

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ПРЕДМЕТ ПОНИМАНИЯ В ЛИНГВИСТИКЕ И ФИЛОСОФИИ

С. П. Рубцова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 1 ноября 2017 г.

**Аннотация:** статья посвящена рассмотрению и анализу художественного текста. Делается попытка выявления основных родовых признаков текста, дифференциации категорий «текст» и «произведение». Затрагивается проблема понимания и интерпретации текста, а также проблема выявления субъектов герменевтического процесса. Выводы статьи подтверждаются на материале художественного текста.

**Ключевые слова:** герменевтика, текст, понимание, художественное произведение, автор, структурализм, интертекстуальность, художественный вымысел, художественная правда, интерпретация, язык.

**Annotation:** the given article is devoted to the consideration and analysis of a literary text. An attempt is made to find out the basic generic features of a text and to differentiate the categories «a text» and «work». There is a problem of a text comprehension and interpreting touched, and also a problem of finding out the subjects of hermeneutical process. The inferences of the article are confirmed on the material of a literary text.

**Key words:** hermeneutics, text, comprehension, bells letters fiction, author, structuralism, intertextuality, artistic fiction, artistic sincerity, interpretation, language.

Текст – понятие чрезвычайно многогранное и значительное. Данная категория является предметом рассмотрения различных наук, таких как лингвистика, литературоведение, философия и др. Обращаясь к проблеме понимания текста и, в частности, художественного текста, следует выделить некоторые стороны его осмысления, внимание которым мы и уделим в данной статье. Что мы понимаем под словом «текст»? Как соотносятся текст и язык? Что есть художественный текст и какова роль хронотопа? В какой оппозиции по отношению друг к другу находятся вымысел и художественная правда? И какую роль играет слово в текстовом пространстве?

Текст – явление культуры, проявляющееся во всех ее сферах: музыке, литературе, изобразительном искусстве и т. д. В данной работе нас будет интересовать текст как факт литературы, художественный текст.

Различные ученые по-разному трактуют данное понятие, то расширяя терминологический диапазон вплоть до соотнесения текста с целым миром, то сужая его до рамок конкретного литературного произведения.

В лингвистике текст понимается чаще всего как «язык в действии» (М. А. К. Хэллидэй). Принцип отождествления синтаксиса речи и линг-

вистики текста берет свое начало от Ф. де Соссюра. Основоположники новой дисциплины под лингвистикой текста понимали научную дисциплину, цель которой было описать сущность и условия человеческой коммуникации.

Продолжая эту линию, Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко и М. Ю. Сидорова в «Коммуникативной грамматике русского языка» утверждают: «Язык реализуется во множестве текстов, устных и письменных. Либо спонтанно, сиюминутно возникающих для бытовых и деловых надобностей, либо создаваемых для долгой жизни писателями, учеными, лингвистами.<...>Уровень общей и речевой культуры личности определяется объемом и качеством освоенных личностью текстов из накопленных опытом духовных богатств» [1, с. 9].

В данной концепции текст провозглашается первичной данностью, на основе которой авторы пытаются построить новую грамматику, «выявляющую закономерности выражения смыслов в текстах различного общественного назначения, закономерности организации и функционирования текстов» [там же]. В этой работе вводится понятие субъекта речи как создателя текста. Авторы «Коммуникативной грамматики» не проводят разграничения между «текстами» устной и письменной форм речи, более того, между текстом и речью вообще. Для них это вещи одного порядка. Следовательно, текст представляет собой устную или письменную форму высказывания, имеющую определенную структуру и функционирующую согласно определенным законам. Однако на данном этапе развития науки такое определение текста представляется устаревшим и непродуктивным, ввиду того, что текст – это, прежде всего, письменно зафиксированные высказывания, представляющие собой наглядный материал для исследователя. Работа с текстом подразумевает наличие некоего прописанного варианта речевой деятельности. На наш взгляд, совмещение речи и письма как одного целого не представляется возможным.

Диаметрально противоположной вышеизложенной концепции является концепция Б. М. Гаспарова. Автор работы «Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования» противопоставляет текст языку (речи), называя язык фактом человеческой памяти, тогда как текст является неким герметичным началом, замкнутым внутренним целым. По мысли Б. М. Гаспарова, «любое языковое высказывание <...> представляет собой текст, т. е. некий языковой артефакт, созданный из известного языкового материала при помощи известных приемов» [2, с. 318]. Языковое сообщение (текст) есть «замкнутое целое», возникающее из «открытого, не поддающегося полному учету взаимодействия множества <...> факторов, и такое замкнутое целое, которое способно индуцировать и впитывать в себя открытую, уходящую в бесконечность работу мысли» [там же, с. 321]. Содержание текста становится «смысловой плазмой» благодаря своей герметичности, однако именно текстовый герметизм является противоположностью открытости и бесконечности языкового поля.

