, которая может заменить ему мать.

Прочитайте повесть «Peter Pan and Wendy» (М.: Raduga Publishers, 1986).

Внимательно ознакомьтесь с предложенным в разделе кратким изложением идей Фрейда и скажите, какие из персонажей и сюжетных линий этой повести могут быть использованы для психоаналитического прочтения. Почему?

Чтобы ответить на вопрос, обратите особое внимание на:

- отношения между Питером и капитаном Крюком;
- отношения между Питером и пропавшими мальчиками;
- отношения между пропавшими мальчиками и собакой Нэной (ср. Nana – имя собственное, образованное от нарицательного pana (nanna), т. е. няня);
- моменты засыпания героев.

Расскажите о «механизмах сновидения» и, основываясь на их понимании, прокомментируйте название первой главы повести *Peter Breaks Through*.

■ Задание 3

Объясните значение образов, которые содержатся в цитируемом ниже описании структуры личности. Расскажите подробнее о механизме приспособления личности к реальности, используя понятия психоанализа:

The ego develops out of the id and it pacifies the drives, by offering itself a substitute for what must be denied (a kind of psychic equivalent of a baby's soother).

There is not just an instinctual force trying to penetrate the ego, but there is another force – the super-ego – working to prevent it: a kind of ego-sandwich (*Green u LeBihan. Critical Theory and Practice: a Coursebook*).

■ Задание 4

Анализируя сходство между феноменом сновидения и феноменом цензуры, Фрейд ссылается на положение «*политического писателя*, желающего говорить в лицо сильным мира сего горькие истины». Власть имущий всегда подавит его мнение, пишет Фрейд. Если речь идет об устном выступлении, то возмездие последует после него, если о печатном – мнение будет подавлено предварительно. Писателю приходится бояться цензуры, поэтому он умеряет и искажает «выражение своего мнения, например выражается намеками» (*Фрейд З. Толкование сновидений*).

Примерами «выражения намеками» можно считать литературные аллюзии (от *лат.* *allusio* – намек, шутка), их часто используют авторы, противопоставляющие себя власти. Так, личными, историческими, политическими и культурными аллюзиями пронизана «Божественная комедия» Данте. Интересен в этом отношении и жанр антиутопии. Например, Б. А. Ланин приходит к выводу, что структурным стержнем романа Е. Замятина «Мы» является псевдокарнавал, который, в отличие от классического карнавала М. Бахтина, имеет своей основой «не амбивалентный смех, а тоталитарный страх» (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*).

Приведите примеры «выражения намеками» из литературных текстов. Остановитесь подробно на тех «подав-

ленных» творческими субъектами чувствах и мыслях, которые не соответствовали официальному мнению времени, нравственным ценностям и пр. Попробуйте проанализировать механизм их подавления в терминах психоанализа.

■ Задание 5

Описывая «средства изображения в сновидении» и проводя аналогии между работой сновидения и живописью, З. Фрейд ссылается на следующий пример: «До тех пор пока живопись не достигла понимания своих законов, она старалась устранить этот дефект. На древних портретах люди изображались с запиской в руках, на которой было написано то, что тщетно старался изобразить художник». Остановитесь подробнее на процессе «средств изображения в сновидении» и раскройте суть этой аналогии. О каком дефекте пишет Фрейд?

■ Задание 6

В рамках психоаналитической критики существуют различные видения литературного процесса. Иногда литература, подобно снам, рассматривается как частный случай возвращения подавленного, результат невротических детских желаний или травм, выступающих на поверхность *неподконтрольно* автору. Задачей критика в этом случае объявляется обнаружение настоящих и скрытых значений текста, затрагивающих личную авторскую сферу. Если фантазия, а значит, и художественная литература трактуются как *управляемые* выходы подавленного, в «Я» писателя видят целое, контролирующее бессознательные импульсы и поддерживаемое в осуществлении этого контроля общественными и культурными нормами. Считается, что текст создается управляемыми фантазиями с

целью достижения определенного эффекта. В этом случае анализу подвергается впечатление, которое текст производит на читателя, и способность читателя обнаруживать в тексте свои подавленные фантазии или желания.

Проанализируйте обозначенные задачи психоаналитической критики в контексте «диалектики прав» автора, читателя и текста.

Не считаете ли вы, что, используя методику психоанализа для выявления бессознательных мотивов и желаний не только персонажа, но и автора, представители психоаналитической критики неоправданно игнорируют различие между автором как творческим субъектом, который руководствуется интенцией и программирует смысл текста на разных уровнях его развертывания, и персонажем как квазисубъектом? Почему?

Проследите возможные параллели между описанными выше трактовками текста и тем его видением, которое выработано в рамках иных литературоведческих школ.

Используйте в ходе ответа понятия «интенция», «программирование», «текстуальная стратегия», «свободная игра активной интерпретации».

■ Задание 7

Прочтите и переведите отрывки из статьи Ш. Фелман *The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis*.

Включите их в рассказ о постмодернистской критике традиционного психоанализа в литературе. В чем заключаются основные положения этой критики? Как вы понимаете слова Фелман о незнании литературного дискурса того, что он знает?

Для ответа на вопрос сошлитесь на постмодернистскую критику сосюрговской концепции знака и понятие «плавающего означаемого» (см. ранее 6.2.4, *Практикум*: задание 2). Согласны ли вы с формулировками Фелман и почему?

Now to occupy a blind spot is not only to be blind, but in particular, to be blind to one's own blindness; it is to be unaware of the fact that one occupies a spot within the very blindness one seeks to demystify, that one is in the madness, that one is always, necessarily, in literature; it is to believe that one is on the outside, that one can be outside: outside the traps of literature, of the unconscious, of the madness (157).

...In attempting to escape the reading-error constitutive of rhetoric, in attempting to escape the rhetorical error constitutive of literature, in attempting to master literature in order *not to be its dupe*, psychoanalysis, in reality, is *doubly duped*: unaware of its own inescapable participation in literature and in the errors and traps of rhetoric, it is blind to the fact that it itself exemplifies no less than *the blind spot of rhetoricity*, the spot where any affirmation of mastery in effect amounts to a self-subversion and to a self-castration...

Какие из понятий, которыми оперирует исследователь, подтверждают, что Фелман остается приверженцем психоанализа, хотя и находит ему новое применение? Проведите смысловые параллели между восприятием прочтения текста у Фелман и постмодернистским понятием свободной игры активной интерпретации.

Остановитесь подробнее на фрагментах, выделенных курсивом. Что означают слова «быть слепым к собственной

слепоте»? Кто еще из известных вам представителей постмодернизма видит в «слепоте критика» коррелят риторической природы литературного языка? Сравните взгляды де Мана и Фелман, используя материалы разделов 6.2.4 и 6.2.7, а также оригинальные тексты этих авторов (см. список литературы).

