

**Валерий Белянин**

**Введение  
в психиатрическое  
литературоведение**

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SPECIMINA PHILOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von  
Olexa Horbatsch, Gerd Freidhof und Peter Kosta

---

Band 107

Валерий Белянин

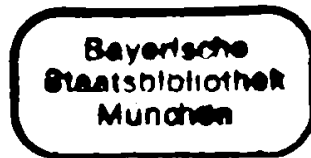
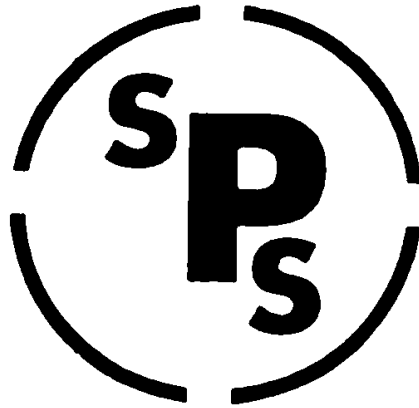
ВВЕДЕНИЕ  
В ПСИХИАТРИЧЕСКОЕ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1996

96.

40997



Verlag Otto Sagner, München 1996.  
Abt. der Firma Kubon und Sagner, München.  
Druck: DS Druck GmbH, Marburg/Lahn.

**ISBN 3-87690-644-X**  
**ISSN 0170-1320**

96 17 87690

Б-23

Белянин Валерий Павлович

Введение в психиатрическое литературоведение.- 281 с.

В работе представлена психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте. На основе психиатрических критериев выделены такие типы текстов, как "светлые", "тёмные", "печальные", "весёлые", "красивые". Работа написана на материале большого количества текстов русской и мировой литературы в русле психоэтики и психостилистики и представляет новое направление в анализе художественного текста - психиатрическое литературоведение.

Автор - Белянин Валерий Павлович - доктор филологических наук, профессор кафедры психолингвистики Московского Государственного Лингвистического Университета, профессор Центра международного образования и факультета иностранных языков Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Рецензенты д. ф. н. Н. Д. Буровикова

д. ф. н. Е. Ф. Тарасов

д. пс. н. Е. Т. Соколова

(с) Белянин Валерий Павлович 1996



## О Г Л А В Л Е Н И Е

	ВВЕДЕНИЕ	11
--	----------	----

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

1.1.	Художественный текст как объект анализа	16
1.2.	Объективный психологический анализ литературы	21
1.3.	Психологический анализ персонажей	25
1.4.	Психиатрический подход к персонажу	27
1.5.	О психоаналитическом подходе к литературе	36
1.6.	Эвропатологический анализ литературы	44
1.7.	Психиатрический подход к личности автора	47
1.8.	Психиатрия и лингвистика	55

### ГЛАВА ВТОРАЯ

2.1.	Типологический подход к художественному тексту	58
2.2.	Понятие доминанты в психологии	67
2.3.	К вопросу о компрессии художественного текста	69
2.4.	Эмоционально-смысловая доминанта художественного текста	72

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

	Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте	79
--	---	----

3.1.	"Светлые" и "активные" тексты	80
3.1.1.	Типичный "светлый" текст	81
3.1.2.	Паранойяльная акцентуация	83
3.1.3.1.	Психолингвистические особенности "светлых" текстов	90
3.1.3.2.	Психолингвистические особенности "активных" текстов	98
3.2.	"Тёмные" тексты	104
3.2.1.	Типичный "тёмный" текст	104
3.2.2.	Эпилептоидная акцентуация	108
3.2.3.	Психолингвистические особенности "тёмных" текстов	110
3.2.3.1.	Персонажи "тёмного" текста	112
3.2.3.1.1.	Положительный герой	112
3.2.3.1.2.	Отрицательный персонаж	115
3.2.3.1.3.	Промежуточный персонаж	119
3.2.3.1.4.	Двойник в "тёмном" тексте	123
3.2.4.	Система образности в "тёмных" текстах	124
3.2.4.1.	Описание эмоциональных состояний	125
3.2.4.1.1.	Семантический компонент 'тоска'	125
3.2.4.1.2.	Семантический компонент 'смена эмоционального со-	