Вначале определение Б. М. Гаспаровым текста как любого языкового высказывания, письменного или устного, сближает его с позицией Г. А. Золотовой, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидоровой (при априорном условии равенства языка и речи). Но затем автор делает следующий шаг в своем определении текста, называя его неким герметичным целым, рождающимся из языковой бесконечности, т. е. текст, по мысли Гаспарова, не есть сама речь (язык), но является ее производной. Кроме того, концепция Гаспарова имеет внутренние противоречия: утверждение автора о том, что всякое языковое сообщение есть текст, приводит его к необходимости признать равенство языка и текста. Однако этот тезис не согласуется с другим положением его концепции: о герметизме текста и языковой бесконечности. Язык есть система. Речь представляет собой язык в действии. Язык и речь есть две вещи, не тождественные друг другу.

С точки зрения лингвистики нам представляется наиболее правомерным определение М. Я. Дымарским текста как «одной из ряда форм выражения смыслового содержания, с той оговоркой, что форма эта является письменно зафиксированной. Письмо – это способ мыслить литературу» [3, с. 57]. А осмысливание литературы есть постижение текста, поскольку ее нельзя осмыслить не читая.

При рассмотрении проблемы текста нельзя оставить в стороне проблему знака. Лингвистика является одной из наук о знаках и представляет собой одну из ветвей семиотики. Часть лингвистов (Ф. Данеш, В. Дресслер, П. Хартманн, М. Пфютце, Э. Агрикола, Д. Фивегер, О. И. Москальская, Н. И. Серкова, М. И. Откупщикова), исходя из представления о знаковой природе языковых единиц, пришли к мысли, суть которой состояла в перенесении на текст определений и данных лингвистических единиц, ввиду сходства структуры сложного предложения и структуры текста.

По мысли П. Хартманна, проведение аналогии с предложением и «перенесение тех свойств, которые приписывались ранее предложению-высказыванию на текст, оказались важными <...> при решении вопроса о знаковой природе текста. Коль скоро оказывается, что подлинным высказыванием является не отдельное предложение, а сложное синтаксическое целое – текст, в то время как предложение высказывание <...> лишь его частный случай, то естественно признать номинативную функцию и за текстом, а следовательно признать и его знаковую природу. <...> Первенствующим языковым знаком является текст» [4, с. 11–12].

Для структуралистов текст представляет собой глобальное означающее, обладающее единством плана содержания. При всей его полисемии число планов сигнификации его конечно. Текст (его теоретическая модель) выполняет функции сложно структурированного знака, отвечающего за организацию внутренней системы сигнификаций. Реконструкция его «истинного» смысла связана с возникновением «референциальной иллюзии», которая, по мысли А.-Ж. Греймаса, заставля-

ет искать экстралингвистические (экстрасемиотические) референты [5, р. 29–31]. Поэтому М. Риффатер, определяющий текст как глобальный семиотический знак, использует пирсовский концепт «интерпретанты, образующий промежуточную знаковую инстанцию при соотношении плана выражения и план содержания» [6, с. 17].

Н. И. Серкова называет текст «речевым знаком» [7, с. 75–82]. М. И. Откупщикова идет дальше и дает следующее определение: «Текст является сложным языковым знаком», подкрепляя его мыслью о том, что «во всяком тексте мы можем выделить план выражения и план содержания, не являющиеся при этом элементарной комбинацией планов выражения и содержания его компонентов» [8, с. 27]. Но признание текста сложным знаком ведет к признанию равноценными и дорожных знаков, и стилей в одежде, речи, поведении.

По мнению многих лингвистов, текст не обладает самостоятельным существованием, он может являться лишь единицей чего-нибудь (например, дискурса) [9, с. 235–237].

Однако, говоря о языковом знаке, следует учитывать следующие условия. Во-первых, в сознании носителя языка ассоциирование означающего и означаемого должно быть однозначным; и, во-вторых, совпадение плана выражения и плана содержания должно быть автоматическим. Следовательно, знак должен восприниматься произвольно. Кроме того, по мысли М. Я. Дымарского, он «не должен иметь никакого другого функционального предназначения, помимо обеспечения сигнификативного базиса коммуникации» [10, с. 29]. Определение текста как знака явно не удовлетворяет приведенным условиям.