6.3. Закономерность интерпретативного характера современной научной парадигмы

Ознакомившись с материалом предыдущих разделов, можно прийти к однозначному выводу о том, что эволюционный характер осмысления текста в ходе развития научной мысли определяется постепенным движением от монологизма к диалогизму, от «авторского диктата» к «триумфу интерпретатора». Многие современные литературно-критические школы отстаивают значимость субъективного представления текста в сознании интерпретатора. В интерпретации обнаруживают конструирование нового знания, синтез нового значения на основе отрицания общепринятых значений текста, ресимволизацию и пр. Идеи субъективного представления текста в ментальном пространстве индивидуума постулируются когнитивистикой, которая акцентирует зависимость интерпретации от личности интерпретатора и интерпретативной ситуации. Это усиление позиций субъекта подготавливалось последовательной трансформацией взглядов на интерпретативное начало текста.

Герменевтика, положившая начало теоретическому осмыслению проблем интерпретации и изначально стремившаяся к реконструкции аутентичного смысла текста, в своей поздней версии увидела в тексте многозначное об-

разование. Развивая эти идеи, рецептивная эстетика сфокусировала внимание на воспринимающем текст субъективном сознании и, опираясь на «либеральную гуманистическую идеологию» (a liberal humanist ideology)⁴⁹¹, предложила читателю больше «партнерских прав». Текст изучался с учетом исторической ситуации, в которой «рождались и жил». Тезис о взаимодействии настоящего и прошлого в процессе рецепции поместил литературное произведение в контекст установок, существующих в сознании реципиента, и, таким образом, убедил исследователя в относительности его новизны. Внимание оказалось сосредоточенным на читателе и обществе, частью которого он выступал⁴⁹². Сегодня констатируют «бум» рецептивно-эстетических концепций, гораздо более радикально ориентированных на читателя, чем оригинальная концепция Изера. Возрождается герменевтика, созвучная рецептивным концепциям в ее позднем варианте. Еще недавно владевший умами структурализм, несмотря на блестящую плеяду связанных с ним имен, постепенно утратил свои позиции. Причиной этому в немалой степени явилась неспособность структурализма подчеркнуть или как минимум отметить важность человеческого начала в процессе интерпретации. Идея самодостаточности текста, игнорировавшая и необходимость учета авторского замысла, и роль читателя, без которого решение этой задачи оказывалось невозможным, сослужила структурализму дурную славу в

⁴⁹¹ *Eagleton T. Literary Theory. An Introduction. Oxford, 1996. P. 69.*

⁴⁹² Идея о том, что литературное произведение обуславливается конкретной исторической эпохой и в процессе интерпретации «переписывается» социумом с позиций имеющейся у него системы ценностей, является установкой для многих научных направлений. Так, Т. Иглтон, представляющий английский неомарксистский постструктурализм, пишет: «Не существует чтения, которое бы также не являлось «переписыванием» («...there is no reading of a work which is not also a "re-writing"»). *Eagleton. Указ. соч. С. 11.*

литературном сообществе и определила его критику «по всем фронтам». Именно неприятие структурообразующих принципов и концепции целостности составили важную часть постструктуралистской доктрины. В рамках постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса идей была предложена идея «“свободной игры” активной интерпретации». Революционные работы Ж. Деррида, отражая борьбу с властью структуры, подвергли серьезному сомнению базовые представления об истине, действительности, значении и знании. Литературное произведение уподоблялось «кладбищу, на котором покоится общение»⁴⁹³, противопоставлялось тексту, а прочтение текста приравнивалось к письму (reading-as-writing). Потенциал «открытий» читателя в тексте не ограничивался. Основной интерпретативной стратегией объявлялось не понимание, а означивание, что делало интерпретацию изоморфной созданию текста. В тексте видели скорее принципиально открытый в бесконечность (ср. Барт) процесс структуризации, нежели структуру.

«Очеловеченность» современной науки программирует множественность подходов к интерпретации – идеи герменевтики, рецептивной эстетики и деконструктивизма образуют лишь некоторые из них. Не оставляет завоеванных позиций мифологическая критика, демонстрирующая апологетику глубинной психологии. Гендерный подход феминизма ориентирует на осмысление ментальной природы литературы, ее «мужского и женского начал». Несмотря на несходство этих ракурсов интерпретации, все они, в той или иной степени, подразумевают важность человеческого фактора в текстовом пространстве и отражают сущную чер-

⁴⁹³ *Eagleton T.* Указ. соч. С. 126.

ту современного мировидения – переход от *закрытости* и *статичности* к личностно, исторически и культурно обусловленным *открытости* и *динамичности*. Постулирование значимости авторского замысла или структуры текста, таким образом, постепенно уступило место постулированию значимости оценки воспринимаемого.

Новые ракурсы в осмыслении текстового антропоцентризма свидетельствуют об интерпретативном характере той системы взглядов, которая доминирует сегодня в академическом мире. Интерпретация превратилась в ключевую проблему теории текста. Многообразные аспекты текста изучаются как обусловленные особенностями коммуникантов. Человеческое начало креативности называется условием успеха литературной коммуникации, а оценка аудитории – критерием успешности литературного произведения. Принципиальная невозможность конечного истолкования произведения искусства связывается с сомислием, в котором нуждается мысль художника, и той бесконечностью интерпретирующих инстанций, которые обеспечивают это сомислие. Лишь в интерпретации обнаруживают реальное утверждение объективируемых в тексте авторских смыслов. Различие автора и читателя с точки зрения языкового, интеллектуального и эмоционального опыта, знания художественной литературы и пр., их зависимость как «соавторов» от историко-культурного контекста включаются в число факторов, программирующих множественность и даже конфликтность интерпретаций текста. Это полностью соответствует духу эпохи, в которой доминируют принципы сложного, глобального и многомерного.

Каждое время предлагает те формы построения и интерпретации произведений искусства, которые отражают его картину мира, особенности соотносимого с ним науч-

ного и культурного развития. Например, *завершенное и однозначное* произведение средневекового художника, к описанию мировосприятия которого мы неоднократно обращались, отражало представление о космосе как об иерархии *предопределенных* состояний. В то же время *открытость* и *динамизм* барокко, соотносившиеся с возникновением нового научного сознания, выдвигали на первый план *субъективность* восприятия наблюдателя. Это восприятие перемещалось с сущности, аристотелевского понятия субстанции, на видимые архитектурные или живописные формы, свидетельствуя об интересе к психологии впечатлений и ощущений. Эмпиризм проявлялся в эстетических нововведениях: *отказе от фокусирующего композиционного центра и предписанной зрителю точки зрения*. Все эти нововведения проходили на фоне отказа от идеи геоцентризма и связанных с ней метафизических построений. В современной «научной вселенной», как и в архитектуре и живописи, «все части наделены *равной ценностью и равным достоинством*, а целое стремится объять *бесконечность, отвергая идеально-нормативные концепции мира*. *Неоднозначность* превращается в эстетическую и в философскую позицию, становится «правомерным элементом процесса познания». Это подтверждается отказом от строгой дизъюнкции между *истинным* и *ложным*. Исследователь предпочитает обращаться к многозначным логикам, постулирующим *подвижность истины*. Преобладает стремление к новым открытиям *и к постоянно обновляемому контексту с реальностью*⁴⁹⁴ (курсив мой. – И. Щ.).