	стояния'	126
3.2.4.1.3.	Семантический компонент 'смех'	126
3.2.4.2.	Описание пространственных ощущений в "тёмных" текстах	129
3.2.4.2.1.	Семантический компонент 'размер'	129
3.2.4.2.2.	Семантический компонент 'падение'	135
	1. собственно падение	135
	2. опускание вниз	136
	3. 'падение в воду'	137
3.2.4.3.	Описание зрительных ощущений	139
3.2.4.4.	Описание слуховых ощущений	141
3.2.4.5.	Описание обонятельных ощущений	141
3.2.4.6.	Другие семантические компоненты "тёмных" текстов	142
3.2.5.	Стилистические особенности "тёмных" текстов	145
3.2.6.	Рецептивный аспект "тёмных" текстов	150
3.3.	"Печальные" тексты	154
3.3.1.	Типичный "печальный" текст	155
3.3.2.	Депрессивная акцентуация	157
3.3.3.	Психолингвистические особенности "печальных" текстов	159
3.4.	"Весёлые" тексты	168
3.4.1.	Типичный "весёлый" текст	169
3.4.2.	Маниакальная акцентуация	170
3.4.3.	Психолингвистические особенности "весёлых" текстов	174
3.5.	"Красивые" тексты	184
3.5.1.	Истероидная акцентуация	185
3.5.2.	Психолингвистические особенности "красивых" текстов	190
3.6.	"Смешанные" тексты	198
3.6.1.	"Светло-тёмные"	199
3.6.2.	"Светло-печальные"	200
3.6.3.	"Светло-весёлые"	202
3.6.4.	"Светло-красивые"	202
3.6.5.	"Активно-простые"	202
3.6.6.	"Печально-темные"	202
3.6.7.	"Красиво-тёмные"	204
3.6.8.	"Печально-весёлые"	204
3.6.9.	"Печально-красивые"	206
3.6.10.	Психолингвистическая природа бестселлера	207
3.7.	Тема и стиль	208
3.8.	Пространство и время в художественном тексте	210

## ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ.

### Рецептивный аспект художественного текста

4.1.	Психолингвистические основы восприятия художественного текста	213
4.2.	Библиопсихология и восприятие текста	216
4.3.	Автор - текст - читатель	218

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### Определение особенностей личности читателей в зависимости от предпочитаемых типов текстов: (экспериментальное исследование)

5.1.	Отбор материала для эксперимента	222
5.2.	Процедура эксперимента	225
5.3.	Результаты эксперимента с отдельными испытуемыми	228
5.3.1.	Предпочтение "активных" текстов	229
5.3.2.	Предпочтение "весёлых" текстов	231
5.3.3.	Предпочтение "красивых" текстов	234
5.3.4.	Предпочтение "тёмных" текстов	235
5.3.5.	Предпочтение "печальных" текстов	236
5.3.6.	Предпочтение "сложных" текстов	238
5.3.7.	Предпочтение "усталых" текстов	240
5.3.8.	Предпочтение "интенсивных" текстов	241
5.4.	Интерпретация текста в зависимости от его оценки	241
5.5.	Результаты эксперимента с группами испытуемых	241

	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	251
--	------------	-----

## ПРИЛОЖЕНИЯ

1.	Символы текстов и их психиатрические корреляты	260
2.	Указатель имён писателей и поэтов	268

	СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ РАБОТ	27
--	---------------------------	----





## ВВЕДЕНИЕ

Традиционно художественный текст является предметом изучения литературоведения и стилистики. Однако, к проблеме представления знаний о мире в художественном тексте всегда обращались и специалисты по логике, кибернетике, этнографии, искусствоведению, герменевтике и философии, не говоря уже о психологах и психиатрах.

При этом представители каждой дисциплины видят в тексте только свой предмет. Это же и является причиной того, что общей теории художественного текста (как и текста вообще) до настоящего времени не создано. Характерно также, что "до настоящего времени никто не сумел дать устойчивого определения литературы", - писал в 1974 году Ц. Тодоров (Тодоров 1983, 351). И поныне художественный текст продолжает оставаться некоторой "загадочной сущностью".