Текст (по крайней мере, художественный) не может всегда означать одно и то же, в подобном случае категория интерпретации вообще теряет всякий смысл. Кроме того, текст не обладает признаком исчислимости, т. е. текстовое поле представляет собой бесконечность, открытость вовне. Текст многозначен, в отличие от слова. Говорить о произвольном восприятии текста нам представляется некорректным, ибо для усвоения текста требуется определенное усилие, направленное на его понимание. Проблема понимания текста является первичной при его осмыслении и исследовании. Текст появляется тогда, когда, по мысли М. Я. Дымарского, «возникает потребность в достижении некоей новой духовной общности, что предполагает качественно иной тип “означаемого” и совершенно иные принципы организации “означающего”». Последнее верно, в первую очередь, для художественного типа текста [там же, с. 30]. Текст формируется на языковом материале, а язык является знаковой системой. М. М. Бахтин подчеркивает связь языка и текста. «Каждый текст предполагает общепонятую (т. е. условную в пределах данного коллектива) систему знаков, “язык”. <...> Если за текстом не стоит язык, то это уже текст, а естественно-натуральное (неязыковое) явление, например, комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости» [11, с. 308].

Ю. М. Лотман, обращаясь к проблеме взаимоотношения языка и текста, выделяет два подхода. Согласно первому, «язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте. <...> здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. <...> наличие кода полагается как нечто предшествующее. С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов.<...>

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов. <...>С точки зрения второго подхода, текст мыслится как ограниченное, замкнутое в себе конечное образование... <...> Меняется соотношение текста и кода (языка). Осознавая некоторый объект как текст, мы, тем самым, предполагаем, что он каким-то образом закодирован... Однако сам этот код нам неизвестен, его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте» [12, с. 4–5].

Следует отметить, что использование какого-либо подхода определяется целями исследования, которые у лингвистики и литературоведения существенно различаются. Кроме того, обращает на себя внимание один факт: Ю. М. Лотман не разделяет понятия языка и кода. Позже ученый выскажет блестящую мысль в целях решения данной проблемы: «Фактически подмена термина “язык” термином “код” совсем не так безопасна, как кажется. Термин “код” несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, т. е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще. “Язык” же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык – это код плюс его история» [13, с. 13]. В своем определении кода Лотман сближается с французскими структуралистами, характеризующими процесс прочтения текста как декодирование одного или нескольких смыслов, существующих в тексте и поддающихся реконструкции.

Таким образом, понятие «язык», даже если брать его как замкнутую систему, гораздо шире понятия «код», более того, это две качественно различные реальности. Код содержится не только в искусственно созданном языке, но и языке реальном, живом. Следовательно, код, изначально присутствуя в языке, предшествуя тексту, участвует в зарождении и формировании текста. Исходя из этого, мы смеем предположить, что исследование текста, расшифровка его смысла есть процесс раскрытия его кода.

Многозначность текста приводит к возникновению проблемы его понимания и интерпретации. Язык рождает текст, который, в свою очередь, служит способом его выражения. По мысли М. М. Бахтина, «за каждым текстом стоит система языка» [11, с. 308]. Текст соткан из высказываний, но представляет собой, с одной стороны, новую целостность по отноше-

нию к составляющим его высказываниям, с другой – характеризуется многослойностью смысла.

На наш взгляд, Текст есть родовое понятие. Художественный текст является одной из его разновидностей. Он наделен даром изображения реальности и представляет собой, по мнению Б. Л. Борухова, модель, обладающую «духовным измерением...Текст коррелирует с некоторым “оригиналом”, является проекцией, тенью последнего <...> и должен рассматриваться как модель в вышеуказанном значении этого термина» [14, с. 5]. Художественный текст моделирует окружающую человека действительность, изображает социальную среду, человеческие взаимоотношения: дружбу, любовь, ненависть, а также отсутствующие в реальности элементы (фантастические произведения). Он отражает все виды реальности и объективной, и субъективной – выдуманный мир. Таким образом, идеальным «объектом моделирования в художественном тексте является сознание» [там же, с. 6], поскольку только сознание обладает способностью совмещать действительность и выдумывать несуществующее, предугадывать будущее (научная фантастика).