Для иллюстрации новых тенденций в области литературы Эко ссылается на гиперболический пример – так на-

⁴⁹⁴ Эко У. Роль читателя. М., 2005. С. 101–102.

зываемое *произведение в движении*, идею Малларме «создать разборную книгу, которая существовала бы во многих измерениях». Книгу можно было бы разделять на подвижные плоскости, которые также можно было бы разнимать на меньшие части, столь же изменчивые и столь же разъемные. К типично «открытым» произведениям относятся тексты позднего Джойса: в них «исчезают последние остатки аристотелевских категорий». Каждая реализация, т. е. интерпретация открытого произведения, объясняет, но не исчерпывает его и дополнительна по отношению к его иным возможным прочтениям. Другими словами, произведение всегда остается потенциально открытым. Вероятно, неслучайно, пишет Эко, что подобные художественные системы возникли в ту же эпоху, когда физики сформулировали принцип дополнительности.

Открытость мышления, находящая выражение во многих из проанализированных нами понятий (ср. идею о полном потенциале текста, который не может исчерпать ни один читатель, идею закономерности не просто множественных, но и конфликтных интерпретаций, идею «свободной игры активной интерпретации» или интерпретационной лестницы и пр.), отражает общекультурную тенденцию к увеличению со-творческого потенциала читателя-интерпретатора. К сожалению, эти «благие начала» иногда сопровождаются отрицанием организующей роли автора и лишают текст его заданности. Автор – содержательно-смысловое ядро художественного текста и важнейшая повествовательная инстанция реализует свой замысел на всех уровнях текстовой организации, определяет особенности когнитивной и эмотивной структуризации текста и объективирует их в языковой материи. Созданное им измерение текста представляет собою поле смысловых

возможностей и закономерно нуждается в актуализации в конкретном акте чтения. Именно читатель превращает пространство текста в «жизненное пространство», наполняет заданное содержание собственными индивидуально-личностными смыслами (ср. [Борисова 2005]). Однако прежде чем быть прочитанным, текст должен быть создан. Абсолютизация же «прав интерпретатора» игнорирует целенаправленность творческого процесса.

Взвешенный подход к оценке роли участников литературной коммуникации демонстрируют, как это и было показано, семиотические теории интерпретативного сотрудничества. Главным условием адекватной интерпретации текста они называют «диалектику прав» текста (объекта) и интерпретатора (субъекта). Что принципиально важно, «права текста» в этом случае не «реанимируют» идею его автономности. Интенция текста приближается к понятию образцового автора как текстуальной стратегии, а ее постулирование означает признание целенаправленности творчества. В отличие от радикальных рецептивных концепций и концепций постмодернизма, семиотические теории интерпретативного сотрудничества ограничивают интерпретацию определенными правилами: обязательным условием извлечения смысла из текста становится выявление его буквального значения. Важно подчеркнуть, что все эти «ограничения не отрицают потенциальной открытости текста. Вновь сошлемся на цитировавшийся выше пример. Эко сравнивает открытое для прочтений *произведение в движении* с представлением Эйнштейна о Вселенной. Эйнштейн, пишет он, верил в целостность Вселенной, которая в то же время «поражает нас прерывностью и неопределенностью». Однако эта Вселенная, по словам самого Эйнштейна, «предполагает не Бога, играющего в кости, а Бога

Спинозы, т. е. Бога, правящего миром *согласно совершенным законам*»⁴⁹⁵ (курсив мой. – *И. Щ.*).

Продуктивность «диалектики прав» субъекта и объекта может отстаиваться и на иных научных основаниях. Субъект и объект познания, замечает Е. Н. Князева, «нелинейно взаимодействуют, причем при их взаимодействии имеет место сложное сцепление *прямых и обратных связей*. Вдействие человека в мир означает пробуждение мира в результате действий субъекта познания. А пробуждая мир, он пробуждается сам (курсив мой. – *И. Щ.*). Описывая специфику локализации быстрых эволюционных процессов в сложных системах, Князева формулирует тезис о структуре (организации) как о процессе, локализованном в определенной области непрерывной среды, и упоминает в качестве подтверждения «феномен инерции тепла», изученный научной школой А. А. Самарского и С. П. Курдюмова. Тепло (горение) может поддерживать себя в форме определенных структур, в форме «кристалла тепла» («кристалла горения»), «несмотря на диссипацию энергии в среде и даже благодаря ей» (курсив мой. – *И. Щ.*)⁴⁹⁶.

Приведенные примеры не являются «апологией объекта» и не нарушают фундаментального принципа открытости текста для безграничного числа интерпретаций. Скорее речь идет о постулировании виртуального начала текста: связанное с реализующей авторский замысел объективированной мыслью, оно обязательно предполагает иное, актуальное измерение. Акценты на материальной

⁴⁹⁵ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005. С. 108–109.

⁴⁹⁶ Князева Е. Н. Трансдисциплинарные когнитивные стратегии в науке будущего // Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004. С. 33, 39.

основе текста как значимой для исследователя языковой реальности и поиск «объективного значения» текста также не равноценны игнорированию работы воспринимающего сознания. Они продиктованы желанием «оградить» уникальное произведение искусства от произвола интерпретатора, иногда стремящегося не более чем к самовыражению. Едва ли сознание, создавшее текст и запрограммировавшее возможность его завершения потенциально бесконечным множеством иных сознаний, рассчитывает в итоге не узнать этот текст в их толкованиях.

Краткие выводы

«Человекомерность» и интерпретативный характер современной научной парадигмы заставляют видеть в тексте образование, открытое бесконечным прочтениям, а ее полипарадигмальность объясняет сосуществование на едином интеллектуальном пространстве многообразных теоретических и методологических подходов к проблемам интерпретации текста. Концептуальные разногласия, характерные для отдельных литературно-критических школ, занимающихся этими проблемами, обычно касаются различного понимания ими значений и соотношений компонентов базовой триады *автор – текст – читатель*. Несмотря на такие разногласия, можно говорить об эволюционном развитии взглядов на интерпретацию в широкой исторической перспективе. Главное направление этого развития заключается в постепенном отказе от идеи пассивной реконструкции авторских смыслов литературного произведения как «самодовлеющего феномена» в пользу идеи их активного конструирования интерпретатором-соавтором. Базой для трансформации представлений об интерпретации и интерпретаторе становится переключение исследовательских интересов в сферу коммуника-

тивных начал: диалогизм, определяющий облик гуманитарной мысли в XX веке, заставляет видеть в чтении «активный фактор динамики смысла» (Серио), рассчитанный на действенное «соучастие».