Владимир Солоухин, сравнивая художника и учёного, писал, что если бы учёный не сделал какое-то открытие, то это бы сделали другие "Картину же, которую напишет художник, стихотворение, которое напишет поэт, сонату, которую пишет композитор, никто за него никогда не написал бы, пройди хоть тысяча лет".

Это принципиальное различие между художественным и нехудожественным текстом всегда было препятствием на пути к типологическому анализу литературы. При этом, однако, исследователи пытаются выявить критерии, общие для ряда текстов и отличающие их от других текстов.

Так, одним из параметров является время написания текста (литература Средневековья отличается от современной по своим языковым и стилевым характеристикам). Существенным для художественного текста является его (а точнее, его автора) национально-культурная принадлежность, которая во многом определяет язык и речевую систему образных средств текста.

Пожалуй, основным параметром художественного текста является его стиль (Лосев 1994). Существовая на пересечении идиолекта (специфики речи автора, жанровых, языковых, национальных особенностей

фики речи автора, жанровых, языковых, национальных особенностей выражения) стиль как языковая форма текста напрямую связан с замыслом, являясь способом его реализации. В силу того, что стиль непосредственно дан в восприятии, именно он в максимальной степени влияет на оценку текста читателем.

Не менее важным параметром художественного текста является его жанр как исторически складывающийся тип литературного произведения. (Текст может быть отнесён к тому или иному жанру в зависимости от преобладающих эстетических качеств, объёма, общей структуры - Брагинский 1991).

Очевидно, что жанровое обозначение произведения как романа, повести или рассказа говорит читателю не только о его объёме, но и о характере описания (объёмном или фрагментарном); время написания - не только о возможных трудностях, которые может текст представлять для чтения (если он, к примеру, написан в прошлом веке), но и о фрагменте культуры, который он охватывает.

В последние годы в отечественной книжной рекламе появились аннотации, квалифицирующие текст как "психологическую драму", "историческую хронику", "философские размышления", "романтическую мелодраму", "дерзкую фантастику", "крутой детектив" и т.п.

По-видимому, именно ориентация на жанр (детектив, приключения, фантастика) либо настраивает читателя на текст, либо отталкивает их от него.

И всё же есть основания полагать, что даже и такая жанровая классификация литературы для читателей-нефилологов является абстракцией научного порядка и носит литературоведческий, и тем самым, специализированный оттенок. Читатель же как носитель обыденного сознания относится к художественным произведениям, оценивает и хранит их в памяти по иным законам.

Очевидно, каждый из представленных выше параметров текста может служить основанием для классификации художественной литературы. И каждая из этих классификаций вносит свой вклад в постро-

ение картины мира научного порядка.

Исследования последних лет обращают внимания на "бытование" научной картины мира в обыденном сознании, вводя наравне с понятием "картина мира" такие обозначения, как "модели мира", "образ мира", "миросозерцание", "мировосприятие", "мировидение", "миропредставление" и др. (Роль 1988, 12-21).

Психолингвистика, являясь наукой о производстве и восприятии речи также ориентирована преимущественно на исследование того, как речевой материал воспринимается "рядовым" носителем языка. Результаты исследований показывают, что научный анализ текстов отличается от того "анализа", который проводится читателем.

В данной работе предлагается принципиально новый подход к художественному тексту. В качестве базовых приняты следующие постулаты.

Первый постулат: за языком стоит не только система языка, но и психология. Каждый языковой элемент обусловлен не только лингвистическими, но и психологическими закономерностями.

Второй постулат: за разными текстами стоит разная психология. Разнообразие психологических типов людей рождает разнообразие текстовых структур.

Третий постулат: структуры художественного текста коррелируют со структурами акцентуированного сознания. Художественный текст в большинстве случаев порожден акцентуированным (или психопатическим) сознанием.

Четвёртый постулат: организующим центром художественного текста является его эмоционально-смысловая доминанта. Являясь ядром модели порождения текста, эмоционально-смысловая доминанта организует семантику, морфологию синтаксис и стиль художественного текста.

Следует учесть, что текст - это не имманентная сущность, а элемент целой системы "действительность - концепция - язык - автор - текст - читатель - проекция". Исходя из этого мы выдвигаем следующий постулат.

Пятый постулат: читатель имеет право на свою интерпретацию смысла художественного текста. Интерпретация читателя зависит не только от самого текста, но и от психологических особенностей читателя.