По мнению В. П. Руднева, текст – это «воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания, т. е. обладающий тем свойством, которое феноменологическая эстетика называет интенциональностью. Реальность же мыслится нашим сознанием как принципиально не причастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней» [15, с. 9]. Однако реалии действительности и реалии внутреннего мира произведения, как показали в своих работах М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев, В. П. Руднев и другие исследователи, могут не совпадать, например пространственно-временное устройство или хронотоп.

Художественное пространство и время обладают рядом свойств, отсутствующих у их реальных прототипов. Художественное время, в отличие от реального, обладает обратимостью. На этом основан сюжет многих произведений: герой вспоминает уже давно прошедшие события (произведение начинается как бы с конца). В художественных текстах классической литературы время подвластно автору. В постмодернизме время, как особый герой, выступает независимо от автора. Фабульные события могут излагаться совершенно произвольно.

Еще одна важная особенность художественного времени – его прерывность (физическое время непрерывно). Поэтому в художественном тексте можно наблюдать лакуны в повествовании, скачки из одного временного интервала в другой («Прошло семь лет. Дети выросли»). Кроме того, художественному времени свойственна беспорядочность, благодаря чему автор может произвольно перемещать различные временные модальности, менять местами прошлое и будущее, возвращаться в настоящее (эта характеристика особенно заметна в творчестве современных писателей – Фолкнера, Трифонова, Набокова и др.). Писатель «играет» временем.

Художественное пространство также отличается определенным своеобразием. Оно прерывно (в отличие от реального пространства), автор перебрасывает своих героев из одной пространственной зоны в другую; фрагментарно – всё в целом пространство читателю видеть не дано, он видит лишь его фрагменты, описываемые повествователем; оно способно растягиваться, сжиматься, перекручиваться, особенно в фантастических произведениях. Вместо реального трехмерного пространства реципиент может сталкиваться с одно-, двух-, пятимерным и так далее пространством.

Подобными характеристиками (свойственными художественному хронотопу) обладает и человеческое сознание: время течет вспять в воспоминаниях, оно прерывно и неупорядочено (из прошедших событий мы заостряем наше внимание только на тех, которые особенно нас волнуют, но не вспоминаем всё подряд по секундам; прошлое и будущее в нашем сознании не перемешиваются, а меняются местами). Пространство в нашем сознании также деформируется, оно не похоже на реальное пространство, но имеет свойства, характерные для художественного пространства. Отсюда мы можем говорить о тождестве действительности художественного текста и сознания. Художественный текст есть модель реальности в той мере, в какой она отражается в сознании. Иными словами, действительность, представленная в нем, дана в авторской интерпретации, т. е. в творении находит выражение не окружающий мир, но мысль о мире: «внутритекстовая действительность есть в буквальном смысле слова совокупность чьих-то ощущений» [14, с. 8].

Художественный текст является предметом понимания и интерпретации для субъектов герменевтического процесса. Картина мира, представленная в художественном тексте, становится реальностью (потому что это уникально авторское видение мира). Он начинает жить своей жизнью, становится моментом объективной действительности. Сознание читателя вытесняется сознанием-моделью (авторской точкой зрения).

В художественном тексте, однако, позиция автора не всегда лежит на поверхности. Весьма часто встречается «рассказ от противного»: рассказчик (не автор) повествует о каких-либо событиях или каком-либо человеке, высказывая о них (или о нем) общепринятую точку зрения, например, мнения односельчан, сам при этом оставаясь нейтральным. И очень часто это мнение является прямо противоположным мыслям писателя о своем герое или прошедших событиях. Называя героя устами повествователя слабовольным, далее в произведении автор показывает силу его характера. Это делается для того, чтобы читатель сам мог подумать над произведением, помыслить и увидеть скрытую точку зрения творца (примером может служить творчество Н. С. Лескова, такие его произведения, как «Однодум», «Несмертельный Голован», «Левша»). В данном случае рассказчик и автор не тождественны друг другу.

М. М. Бахтин разграничивает автора биографического и автора внутритекстового: тот, кто написал «Несмертельного Голована», и тот, кто рассказывает о Головане как о человеке, спасшем рассказчика от дворо-

вой собаки Рябки, – не одно и то же лицо. Это два различных человека, относящихся друг к другу как творец и его творение. Голос повествователя в произведении (даже если повествование ведется от третьего лица) не равен создателю произведения. Подтверждением этому служит следующее признание И. С. Тургенева: «Ходишь среди героев своего романа, видишь себя между ними и в то же время сознаешь всю разницу между собой и другим “я”, которое там...» [16, с. 57]. Отсюда мы можем сделать вывод о нетождественности сознания творца и сознания-модели его произведения. То, что предстает перед восприятием читателя, есть не сознание автора, но чужое по отношению к нему, хотя и сконструированное им самим сознание-модель [14, с. 8].