ПРАКТИКУМ

❑ Задание 1

Дайте краткое описание основных этапов осмысления проблем интерпретации в ходе развития наук о тексте. В чем заключается эволюционный характер этого осмысления? Объясните закономерность интерпретативного характера современной научной парадигмы.

❑ Задание 2

Расскажите о *произведении в движении* и свяжите его сущностные характеристики с основными тенденциями культурного и научного развития нашего времени.

Приведите примеры *произведения в движении* в литературе, архитектуре, живописи и объясните, почему вы считаете их таковыми.

Согласны ли вы с тем, что поэтика *произведения в движении* устанавливает новый тип отношений между художником и его аудиторией? Почему?

Прокомментируйте следующую мысль Эко в контексте сущностных характеристик *произведения в движении* и таких значимых свойств текста, как заданность и неоднозначность:

«Те возможности, которые предоставляет открытость произведения, всегда осуществляются в пределах задан-

ного поля отношений. Подобно Вселенной Эйнштейна, «произведение в движении» не имеет одной, предустановленной и привилегированной точки зрения. Но это не означает полного хаоса отношений внутри произведения. Напротив, подразумевается, что эти отношения регулируются неким организующим законом» (*Эко Умберто. Роль читателя*).

■ Задание 3

Стремление к суггестивности называется «сознательным усилием «открыть» произведение для свободной реакции адресата. Приведите примеры произведений малой жанровой формы, которые, как пишет Эко, «намекают», «наводят на мысль» (*suggest*) (*Эко У. Роль читателя*).

Вычлените суггестивные детали, участвующие в формировании имплицитно-подтекстового повествования, и охарактеризуйте механизмы их функционирования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«В камне – пишет Фаулз, – всего лишь долговечность материи; в произведениях искусства – долговечность человека, имени или безымянного человеческого существования, отпечатка пальца под ручкой минойского горшка»⁴⁹⁷. Проблемы текста, его понимания и интерпретации интересны не только специалисту, но и любому образованному человеку. В тексте сохраняется культурное наследие человечества, и современная перспектива описания текста справедливо учитывает культурную традицию во всей ее широте, приближаясь, таким образом, к идеалу целостного знания. Чтобы составить относительно полное представление о тех понятиях, категориях и процессах, осмысление которых позволит нам охватить многомерность природы текста, текстолингвист обращается к литературоведению и культурологии, эстетике и психологии, философии и логике. Данные «наук о духе» выигрышно дополняются выводами из области точных наук.

⁴⁹⁷ Фаулз Дж. Аристос. Размышления, не вошедшие в книгу Экклезиаста. М., 2002. С. 358.

Множественность ракурсов описания текста охватывает его синтагматику и парадигматику, заставляет видеть в нем, в полном соответствии с субъектными стилями современного научного мышления, коммуникативное действие и эстетическое событие, ориентирует на поиск запечатленных в тексте «следов» глубинной психологии – той связи, которая объединяет человека с космосом и историей.

Включаясь в бесконечный текст культуры, вербальный текст позволяет человеку преодолеть время, обогащает его интертекстуальную энциклопедию, «призывает» к активному пониманию и тем самым освоению мира. В процессе «диалога сознаний» автора и читателя происходит, как писал Достоевский, «сочинение себя человеком».

«Загадки текста», в отличие от загадок Сфинкса, едва ли когда-нибудь будут разгаданы окончательно, а новое время заставит переосмыслить то, что сегодня кажется очевидным, однако в этом заключается смысл любых 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»⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ Ортега-и-Гасет Х. Запах культуры. М., 2006. С. 95.

ЛИТЕРАТУРА

Авеличев А. К. Возвращение риторики // Ж. Дюбуа, Ф. Мэнге, Ф. Эделин, Ф. Пир, Ж.-М. Клинкеберг, А. Тринон. Общая риторика. М., 1986.

Адмони В. Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988.

Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.

Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова. Ташкент, 1988.

Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М., 2001.

Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. № 1.

Апиная Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб., 2003.

Аствацатуров А. А. Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997.

Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Л., 1974.

Арнольд И. В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей // Лингвистика текста: Материалы научной конференции МГПИИЯ им. М. Тореза. М., 1974 (1).

Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка Л., 1981.

Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. СПб., 1995.

Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей. СПб., 1999.

Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М., 2005.

Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988.

Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

Арутюнова Н. Д. Наивные размышления о наивной картине мира // Язык о языке. М., 2000.

Архипов И. К. Человеческий фактор в языке. СПб., 2003.

Ахманова О. С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // *О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет.* Вопросы языкознания. 1977. № 3.

Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003.

Балли Ш. Французская стилистика / Пер. с франц. К. А. Долинина. М., 1961.

Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Когнитивная философия и современные когнитивные исследования // Вызов познанию. Стратегии развития познания в современном мире. М., 2004.

Баксанский О. Е., Кучер Е. Н. Когнитивная философия как методологическая рефлексия когнитивных наук // Синергетическая парадигма. М., 2004.

Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Барт Р. S/Z. М., 2001.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Проблема автора // Вопросы философии. 1977. № 7.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд., М., 1979.

Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940 – начала 1960-х годов. М., 1996.

Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Синергетическая парадигма. М., 2004.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

Блох М. Я. Текст в становлении и развитии // Стилистика и теория языковой коммуникации. Тезисы докладов междунар. конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора МГЛУ И. Р. Гальперина. М., 2005.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

- Богин Г. И.* Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь, 1993.
- Болдырева Л. В.* Социально-исторический вертикальный контекст (на материале английской художественной литературы). М., 1997.
- Болдырева, Кашкин* <http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/BoldKach.htm>
- Бондарко А. В.* К проблеме выделения сверхфразовых единств в связном тексте // Язык и коммуникация. Сб. научных трудов. М., 1977.
- Борисова С. А.* Онтологическая триада «Пространство – человек – текст» как специфическая коммуникативная система (психолингвистическое исследование): Автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004.
- Борхес Х. Л.* Сокровенное чудо. СПб., 2002.
- Бочаров С. Г.* «Энциклопедия наук» // Литературная газета. 2007. № 24.
- Брандес М. П.* Стилистика текста. Теоретический курс. 3-е изд., М., 2004.
- Брудный А. А.* Психологическая герменевтика. М., 2005.
- Валгина Н. С.* Теория текста. М., 2003.
- Валери П.* Об искусстве. М., 1993.
- Васильев Л. Г.* Лингвистические аспекты понимания: Автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999.
- Вдовина И.* От переводчика // Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2002.
- Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
- Вейхман Г. А.* Грамматика текста. М., 2005.
- Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. М., 1963.
- Виноградов В. В.* Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М., 1971.
- Винер Н.* Кибернетика и общество. М., 1958.
- Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.
- Винокур Г. О.* Об изучении языка художественных произведений // Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Волоцкая З. М., Головачева А. В.* Языковая картина мира и картина мира в текстах загадок // Малые формы фольклора. Исследования по фольклористике и мифологии. М., 1992.