Шестой постулат: читатель максимально адекватно интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур.

Эти достаточно необычные соображения, являясь результатом многолетних исследований, и положены в основу данной книги.

Задачей нашей работы является построение принципиально нового подхода к литературному тексту, основанному на выявлении эмоционально-смысловой доминанты. Художественный текст описывается на основе акцентуированного мироощущения, лежащего в её основе.

Работа написана в парадигме московской психолингвистической школы с учётом исследований в области психопэтики и герменевтики. Создавая такое новое направление, как психиатрическое литературоведение и психостилистика (Белянин 1990), работа открывает новые горизонты в рассмотрении литературного творчества и его продукции.

Основные идеи книги автор излагал на лекциях для студентов Московского Государственного Лингвистического университета (с 1990 г.), филологического факультета (в 1994-1995 гг.) и факультета иностранных языков (в 1995-1996 гг.) МГУ им. М. В. Ломоносова, а также в многочисленных публикациях и выступлениях на конференциях и симпозиумах.

Автор выражает благодарность руководству МГУ, и прежде всего член-корр. И. И. Халеевой, профессору Ю. М. Казанцевой и покойному профессору М. С. Роговину за создание благоприятной атмосферы для написания докторской диссертации и чтения лекций по психолингвистике и спецкурсу "Модели мира в литературе".

Автор благодарит зав. кафедрой английского языкознания МГУ профессоров О.В.Александрову и Т.Н.Комову за предоставление возможности чтения лекций в стенах МГУ.

Автор благодарен сотрудникам Сектора психолингвистики и те-

ории коммуникации Института языкознания РАН профессорам Е. Ф. Тарасову и Н. В. Уфимцевой за многолетнюю моральную и научную поддержку. Особую благодарность я выражаю профессору Ю. А. Сорокину, благосклонно относившемуся к моим научным изысканиям, начиная с 1976 года.

Не могу не поблагодарить М. Н. Правдина, позволившего мне ещё на студенческой скамье развиваться в направлении своего собственного мировидения.

Автор признателен Марии Санчес Путч, которая своим интересом к данному исследованию и приглашением в Мадрид для чтения лекций стимулировала его к публикации.

Благодарен автор и психотерапевту Е. Т. Соколовой, совместная работа с которой помогла уточнить ряд положений, касающихся проявления акцентуации.

Свою самую искреннюю благодарность автор выражает психиатру Л. Т. Ямпольскому, беседы с которым в 80-е годы способствовали рождению и формированию данной концепции.

Автор выражает свою самую глубокую признательность Ирине Бутенко.

И, конечно же, автор благодарен студенткам, студентам, аспиранткам и аспирантам, которые на протяжении ряда лет были внимательными слушателями и воодушевляли его на продолжение исследований.

Не забывает автор и тех, кто не принимал данную концепцию. Именно их критика и недопонимание стимулировали его к более детальной её проработке.

Автор очень надеется, что предлагаемая теория найдёт своих сторонников и почитателей среди Покупателей и Читателей Книги.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1.1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ АНАЛИЗА

Традиционно предметом изучения языкознания является слово и словосочетание. Но внимание филологов привлекал всегда текст как основная единица речевой коммуникации, вбирающая в себя все особенности, присущие и слову, и словосочетанию, и при этом обладающая своими собственными.

В лингвистике текст определяется как "организованный на основе языковых связей и отношений отрезок речи, содержательно объединяющий синтаксические единицы в некое целое" (Русская 1982, §1890, Т. 2, 83). При этом отмечается, что в основе текста лежат языковые связи, что текст состоит из синтаксических единиц, что он должен быть целостным. Такое определение в значительной степени верно объясняет его сущность.

Предлагаемое стилистикой жанровое деление текстов общеизвестно. Среди публицистических, рекламных, информационных, среди писем и заметок выделяются художественные тексты. Поскольку объектом данного анализа является художественный текст, разговор пойдёт именно о нём.

В филологических работах анализируются принципы организации художественного текста как сложного языкового и речевого образования. При этом, однако, ни одно из его определений и описаний не может претендовать на полный охват его специфики, глубины и многослойности.