Художественное произведение дистанцируется от автора, хотя сходство, безусловно, между ними имеется (бессознательное, воплотившееся в творении). Смоделированное сознание (произведение) может быть моментом игры, где автор проявляет какие-то свои тайные желания, идеалы или тщательно скрываемые комплексы. И по данному произведению нельзя судить о личности автора. Сознание-модель – условно. Оно превышает по своим возможностям сознание реального человека (нам, например, не дано заглянуть вглубь другого человека, прочесть его мысли, а в художественном произведении читатель, благодаря автору, делает это с легкостью). Но человек наделен даром фантазии, а именно эта способность есть и у реального сознания, позволяя ему заглядывать в будущее и создавать произведения искусства. Поэтому реальность, изображенная в художественном произведении, никогда не будет идентична окружающему нас миру. Понимать художественное произведение человек сможет тогда, когда постигнет логику фантазирующего сознания.

В. П. Руднев указывает на соответствие трем родам словесно-художественного творчества – лирике, драме и эпосу – трех наклонений. Лирика, отражающая сферу «я» (эго-реальность), говорящая от первого лица, является областью «психологического конъюнктива». Лирическим произведениям присущ момент условности, не-существования, но желаемости, гипотетичности. Драма есть способ реализации ты-реальности. Средством выражения служат различные диалоги хора и персонажа – древняя драма, между персонажами или – в современной драме – диалог героя с самим собой, своим внутренним «я»: Я и Он (Другой, Чужой). Для этого рода характерен «психологический императив». Диалог предполагает спор, а следовательно, наращивание эмоций, навязывание мнения. Психологический императив представляет собой своего рода повеление, побуждение к действию. Эпос, наррация вообще имеет дело с оно-реальностью и, следовательно, представляет собой сферу «психологического индикатива». Повествовательность, описательность, «рассказывание» – черты, характеризующие психологический индикатив. Данным трем модальностям, на наш взгляд, соответствуют следующие слова-характеристики – переживание (психологический конъюнктив, эго-реальность), показывание (психологический императив, ты-реальность) и рассказ



(психологический индикатив, оно-реальность). Психологический индикатив не имеет ничего общего с индикативом-верификатором, поскольку нет смысла в проверке подлинности фактов художественного произведения. «Художественный текст изображает психологическую модальность посредством языковой модальности. Однако при переходе высказывания из нехудожественного контекста в художественный его модальный план трансформируется» [15, с. 31]. Индикатив-нарратор выступает как «индикатив метаязыковой констатации» [там же]. Он указывает на то, что данная фраза принадлежит естественному языку и проверяет ее с точки зрения особой художественной верификации, определяющей не истинность или ложность высказывания (художественный текст в целом), а принадлежность (или наоборот) художественному языку, чьим выразителем данная фраза является.

Индикатив метаязыковой констатации в художественном тексте выступает в качестве единицы жанровой принадлежности, проверяя его, таким образом, на истинность или ложность с точки зрения соответствия или несоответствия его законам жанра, к которому он принадлежит.

В художественном тексте индикатив может заменяться на психологический конъюнктив. Эта ситуация особенно характерна для литературы XX в. Ярким примером может служить роман Макса Фриша «Назову себя Гантенбайном», где действие развивается как бы в мыслях героя, представляющего себя то как одного персонажа (Гантенбайна), то как другого (Эндерлина), ирреальные модальности предстают как реальные, т. е. конъюнктив как индикатив. На протяжении всего времени повторяется фраза: «Я представляю себе».

В произведениях немецких романтиков (новеллы Гофмана) реальная и ирреальная действительности переплетаются. В литературе XX в. ирреальная модальность носит метаязыковой характер.

Человек нуждается в собеседнике, сознание жаждет быть услышанным другим сознанием, а текст – другим текстом. По мнению М. М. Бахтина, неотвеченность и глухота – символы преисподней: «Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника опущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово» [17, с. 58]. Примером могут служить произведения Ф. М. Достоевского.

«Чужое слово» есть тайное слово, предназначенное для «своего», определенного читателя. Это слово «не для всех».