- Воробьева О. П.* Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: Дис. ...д-ра филол. наук. М., 1993.
- Воронцова Т. И.* Текст баллады. Концептуальная картина мира. СПб., 2003.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1997.
- Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004.
- Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
- Гак В. Г.* О плюрализме в лингвистических теориях // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы. Тезисы международной конференции. М., 1995.
- Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.
- Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Гальперин И. Р.* Избранные труды. М., 2005.
- Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
- Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. М., 1987.
- Гончарова Е. А.* Категории АВТОР-ПЕРСОНАЖ и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста. Л., 1989.
- Гончарова Е. А.* Тип повествования – прагматическая перспектива – адресованность художественного текста // Сб. научных трудов *Studia Linguistica* 5. СПб., 1997.
- Гончарова Е. А., Шишкина И. П.* Интерпретация текста. М., 2005.
- Горных А. А.* Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Минск, 2003.
- Грейвс Р.* Мифы древней Греции. М., 1992.
- Гронская О. Н.* Немецкая народная сказка: язык и картина мира. СПб., 1998.
- Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб., 1998.
- Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
- Гуревич А. Я.* Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М., 1990.
- Гуревич А. Я.* Избранные труды. Т. 2. Средневековый мир. М.; СПб., 1999.
- Гурко Е.* Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. Томск, 1999.

Гурко Е., Деррида Ж. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск, 2001.

Гурочкина А. Г. Когнитивный и прагмасемантический аспекты функционирования языковых единиц в дискурсе. СПб., 2005.

Гучинская Н. О. Ритм и стиль в стихах и прозе // Стилистика художественной речи. Л., 1977.

Гюббенет И. В. К вопросу о «глобальном» вертикальном контексте // Вопросы языкознания. 1980. № 6.

Дейк ван Т. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

Демьянков В. З. Лингвистическая интерпретация текста: универсальные и национальные (идеотические) стратегии // Язык и культура. Факты и ценности. М., 2001.

Демьянков В. З. «Событие» в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста // ИА СЛЯ. 1983. Т. 12. № 4.

Деррида Ж. Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998.

Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.

Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. М., 2001.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998

Ефимов. И. Неверная. СПб.: Азбука-классика, 2006.

Женетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2.

Залевская А. А. Текст и его понимание. Тверь, 2001.

Западное литературоведение XX в. Энциклопедия. М., 2004.

Зарубина Н. Д. К вопросу о лингвистических единицах текста // Синтаксис текста. М., 1979.

Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.

Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М., 1998.

Ижевская Т. И. Становление лингвистических форм и способов внешней характеристики персонажа в художественном тексте: Автореф. ... канд. филол. наук. Киев, 1988.

Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. СПб., 2001.

Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Ильин И. П. ПОСТМОДЕРНИЗМ: от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

Ингарден Р. Введение в феноменологию Э. Гуссерля. Лекции 1967 года в Осло. М., 1999.

Ионова С. В. Аппроксимация содержания вторичных текстов: Автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006.

История Красоты / Под ред. У. Эко. М., 2006.

Каган М. С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М., 1988.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

Казакова Т. А. Коммуникативно-прагматические основы художественного перевода: Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1989.

Казакова Т. А. Когда солнце было дождем. Мифы и легенды коренных народов Северной Америки. СПб., 2006.

Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.

Караулов Ю. Н. Из опыта реконструкции языковой личности // Литература. Язык. Культура. М., 1986.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. Л., 1972.

Клюканов И. Э. Динамика межкультурного общения: к построению нового концептуального аппарата: Автореф: ... д-ра филол. наук. Саратов, 1999.

Князева Е. Н. Трансдисциплинарные когнитивные стратегии в науке будущего // Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004.

Кобозева И. М. Две ипостаси содержания речи: значение и смысл / Язык о языке. М., 2000.

Кобрин Н. А. Культура и ее роль в лингвокреативной деятельности человека // Перспективные направления современной лингвистики: Studia Linguistica XII. СПб., 2003.

Кожевникова Н. А. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопросы языкознания. 1985. № 4.

Кожина М. Н. Стилль // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003.

Колесов В. В. «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999.

Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990.

Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистических произведений // ИА СЛЯ. 1973. Вып. 3. Т. 32.

Корман Б. О. Образцы изучения текста художественного произведения в трудах советских литературоведов. Ижевск, 1974.

Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения автора // Страницы истории русской литературы.

Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Красных В. В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1999.

Кристева Ю. Душа и образ // Интенциональность и интертекстуальность. Томск, 1998.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика от структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.

Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.

Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Кубрякова Е. С. О связях когнитивной науки с семиотикой // Язык и культура. Факты и ценности. К семидесятилетию Ю. С. Степанова. М., 2001.

Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. № 1.

Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003.

Кухарено В. А. Лингвистическое исследование английской художественной речи. Одесса, 1973.

Культурология XX век. Энциклопедия. СПб., 1998.

Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. М., 2007.

Кун Т. Структура научных революций. М., 2003.

- Лакан Ж.* Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). Кн. 1. М., 1998.
- Левидов А. М.* Автор – образ – читатель. Л., 1983.
- Левин Ю. И.* Об итогах и перспективах семиотических исследований // Избранные труды. М., 1998.
- Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Левковская Н. А.* В чем различие между сверхфразовым единством и абзацем? // Филологические науки. 1980. № 1.
- Левицкий Ю. А.* Лингвистика текста. М., 2006.
- Лекторский В. А.* Эпистемология классическая и неклассическая. М., 2001.
- Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики. М.; СПб., 2003.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
- Лихачев Д. С.* Текстология: На материале русской литературы X–VII вв. Л., 1983.
- Лихачев Д. С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996.
- Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
- Лихтенберг Г. К.* Афоризмы. М., 1964.
- Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
- Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
- Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Труды по знаковым системам, I. Тарту, 1964.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996.
- Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.
- Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002.
- Лотман Ю. М.* Семиотика и литературоведение // Воспитание души. Воспоминания, интервью, беседы о русской культуре (телевизионные лекции). СПб., 2005.
- Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Семиосфера. СПб., 2001.
- Лоренц К.* Кантовская концепция а priori // Эволюция. Язык. Познание. М., 2000.
- Лукин В. А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.

Лунева В. Н. Синтаксис связной речи (сложное синтаксическое целое). Пермь, 1982.

Льюиз Д. Истинность в вымысле // Логос. 1999. № 3.

Малаховская А. Н. Наследие Бабы-Яги. СПб., 2006.

Мамардашвили М. К. Эстетика мышления: Курс лекций. М., 2000.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / Общ. ред. и предисловие М. Я. Полякова. М., 1980.