И действительно, давать определение художественному тексту очень сложно. Определим его в рабочем порядке как текст, который использует языковые средства в их эстетической функции в целях передачи эмоционального содержания.

Совершенно очевидно, что лишь комплексный и многоаспектный подход, интегрирующий многие научные дисциплины, может дать целостное представление об этом сложном и многоплановом явлении.

При лингвистическом анализе художественного текста выявляются те "лингвистические средства, посредством которых выражается идейное и ... эмоциональное содержание литературного произведения" (Щерба 1957, 97). При этом лингвистический анализ уделяет значительное внимание разъяснению значений слов и форм, объяснению фактов отклонения от языковой системы и объяснению малоупотребительных и устаревших слов (Новиков Л. А. 1988, 23).

В таком своем виде лингвистический анализ сближается с лингвострановедческим, для которого текст является в первую очередь компонентом культуры. В тексте выявляются элементы, которые не могут быть поняты адекватно в рамках данной культуры и нуждаются в культурологическом комментировании.

В рамках лингвистического анализа находится стилистический, с помощью которого изучаются общезыковые и авторские метафоры. Созданные автором образные средства объясняются через возможности языка путём соотнесения с нормативными явлениями речи.

Традиционный литературоведческий анализ художественный текст изучает художественный текст как продукт национальной культуры, общественной мысли, выявляет его связь с эпохой, с местом в литературном процессе. Литературоведческий анализ оперирует такими категориями поэтики, как тематика, жанр, образ, композиция, сюжет. Литературоведческий анализ предполагает "раскрытие идейного содержания и поэтики произведения" (там же, 6-20).

Раскрытие специфики текста здесь происходит на основе "внутренних резервов" текста. Обращение к эпохе, к истории создания произведения происходит как бы вынуждено. Предполагается, что в самом тексте содержится достаточно информации. А если исследователь и привлекает другой материал, то, как правило такой, который зафиксирован в других текстах со всей определённойностью. Текст не соотносится ни с автором, ни с читателем. Для литературоведов это как бы внешние по отношению к произведению явления, как бы шумовой фон, который мешает понять "музыку" самого текста.



При этом в лингвистике нередко говорится, что "текст - это упорядоченное множество предложений, объединённых различными типами лексической, грамматической и логической связи, способное передавать организованную и направленную информацию" (Тураева 1986, 11). Тем самым допускается, что текст создаётся по законам логики, по законам семантики, а не только по законам языка. Но в целом лингвистический подход к тексту предполагает рассмотрение его как некоторой имманентной сущности, замкнутой на себя системы.

Кроме лингвоцентристского подхода существуют и другие подходы к тексту как к продукту речемыслительной и психической деятельности автора. При этом текст соотносится не только с системой языка или с другими текстами, но и с психологией его создателя-автора.

Достаточно проработанным с методологической точки зрения представляется лингвофеноменологический подход к тексту (Э. Гуссерль, Г. Шпет и др.), при котором тем или иным компонентам текста приводят в соответствие интенциональные смыслы говорящего, обусловленные референтной соотнесённостью знаков, предметов опыта, их связей и отношений. Очевидно, однако, что данный подход более адекватен при анализе текстов с информационно-логическими структурами, чем текстов художественных (Боброва 1991).

К толкованию художественного текста как проявлению субъективного мира его автора следует отнести и работы, проведенные в русле экспериментальной эстетики (Г. Фехнер, Т. Липпс), эстетики гештальта (Г. Айзенк, Р. Анхейм) и концепции эмоционального формализма (К. Пратт, Р. Портер).

В последние годы появились исследования в области физиологии сенсорных систем. Описание когнитивных компонентов психофизиологии восприятия позволило создать по сути дела новый раздел науки - нейроэстетику (Verlag 1988). В рамках этой дисциплины анализируются эстетические переживания в их связи с биологическими факторами. Имеющиеся экспериментальные данные позволяют утверждать, что прекрасное (гармоничное, приятное и т.п.) является результатом не

только наложения социокультурных, национальных или исторических эталонов, но и проявлением универсальной деятельности мозга.

Тем самым, наблюдается тенденция рассматривать текст не как высшую единицу языка, а как высшую единицу человеческого мышления (Новиков А. И. 1983, 19-33). И за интересом к тексту скрывается интерес к проблемам речевого сознания, понимаемого как внутренний процесс планирования и регуляции внешней деятельности с помощью языковых знаков (Тарасов 1992).