По мысли Ю. Кристевой, определение статуса слова в текстах как означающего по отношению к различным литературным способам мышления переносит поставленную проблему в область пересечения языка (действительной практики мысли) и пространства (единственного из-

мерения, где значение возникает за счет совмещения различий) [18, с. 129]. В качестве измерений текстового пространства Кристева выделяет субъекта письма, получателя и внеположные им тексты (все они пребывают в состоянии диалога). Таким образом, статус слова определяется:

- 1) горизонтально – слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю;
- 2) вертикально – слово в тексте ориентировано по совокупности других текстов, прошлых или будущих [там же].

Тем самым любой текст является мозаичным построением других текстов, продуктом цитаций ранее написанных текстов. Для определения данного явления Кристева вводит понятие интертекстуальности и делает вывод о, как минимум, двойном прочтении поэтического языка.

Слово, минимальная единица текста, служит не только медиатором, связывающим текст с аудиторией, но и регулятором, управляющим процессом перехода диахронии в синхронию (литературную структуру). Слово функционирует в трех измерениях: субъект – получатель – контекст – как совокупность амбивалентных элементов. Само слово «амбивалентность» у Кристевой предполагает факт включения общества в текст и текста – в общество (историю).

Необходимость переосмысления статуса слова в художественном тексте привела к выделению М. М. Бахтиным трех разновидностей прозаического слова:

- 1) прямое слово, которое направлено на свой предмет и роль которого заключается в выражении последней смысловой позиции речевого субъекта в пределах одного контекста. Это авторское слово, выражающее или сообщающее что-либо, оно предметно и рассчитано на непосредственное предметное понимание;

- 2) объектное слово, которое представляет собой «прямую речь» героев. Объектное слово также направлено на свой предмет, но в то же время само является объектом авторской направленности. Это чужое слово, подчиненное повествовательному слову как объекту авторского понимания. Авторская направленность берет его как целое, не меняя его смысла;

- 3) амбивалентное слово, т. е. слово, содержащее два смысла: автор использует чужое слово, вкладывая в него новую смысловую направленность, но сохраняя при этом его предметный смысл. Следует выделять три разновидности амбивалентного слова: стилизация, пародия и скрытая внутренняя полемика. Стилизация предполагает использование чужого слова в собственном усмотрении, не приходя в столкновение с чужой мыслью. Пародия представляет собой новую смысловую направленность чужого слова, противоположную его исходной направленности. Скрытая внутренняя полемика предполагает активное воздействие чужого слова на авторскую речь. Чужое слово здесь представлено в слове самого рассказчика.

Таким образом, чужое слово является материалом, способным трансформироваться в различных ипостасях литературной конструкции.

Для литературы XX в. характерно также переплетение модальностей. Конкретное произведение отсылает нас к предшествующим произведениям. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» действие происходит то в гитлеровской Германии (психологический индикатив), то в затуманенном (или, наоборот, слишком ясном) сознании главного героя (психологический конъюнктив). В романе слышны отголоски различных текстов: «Пиковой дамы» А. С. Пушкина (эпизод символической продажи души за творчество), «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского (разговор Леверкюна с чертом, причем в этой сцене переплетаются конъюнктив и индикатив, т. е. и Леверкюну и Ивану Карамазову хочется верить, что беседа с чертом есть лишь плод их больной фантазии, но свою жизнь они строят так, как будто эта встреча имела место быть). Здесь же присутствует полемика с «Фаустом» Гете, которого Манн отвергает, обращаясь к народным сказаниям о Фаусте. Если Гете оправдывает Фауста и возвышает, то Манн показывает, к чему привело это оправдание.

Еще одна особенность литературы XX в. – это конфигурация «текста в тексте». В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» конфигурация иерархическая: основной план имеет характер индикатива, рассказ о Понтии Пилате и Иешуа как выдуманный призван оттенить правдоподобность основного плана повествования. Вчитываясь в произведение, читатель начинает проникаться мыслью об иллюзии действительного мира и о действительности выдуманного мира.

Художественный текст (неважно, имеют ли под собой описанные в нем события и герои реальные факты или реальных прототипов) вызывает у читателей разного рода эмоции и переживания. Документальный (или научный) текст, т. е. нехудожественный, безусловно, вызовет определенный резонанс, заставит работать мысль реципиента, но психологические переживания как отклик у него не возникнут. Зарождение художественности происходит именно тогда, когда высказывание употребляется не для выявления истинности или ложности событий, фактов, героев, а для указания на отсутствие истинностного значения. Здесь возникает проблема вымысла. По мысли Г. Фреге, «Вымысел является тем случаем, когда выражение мыслей не сопровождается, несмотря на форму утвердительного предложения, действительным утверждением их истинности, хотя у слушающего может возникнуть соответствующее переживание» [19, с. 103].