Медведев П. Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика // Звезда. 1925. № 3.

Мельник С. И., Шахнарович А. М. Об авторе этой книги // Г. В. Колшанский. Объективная картина мира в познании и языке. М., 1990.

Миллер Л. В. Художественная картина мира и мир художественных текстов. СПб., 2003.

Ман П. де. Аллегория чтения. Екатеринбург, 1999.

Ман П. де. Слепота и прозрение. СПб., 2002.

Медведев П. (Бахтин М.), Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика // Звезда. 1925. № 3.

Миллер Л. В. Художественная картина мира и мир художественных текстов. СПб., 2003.

Мирзоян Э. Н. Единство естествознания как проблема истории и философии науки // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004.

Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. М., 2006.

Молчанова Г. Г. Холистика текста: система – коммуникация – языковая личность – текст // Стилистика и теория языковой коммуникации. Тезисы докладов м/н конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора МГЛУ И. Р. Гальперина. М., 2005.

Морен Э. Принципы познания сложного в науке XXI века // Вызов познанию. Стратегии развития науки в современном мире. М., 2004.

Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.

Москальская О. И. Грамматика текста. М., 1981.

Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб., 1998.

Никитин М. В. Основания когнитивной семантики. СПб., 2003.

Никитин М. В. Диалогизм vs. интертекстуальность: выбор плацдарма // Сб. научных трудов Studia Linguistica XIV. СПб., 2005.

Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000.

Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста). М., 1978.

Николина Н. А. Филологический анализ текста. М., 2003.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и для никого. М., 1990.

Новейший философский словарь. Минск, 1999.

Новиков А. И. Семантическое пространство текста и способы его членения // Одинцов В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. М., 1973.

Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980.

Ортега-и-Гасет Х. Запах культуры. М., 2006.

Ортега-и-Гасет Х. Восстание масс. М., 2007.

Отье-Ревю Ж. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла. М., 1999.

Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.

Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М., 2002.

Петренко В. Ф. Основы психосемантики. М.; СПб., 2005.

Пищальникова В. А. Психопоэтика. Барнаул, 1999.

Пищальникова В. А. Эмоциональная доминанта текста: переводческий аспект // Эмотивный код языка и его реализация. Волгоград, 2003.

Подорога В. А. Ф. Кафка. Конструкция сновидения // Психоанализ и науки о человеке. По материалам российско-французской конференции «Психоанализ и науки о человеке» (30 марта – 3 апреля 1992 г.). М., 1996.

Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.

Постовалова В. В. Наука о языке в свете идеала цельного знания // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Поспелов Г. Н. Проблема сложного синтаксического целого в современном русском языке // Труды каф. русского языка: Ученые записки МГУ. М., 1948.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности / Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Потебня А. А. Мысль и язык / Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. 2-е изд., М.; СПб., 2003.

Прието А. Из книги «Морфология романа» // Семиотика. Антология. М., 2001.

Прозоров В. В. Читатель и писатель // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Пропп В. *Морфология / Исторические корни волшебной сказки.* М., 1998.

Психоанализ и науки о человеке. По материалам российско-французской конференции «Психоанализ и науки о человеке» (30 марта – 3 апреля 1992 г.). М., 1996.

Рафиковой Н. В. *Психолингвистическое исследование процессов понимания текста.* Тверь, 1999.

Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. Л., 1983.

Рикер П. *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение* // *Теория метафоры.* М., 1990.

Рикер П. *Герменевтика. Этика. Политика.* М., 1995.

Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.* М., 2002.

Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.

Тахо-Годи А. А. Роберт Грейвс – мифолог-поэт // Р. Грейвс. Мифы Древней Греции. М., 1992.

Роднянская И. Роберт Пенн Уоррен о положительных задачах литературы // Самосознание культуры и искусства XX века. М.; СПб., 2000.

Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука. 1988.

Рубина Д. «Ни жеста, ни слова...». Интервью для журнала «Вопросы литературы», 5–6, 1999 г. // Под знаком карнавала. Екатеринбург, 2001.

Руднев В. Психотический дискурс // Логос. 1999. № 3.

Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001.

Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1997.

Сафрански Р. Хайдеггер. М., 2002.

Селиверстова О. Н. «Когнитивная» и «концептуальная» лингвистика: их соотношение // Язык и культура. Факты и ценности. М., 2001.

Семиотика. Антология. М., 2001.

Серво П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999.

Сиоран Э. М. Испытание существованием. М., 2003.

Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000.

Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. Волгоград, 2004.

Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. Опыт лингвокультурологического анализа. М., 2004.

Смирницкий А. И. Объективность существования языка. М., 1954.

Смирнов И. П. Кастрационный комплекс в лирике Пушкина // Russian Literature. Amsterdam, 1991.

Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое). М., 1973.

Степанов Г. В. Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста // Лингвистика текста. Сб. научных трудов, Вып. 103. М., 1976.

Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.

Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975.

Степанов Ю. С. Основы общего языкознания: Учеб. пособие. М., 1975.

Степанов Ю. С. Стилль // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.

Степанов Ю. С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Степанов Ю. С. В мире семиотики. Вводная статья // Семиотика. Антология. М., 2001.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.

Сент-Бев Ш.-О. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987.

Степин В. С. Синергетика и системный анализ // Синергетическая парадигма. М., 2004.

Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987.

Тодоров Цв. Грамматика повествовательного текста // НЗЛ. Вып. VIII. М., 1978.

Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. Антология. М., 2001.

Томашевский В. Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Трапицына Е. В. Категория точности художественного текста: Автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000.

Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986.

Тураева З. Я. Лингвистика текста. Лекции. СПб., 1993.

Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности // ВЯ. 1994. № 3.

Тураева З. Я. Семантика художественного текста и модальность // Текстовый и сентенциональный уровень стилистического анализа. Межвуз. сб. научн. Трудов. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1989.

Тюпа В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001 (1).

Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001 (2).

Уимсатт У., Бирдсли М. Словесный образ: исследования в области поэтического значения.

Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987.

Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 1. М., 1960.

Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. М., 2000.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. СПб., 2000.

Фараджев К. В. Творческий эгоцентризм и преображенная инфантильность. М., 2005.

Фаулз Дж. Аристос. Размышления, не вошедшие в книгу Экклезиаста. М., 2002.

Федь Н. М. Зеленая ветвь литературы. Русский литературный сказ. М., 1981.

Филатова Т. С. Изоморфизм разноуровневых повторов в художественном тексте как основа лингвостилистической интерпретации текстового целого (на материале современной немецкой прозы): Автореф. ... канд. филол. наук. СПб., 1992.

Филимонова О. Е. Язык эмоций в английском тексте. СПб., 2001 (1).

Филимонова О. Е. Категория эмотивности в английском тексте (когнитивный и коммуникативный аспекты): Дис...д. ф. н. СПб., 2001 (2).