Несомненно также, что за интересом к тексту просматривается и интерес к проблеме языковой личности, поскольку "нельзя познать сам по себе язык, не выйдя за его пределы, не обратившись к его творцу, носителю, пользователю - к человеку, к конкретной языковой личности (Караулов 1987, 8). И познать языковую личность можно прежде всего через текст, поскольку "за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка" (там же, 27).

Представления о языковой личности удачно вписываются в психолингвистический подход к языку и речи. Поскольку предлагаемая здесь концепция находится в парадигме психолингвистики как науки о порождении и восприятии речи, коротко рассмотрим особенности её подхода.

Возникнув в середине 60-х годов на стыке психологии и лингвистики, теория речевой деятельности (психолингвистика) строилась на диалектическом понимании взаимоотношений сознания и действительности, на учёте роли практической деятельности человека в процессе формирования и существования сознания и его выражения в языке.

Широкий взгляд на речь, подход к ней как к результату речемыслительной деятельности человека позволил психолингвистике рассматривать и текст в контексте речевой деятельности. Согласно некоторым психолингвистическим представлениям, текст - это не единица языка, не "текстема" (обоснование см. Леонтьев 1979). Текст - это и феномен реальной действительности человеком, и одновременно способ отражения действительности с помощью элементов системы языка. Тем самым текст рассматривается как результат человеческого мышле-

ния, как процесс отражения действительности в речевом сознании автора.

А. А. Потебня, анализируя басню, писал: "Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей" (Потебня 1894, 73). Очевидно, сказанное относится не только к басне, но и к художественному произведению вообще. Описание внутреннего мира человека, мира людей и отношения человека к миру (миру предметов, миру социальному и миру субъективному) - сверхзадача художественного текста.

В отношении художественного текста психолингвистика полностью разделяет высказанное Г. В. Степановым положение о том, что он представляет собой не только отражение действительности, но и выражение средствами естественного языка человеческого отношения к миру (Степанов 1974).

Это согласуется с высказываниями и других исследователей. Так, Л. С. Выготский писал: "Везде - в фонетике, в морфологии, в лексике и семантике, даже в ритмике, метрике и музыке - за грамматическими и формальными категориями скрываются психологические" (Выготский 1956, 334).

Исходя из этого, многоплановыми представляются и функции художественного текста. Он выступает в качестве и основной единицы коммуникации, и способа хранения и передачи информации, и формы существования культуры, и продукта определенной исторической эпохи, и отражения жизни индивида и т.п. (Именно это создает основы для множественности описаний текста и для его многочисленных определений в научных работах - Гальперин 1981; Каменская 1990; Леонтьев 1979; Николаева 1978; Реферовская 1983; Сорокин 1985; Торсуева 1986 и др.).

Важным постулатом психолингвистики является утверждение, идущее ещё от работ Л. В. Щербы, о том, что "текст не существует вне его создания или восприятия" (Леонтьев 1969, 15).

Подход к тексту как к стимулу для читателя, который образует

вает собственную проекцию текста в своём сознании, предполагает, что эта проекция может отличаться от авторского представления о смысле текста. Психолингвистический анализ предусматривает, тем самым, анализ не только самого текста, но и проекции текста в сознании читателя.

Основополагающим для психолингвистического анализа результата восприятия художественного текста является положение о подобии интеллектов (А. Шафф). Постулируется, что текст воспринимается наиболее адекватно тем читателем, психологические особенности которого наиболее близки авторским (гипотеза Геннекена-Рубакина - см. Беянин 1983).

Эти теоретические положения в отношении психолингвистического анализа текста реализованы с достаточной эксплицитностью в последующих главах книги и прежде всего в тех, где описана типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте.

Поскольку, однако, в работе представлен расширенный психолингвистический анализ художественного текста, рассмотрим обзорно особенности психологического, психоаналитического и психпатрического подхода к нему, к его персонажам и его автору.

## **1.2. ОБЪЕКТИВНЫЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ**

Основным трудом по психологии художественного текста считается работа Л. С. Выготского "Психология искусства" (1925).