Художественный вымысел является способом изображения реальной действительности. Вопрос в том, что понимать под реальной действительностью. Реальная действительность в нашем понимании – это окружающий человека мир, это то, что он видит, окружающая его природа и социальная среда. Главную роль здесь играет принцип правдоподобия. Однако сложность заключается в нем самом. В античности правдоподобными были олимпийские боги, в средние века – ведьмы и гномы. XIX век не отвергает ведьм и гномов как персонажей народных преданий и сказок, однако дает им весьма объективную оценку. XIX век всё

подвергает сомнению. Именно из сомнения рождается метод реализма. Он схватывает и отражает в художественной литературе нарождающиеся изменения в обществе. По сути, реализм – это «социальный» метод, как романтизм есть метод «личных переживаний», классицизм – метод «гражданственности».

Реалистический герой – это герой, прежде всего, определенной социальной среды. И именно с этой позиции, как правило, объясняется его характер. Герой думает, переживает как субъект своей среды, но затем он «развивается» (или остается тем, чем он является) и становится таким, каким его хочет видеть автор. Но герой не схематичен. Он ведет себя подобно живым людям, размышляет и действует, заблуждается и ищет истину. Но истина у каждого своя. Автор последовательно ведет своих героев к осознанию своей правоты (или неправоты), выражая устами положительных персонажей свои принципы и убеждения. Герцен, Булгарин и Лесков по-разному представляли истину. Н. С. Лесков не примыкал ни к одному из политических лагерей: ни к западникам, ни к славянофилам, ни к демократам, ни к официальной доктрине. Он стоял особняком. Но его герои-праведники являются носителями определенной истины, смысл которой заключается в том, что каждый должен знать свое дело и честно и справедливо выполнять свой долг человека и гражданина. И именно в этом Н. С. Лесков видит настоящий подвиг. Чернышевский по-своему понимает предназначение человека и его будущее и указывает путь к нему.

Реализм как метод отразил эти различия и изменения. Он включает в себя и фольклор (народные предания). Пример тому – цикл Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Однако часть исследователей (среди них В. П. Руднев) видят в творчестве Гоголя зачатки модернизма. Так или иначе реализм отражает, во-первых; социальную обстановку, во-вторых, героя как человека своей среды, в-третьих, народные сказания, не призывая верить в мифических персонажей, в-четвертых, писатель пытается вывести максимально правдоподобного героя, художественный вымысел максимально приблизить к жизни. Однако именно здесь, по мнению В. П. Руднева, возникает расхождение реализма как метода и принципа правдоподобия, поскольку, исходя из принципа правдоподобия, никто не может знать мысли другого человека, но писатель использует формулу: «Господин N подумал...». «Если использовать критерий правдоподобия, то такое высказывание является совершенно нереалистическим... В этом смысле такое высказывание, строго говоря, не может считаться с точки зрения обыденного языка правильно построенным» [15, с. 166]. Но, помимо принципа правдоподобия, есть еще художественный вымысел, иначе произведение не может считаться художественным, а будет рассматриваться как документальное. Следует предположить, что и принцип правдоподобия есть явление условное.

В. П. Руднев более правдоподобной считает литературу «потока сознания», хотя эта литература относится к модернизму: «...так как она

не претендуя на онтологически правдоподобное отражение действительности, достаточно правдоподобно отражает нормы не-письменной речи» [там же, с. 167]. Однако согласно литературоведческим канонам именно прием «потока сознания» приводит к созданию новой литературы («ассоциативной»), уже не относящейся к реалистической.

По мысли В. П. Руднева, следует выделять три способа соотнесения вымысла и реальности в художественном тексте:

1) приписывание вымышленным героям каких-то действий («Пустым термам (именам) – обычные предикаты»). На этом основывается вся современная беллетристика;

2) приписывание реально существовавшим лицам вымышленных действий и событий, происходивших с ними (Д'Артаньян). На этом основан «исторический роман»;

3) приписывание вымышленным героям вымышленных действий. Этот способ наиболее полно реализуется в научной фантастике или мистических произведениях [там же, с. 46].