Филиппов В. С. Текст: на все четыре стороны // Чествуя филолога. Орел, 2002.

Филиппов В. С. Инварианты текста // Филология и культура. Материалы IV международной конференции. Тамбов, 2003.

Филиппов К. А. Лингвистика текста. СПб., 2003.

Филипьев Ю. А. Сигналы эстетической информации. Л., 1971.

Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Харьков, 2004.

Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1998.

Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. СПб.: Питер, 2001.

Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 2005. *Фрейд З.* Я и ОНО. М.; Харьков, 2006.

Фриш М. Листки из вещевого мешка. М., 1987.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996.

Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб., 2001.

Хайдеггер М. Бытие и время // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. М., 1998.

Харт К. Постмодернизм. М., 2006.

Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980.

Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале // Дж. Джойс. Избранное. Т. 2. М., 1997.

Хоружий С. С. Проблемы сознания и восприятия в художественной системе Джойса // Психоанализ и науки о человеке. По материалам российско-французской конференции «Психоанализ и науки о человеке» (30 марта – 3 апреля 1992 г.). М., 1996.

Хоружий С. С. Православная аскеза – ключ к новому видению человека // <http://www.ru/biblio/books/horuzhy1Main.htm>

Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005.

Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1993.

Чернейко Л. О. Смысловая структура художественного текста и принципы ее моделирования // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М., 2002.

Чернявская В. Е. Дискурс // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003.

Чернявская В. Е. Когнитивная лингвистика и текст: необходимо ли новое определение текстуальности // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 2. С. 77–84.

Шаховский В. И., Сорокин Ю. А., Томашева И. В. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (межкультурное понимание и лингвоэкология). Волгоград, 1998.

Шаховский В. И. Эмоционально-смысловая доминанта в естественной и художественной коммуникации // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности. Волгоград, 2004.

Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Шейко-Маленьких С. И. Поэтика русского модернизма в прозе 1990-х годов (Мир как текст). АКД. СПб., 2004.

Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Пг., 1921.

Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

Шлейермахер Фр. Герменевтика. СПб., 2004.

Шмелев А. Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Щирова И. А. Художественное моделирование когнитивных процессов в англоязычной психологической прозе XX в. СПб., 2000.

Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ. СПб., 2003.

Щирова И. А., Тураева З. Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы. СПб., 2005.

- Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб., 1997.
- Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002.
- Эко У.* Поэтики Джойса. СПб., 2003.
- Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004.
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.
- Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2001.
- Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Киев; М., 1997.
- Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000.
- Эткинд А.* Толкование путешествий. М., 2001.
- Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М., 1987.
- Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.
- Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998.
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
- Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковенко И. Г.* Ментальность в структурировании субъекта и субъектности // Человек как субъект культуры. М., 2002.
- Якушева Г. В.* Фауст в искушениях XX века. М.: Наука, 2005.
- Eagleton T.* Literary Theory. An Introduction. Malden-Oxford, 1996.
- Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 1985.
- Beaugrande R. de.* Text, Discourse and Process (Toward a Multidisciplinary Science of Texts). N. Y.; L., 1980.
- Beaugrande R. de, Dressler W.* Textlinguistics through the years // Text: Spec. Anniversary Iss. Looking Ahead: Discourse Analysis in the 1990s. Vol. 10. L.; N. Y., 1981.
- Bell R. T.* Translation and Translating: Theory and Practice. L.; N. Y., 1991.
- Bleich D.* The Subjective Character of Critical Interpretation // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.
- Bloom H.* A Map of Misreading. N. Y., 1975.
- Bloom H.* Poetry and Repression // Revisionism from Blake to Stevens. New Haven, 1976.

- Brinker K.* Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin, 1992.
- Brinker K.* Textlinguistik: Studienbibliographie. Heidelberg, 1993.
- Bowie M.* Lacan. L., 1991.
- Brook-Rose Ch.* Termination. Manchester, 1997.
- Brooks C.* The Formalist Critic // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.
- Crane M.* Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory. Princeton, 2001.
- Collini S.* Interpretation Terminable and Interminable // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996.
- Cuddon J. A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992.
- Culler J.* Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. L., 1975.
- Culler J.* The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. L.; N. Y., 2001.
- Davis R. Con,* ed. Lacan and Narration: the Psychoanalytic Difference in Narrative Theory. Baltimore, 1983.
- Derrida J.* Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore, 1972 (1).
- Derrida J.* La Dissemination. Paris, 1972 (2).
- Dowling William C.* The Senses of the Text. Intensional Semantics and Literary Theory. Nebraska, 1999.
- Dijk T. A. van.* Textwissenschaft. München, 1980.
- Eagleton T.* Literary Theory. An Introduction. Oxford, 1996.
- Eco U.* The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington, 1984.
- Eco U.* Intentio Lectoris: The State of the Art // The limits of interpretation. Bloomington and Indianapolis, 1990.
- Eco U.* Interpretation and History // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brook-Rose. Cambridge, 1996 (1).
- Eco U.* Overinterpreting Texts // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996 (2).

Eco U. Reply // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996 (3).

Eco U. Serendipities. Language and Lunacy. L.; N. Y., 2002.

Friedman N. Point of view in fiction // The theory of the novel. N. Y., 1967.

Felman S. The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis. Yale French Studies, 55/56, 1977.

Felman S., ed. 1992, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. Baltimore, 1982.

Fish S. Interpreting the Variorum // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.

Friedman N. Point of view in fiction // The theory of the novel. N. Y., 1967.

Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, 1982.

Green K. and Lebian J. Critical Theory and Practice: A Course Book. L.; N. Y., 1997.

Hellweg P. The Wordsworth Book of Intriguing Words. Hertfordshire, 1993.

Hirsch E. D., Jr. Three Dimensions of Hermeneutics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.

Holland N. Unity Identity Text Self // Reader Response Criticism. Baltimore, 1980.

Iser W. The Implied Reader. L., 1978.

Iser W. Interaction between Text and Reader // The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. Princeton, 1980.

Iser W. Indeterminacy and the Reader Response // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.

Iser W. The Range of Interpretation. N. Y., 2000.

Jameson F. The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton, 1972.

Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.

Jauss H. R. Towards an Aesthetic of Reception. Minnesota, 1999.

Jacobson R. Word and Language // R. Jacobson. Selected Writings. Vol. 2. The Hague, 1962.

Jacobson R. Linguistics and Poetics // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997.