Исследователь строил свою концепцию искусства на "объективных естественнонаучных началах" (Ярошевский 1987, 514) и в рамках объективной психологии искусства (Выготский 1987, 8) рассматривал художественное произведение исключительно как продукт культуры (там же, 9). Такое отношение к искусству вытекало из общепсихологических взглядов исследователя, который подходил в 1925 г. к психике как к "посредствующему механизму, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творит ту или иную

идеологию" (там же, 25). Л. С. Выготский открыто писал, что "... в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т.п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена" (там же, 28).

В рамках теории культурно-исторического опосредования индивидуальной психики Л. С. Выготский трактует соответствующим образом искусство и литературу: "...техника не просто удлиняет руку человека, так же точно и искусство есть как бы удлинение "общественного чувства"" (там же, 233). И далее он пишет: "Перековка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества" (там же, 239).

Л. С. Выготский также писал, что "до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства".

Анализируя трагедию В. Шекспира "Гамлет", Л. С. Выготский полагал, что нецелесообразно "исследовать Гамлета как психологическую проблему" (там же), поскольку "Гамлету невозможно приписать никакого характера" (там же, 169) в силу того, что "этот характер сложен из самых противоположных черт и что невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам" (там же, 164-165).

Но как тогда быть с загадочностью образа Гамлета, которая привлекает многих режиссеров и читателей?

Выготский отмечает, что Гамлет хочет убить короля за то, что тот убил его отца. Но в пьесе Гамлет всё время медлит, рассуждает, а "убийство короля происходит среди всеобщей свалки, это только одна из четырёх смертей, все они вспыхивают внезапно" (там же, 176), и тем самым ближайшие мотивы как бы затемняют основные. При этом Гамлет "совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля - сперва отравленным острием шпаги, затем заставляет его выпить яд" (там же, 177).

"Все эти перегруппировки основных событий, пишет исследова-

тель, - вызваны только одним требованием - требованием нужного психологического эффекта" (там же, 178).

Тем самым "загадочность Гамлета" (там же, 178) по Л. С. Выготскому предстает как "известный художественный приём, который надо осмыслить" (там же) в соответствии с "законами драматургической композиции той эпохи" (там же), а сама "психология и характеристика героя не безразличный, случайный и произвольный момент, а нечто эстетически очень значимое" (там же, 167).

Анализируя "Евгения Онегина", психолог полагает, что "имя Онегина есть только знак героя" (там же, 213). Он считает, что "Пушкин дает ложное направление своему роману, когда оплакивает Татьяну, которая отдала свою судьбу в руки модного тирана и погибла. На самом деле погибает от любви Онегин" (там же, 215). Именно эти "элементы противоположного" (там же, 212) и лежат, по его мнению, в основе построения романа.

Сходное построение имеет, согласно позиции Л. С. Выготского, и конфликт "Горя от ума" у А. Грибоедова. "Получается явная двойственность,- пишет он. В комедии ... может быть печальный конец для положительного героя ... На сцене победил Фамусов, а в переживаниях зрителя - Чацкий" (там же).

В целом, проводя психологический анализ искусства, Л. С. Выготский анализирует прежде всего особую эмоцию формы как "необходимое условие художественного выражения" (Выготский 1987, 37).

Тем самым, говоря "языком объективной психологии ... об объективных фактах искусства (там же, 8), исследователь предлагает трактовать искусство как "совокупность эстетических знаков" (там же, 9). "Будучи структурирована в художественном творении,- комментирует концепцию Л. С. Выготского М. Г. Ярошевский,- эта совокупность имеет собственный статус, независимый от личных качеств писателя. Поэтому не следует искать проекцию этих качеств или ключ к их познанию" (Ярошевский 1987, 300). Позиция Л. С. Выготского в отношении проявления личности автора в тексте принципиальна: перейти к "психологии автора ... на основании толкования знаков нельзя" (Выготский 1987,9).

Парадоксально, но концепция Л.С.Выготского находится в согласии с подходом многих литературоведов к художественному тексту и тем самым, на наш взгляд, она антипсихологична.

Так, в работах учёных, входивших в ОПОЯЗ (общество по изучению языка), также предлагается понимание искусства как приёма (Именно так называлась написанная в 1919 г. статья В.Шкловского - "Искусство как приём" - Шкловский 1919).