Таким образом, в художественной литературе проблема истинности/ложности снимается, поскольку ее функцией является не отражение реальности (это удел науки), а ее изображение.

Художественная правда заключена в соблюдении законов выбранного жанра. В его рамках писатель может фантазировать и творить, но он не имеет права выходить за рамки жанра. Вымысел же есть неотъемлемая часть художественного текста, в противном случае текст уже не будет считаться художественным, он перейдет в разряд документального. Текст документальный исключает художественный вымысел, основываясь только на фактах, но допускает в конце высказывание автором текста (собирателем фактов, материала) своей точки зрения. Подобное резюме никоим образом не влияет на приведенные факты, оно остается лишь частным мнением частного лица. Художественный текст может иметь в своей основе реальные факты, послужившие причиной его написания, но автор текста уже волен что-то домыслить или исказить согласно своему замыслу. Здесь находит выражение авторское видение фактов, даже если оно в какой-то степени противоречит реальным событиям. Наличие вымысла есть один из показателей художественного текста. Другой показатель – авторская позиция в тексте. В художественном тексте она может быть высказана прямо (Л. Толстой «Война и мир»), но может быть и завуалирована. В этом случае, чтобы понять смысл художественного текста, читатель должен «докопаться» до авторской точки зрения. Она незримо присутствует в тексте, превращая его законченное целое. Авторская позиция прослеживается через описание героев, их реплики и поступки. Вымысел не должен нарушать законы жанра, к которому относится художественный текст.

Таким образом, философия и лингвистика по-разному понимают и трактуют «понятие» текст. Однако следует отметить, что есть нечто сближающее эти трактовки: художественный текст есть разновидность Тек-

ста как родового понятия. Он является одним из предметов понимания и интерпретации герменевтического процесса. Художественный текст как предмет искусства изображает реальность. Вымысел и художественная правда являются двумя составляющими художественного текста, без которых его существование не представляется возможным.

### Литература

1. *Золотова Г. А.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова – М. : Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, 1998.
2. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ : лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996.
3. *Дымарский М. Я.* Норма текстовости и стилевое варьирование / М. Я. Дымарский // Художественный текст : онтология и интерпретация. – Саратов : СГПИ, 1992.
4. *Москальская О. И.* Грамматика текста / О. И. Москальская. – М. : Высш. шк., 1981.
5. *Greimas A.-J.* Semiotique et sciences sociales / A.-J. Greimas. – P. : Seuil, 1976.
6. *Мейзерский В. М.* Проблемы и перспективы семиотики текста / В. М. Мейзерский // Художественный текст : онтология и интерпретация. – Саратов : Изд-во СГПИ, 1992.
7. *Серкова Н. И.* Предпосылки членения текста на сферфразовом уровне / Н. И. Серкова // Вопросы языкознания. – 1978. – № 3.
8. *Откупщикова М. И.* Синтаксис связного текста / М. И. Откупщикова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982.
9. *Красных В. В.* Текст как единица дискурса / В. В. Красных // Международная юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова : тез. докл. – М., 1995.
10. *Дымарский М. Я.* Проблема текстообразования и художественный текст : на материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Эдиториал УРСС, 2001.
11. *Бахтин М. М.* Проблема текста : опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 308.
12. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567: Текст в тексте : тр. по знаковым системам. XIV.
13. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис. Издат. группа «Прогресс», 1992.
14. *Борухов Б. Л.* Онтология художественного текста / Б. Л. Борухов // Художественный текст : онтология и интерпретация. – Саратов : СГПИ, 1992.
15. *Руднев В. П.* Морфология реальности : исследования по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 1996.
16. *Медведев П. В.* В лаборатории писателя / П. В. Медведев. – Л. : Сов. писатель, 1971.
17. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского / М. М. Бахтин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Сов. писатель, 1963.

18. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // От структурализма к постструктурализму : французская семиотика. – М. : Прогресс, 2000.

19. *Фреге Г.* Логические исследования / Г. Фреге ; [сост. и общ. ред. В. А. Суровцев]. – Томск : Водолей, 1997.

*Воронежский государственный университет*

*Рубцова С. П., кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания*

*E-mail: neznamovasp@mail.ru*

*Тел.: 8(903) 030-15-17*

*Voronezh State University*

*Rubtsova S. P., Candidate of Philosophy, Associate Professor of the Ontology and Theory of Knowledge Department*

*E-mail: neznamovasp@mail.ru*

*Tel.: 8(903) 030-15-17*