- Juhl P. D.* The Appeal to the Text: What Are We Appealing to? // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997.
- Lerchner G.* Sprachform von Dichtung. Berlin u. Weimar, 1984.
- Man P.* Introduction // *Jauss H. R.* Towards an Aesthetic of Reception. Minesota, 1999.
- Man P.* The Resistance to Theory // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. L.; N. Y., 1997.
- Neubert A.* Textual Analysis and translation Theory or What Translators Should Know about Text // *Linguistische Arbeits-Berichte.* 1980. № 28. Leipzig.
- Norris Ch.* Deconstruction and the Interests of Theory. L., 1988.
- Spolsky E.* Gaps in Nature: Literary Interpretation and the modular mind. Albany, 1993.
- Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. Güttingen, 1979.
- Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 5. Auflage. Zürich, 1961.
- Plett H. F.* Textwissenschaft and Textanalyse. Semeotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg, 1975.
- Prince G.* Introduction to the Study of Narrative // Reader-Response Criticism. Baltimore, 1980.
- Rorty R.* The Pragmatist's Theory // Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996.
- Weinrich H.* Linguistik der Лъге. 6. Auflage. Мъnchen, 2000.
- Sapir E.* Conceptual Categories in Primitive Languages. Vol. 74. 1931.
- Spark M.* The Public Image. Stories. M., 1976.
- Spolsky E.* Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind. Albany, 1993.
- Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. Güttingen, 1979.
- Steiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 5. Auflage. Zürich, 1961.
- Stockwell P.* Cognitive Poetics. An Introduction. L.; N. Y. 2002.
- Storey R. F.* Mimesis and the Human Animal: On the biogenic foundations of literary representations. Evanston, 1996.
- Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.
- Todorov Tz.* Grammaire du Decameron. The Hague, 1969.
- The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. Hertfordshire, 1995.
- Widdowson H.* Stylistics and the Teaching of Literature. L., 2001.

Wierzbicka A. Semantics: Culture and Cognition. N. Y.; Oxford, 1992.

Wilson. C. The Strength to Dream. L., 1976.

Wittgenstein I. Philosophical Investigations. L., 1953.

Wimsatt W. K., Birdsley M. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington, 1954.

Wright E. (ed.). Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice. L., 1984.

Wright E. (ed) Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary. Oxford, 1992.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<http://www.philosophy.ru/library/ricoeur/iden.html>

<http://www.ru/biblio/books/horuzhy1Main, htm>

<http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v85.html>

<http://tpl1999.narod.ru/WebLSE2001/BoldKach.htm>

<http://www.ru/biblio/books/horuzhy1Main, htm>

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Адмони В. Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988.

Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.

Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей. СПб., 1999.

Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2003.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд., М., 1979.

Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. 3-е изд., М., 2004.

Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М., 2005.

Валгина Н. С. Теория текста. М., 2003.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. М., 1963.

- Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.
- Воробьева О. П.* Текстовые категории и фактор адресата. Киев, 1993.
- Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.
- Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 2007.
- Гончарова Е. А., Шишкина И. П.* Интерпретация текста. М., 2005.
- Дильтей В.* Описательная психология. СПб., 1996.
- Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000.
- Дымарский М. Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. М., 2001.
- Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998.
- Залевская А. А.* Текст и его понимание. Тверь, 2001.
- Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2000.
- Западное литературоведение XX в. Энциклопедия. М., 2004.
- Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.
- Карасик В.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.
- Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.
- Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб., 1998.
- Лакан Ж.* Семинары. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). Кн. 1. М., 1998.
- Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- Лихачев Д. С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996.
- Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.
- Ман П. де.* Аллегория чтения. Екатеринбург, 1999.
- Ман П. де.* Слепота и прозрение. СПб., 2002.
- Москальская О. И.* Грамматика текста. М., 1981.
- Никитин М. В.* Основания когнитивной семантики. СПб., 2003.

Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978.

Новейший философский словарь. Минск, 1999.

Пропп В. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2002.

Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.

Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука. 1988.

Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. М., 2001.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2003.

Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986.

Тураева З. Я. Лингвистика текста. Лекции. СПб., 1993.

Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. СПб., 2000.

Филимонова О. Е. Язык эмоций в английском тексте. СПб., 2001.

Филиппов К. А. Лингвистика текста. СПб., 2003.

Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. СПб.: Питер, 2001.

Хайдеггер М. Бытие и время // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Шаховский В. И., Сорокин Ю. А., Томашева И. В. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (межкультурное понимание и лингвоэкология). Волгоград, 1998.

Шлейермахер Фр. Герменевтика, СПб., 2004.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ. СПб., 2003.

- Щирова И. А., Тураева З. Я.* Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы. СПб., 2005.
- Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002.
- Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.
- Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2001.
- Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Киев; М., 1997.
- Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное. СПб.; М., 1997.
- Язык и наука конца XX века. М., 1995.
- Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М., 1998.
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975.
- Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 1985.
- Beaugrande R. de.* Text, Discourse and Process (Toward a Multidisciplinary Science of Texts). N. Y.; L., 1980.
- Beaugrande R. de, Dressler W.* Textlinguistics through the years // Text: Spec. Anniversary Iss. Looking Ahead: Discourse Analysis in the 1990s. Vol. 10. L.; N. Y., 1981.
- Bloom H.* A Map of Misreading. N. Y., 1975.
- Bloom H.* Poetry and Repression // Revisionism from Blake to Stevens. New Haven, 1976.
- Brinker K.* Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin, 1992.
- Brinker K.* Textlinguistik: Studienbibliographie. Heidelberg, 1993.
- Brooks C.* The Formalist Critic // Twentieth-Century Literary Theory. A Reader. N. Y., 1997.
- Culler J.* The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. L.; N. Y., 2001.
- Derrida J.* Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences // The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore, 1972.
- Eco U.* The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington, 1984.
- Felman S.* The Madness of Interpretation: Literature and Psychoanalysis. Yale French Studies, 55/56, 1977.
- Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- Fish S.* Affective Stylistics // Reader Response Criticism. Baltimore, 1980.

Hirsch E. D. Jr. The Aims of Interpretation. Chicago, 1976.

Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Cambridge, 1996.

Iser W. The Implied Reader. L., 1978.

Jauss H. R. Towards an Aesthetic of Reception. Minesota, 1999.

Stockwell P. Cognitive Poetics. An Introduction. L.; N. Y., 2002.

Schwarz M. Einführung in die Kognitive Linguistik. Tübingen, 1996.

Vater H. Einführung in die Textlinguistik. München, 1992.

Wimsatt W. K., Bardsley M. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington, 1954.

Учебное издание

**Щирова Ирина Александровна
Гончарова Евгения Александровна**

**МНОГОМЕРНОСТЬ ТЕКСТА:
ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

Учебное пособие

Выпускающий редактор А. С. Балуева
Корректор Н. М. Баталова
Дизайн, компьютерная верстка И. Г. Гурова

ООО «Книжный Дом», лицензия № 05377 от 16.07.2001.
191186 Санкт-Петербург, ул. М. Конюшенная, 5.

Подписано в печать 01.11.2007. Формат 60 x 84/₁₆.
Гарнитура «Школьная». Усл. печ. л. 29,5. Уч.-изд. л. 16,2.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 350 экз. Заказ № 132.

Отпечатано в типографии ООО «Престо»,
Санкт-Петербург, ул. Казанская, 5