В частности, Б. М. Эйхенбаум полагал, что в основе воздейственности "Шинели" Н. В. Гоголя лежит сказовость, каламбурный стиль и сентиментально-мелодраматическая декламация, а "слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики" (Эйхенбаум 1919, 157-158), имеющей целью задержку внимания.

О психологическом подходе к литературе этот же исследователь писал: "Мы очень любим почему-то "психологии" и "характеристики". Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы "изображать" психологию или характер ... На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии, - да и мы вовсе не для того смотрим "Гамлета", чтобы изучать психологию" (Эйхенбаум 1924, 78).

Если бы перед нами стояла задача критики имеющихся подходов к эстетическому объекту (см., к примеру, Васильева 1979; 1981, где отмечается двойственность и противоречивость описанного выше подхода), то можно было бы отметить, что подобные концепции с позиции 1996 года и морально устарели, и являются вульгарно-материалистическими. Для нас же концепция Л. С. Выготского является отражением не столько господствовавшей идеологии, но и объективных (и действительно противоречивых) свойств художественного текста, а также проявлением "личного уравнения" (Рубакин 1977, 214) самого исследователя (мы относим текст "Психология искусства" к "активным" по эмоционально-смысловой доминанте).

### 1.3. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЕРСОНАЖЕЙ

Как видно из вышеприведённого, при объективном психологическом анализе художественный текст рассматривается как независимое от психики его создателя знаковое образование; сам процесс создания осмысляется как особая эстетическая деятельность; персонажи - суть проявления законов эстетики.

Наравне с таким подходом в психологии имеются работы, где рассматриваются индивидуальные особенности личности, которые стали предметом изображения в литературе и, в частности, реализованы в характерах персонажей как проекциях личностных свойств окружающих автора людей.

По мнению Л. С. Выготского, исследователи, работающие в рамках субъективной психологии искусства (термин Л. С. Выготского - Выготский 1987, 20) "относятся доверчиво и наивно к художественному произведению и пытаются понять ... (поведение персонажа - В. Б.) из склада его душевной жизни, точно это живой и настоящий человек и в общем их аргументы почти всегда суть аргументы от жизни и от знания человеческой природы, но не от художественного построения" (там же, 156-157).

Так, исследователь критикует приводимые некоторыми литературными критиками трактовки пьесы В. Шекспира "Гамлет" как "трагедии бессилия и безволия" (там же, 157), в которой автор показал "безвольного человека и развернул трагедию, возникающую в душе человека, который призван к совершению великого дела, но у которого нет для того нужных сил" (там же).

Именно подобного рода подход (неприемлемый для Л. С. Выготского) можно обнаружить у Б. М. Теплова в статье "Заметки психолога при чтении художественной литературы". "Художественная литература,- писал он в 1944 году,- содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология" (Теплов 1985, 306).

Рассматривая пьесу А. С. Пушкина "Моцарт и Сальери", он дела-



ет вывод о том, что "Сальери становится рабом "злой страсти", зависти потому, что он, несмотря на глубокий ум, высокий талант, замечательное профессиональное мастерство, - человек с пустой душой. Наличие лишь одного изолированного интереса, вбирающего всю направленность личности и не имеющего опоры ни в мировоззрении, ни в подлинной любви и жизни во всем богатстве её проявления, неизбежно лишает человека внутренней свободы и убивает дух" (там же, 309).

Анализируя в "Евгении Онегине" строки, относящиеся к Татьяне Лариной, Б. М. Теплов трактует их как иллюстрации к процессу "формирования психических свойств личности (и их развитие - В. Б.) в переломные моменты жизни" (там же, 312). Он пишет, что если в начале романа Татьяна "обнаружила чрезвычайно непосредственную эмоциональную реакцию" (там же, 310), то в конце - "она - воплощение сдержанности, уравновешенности, спокойствия, умения владеть собой" (там же). Тем самым, показанная в романе "жизнь Татьяны - это замечательная история овладения своим темпераментом, или ... история воспитания в себе характера ... в уроках жизни" (там же, 311).

Нет сомнений в том, что такого рода подход правомерен и обоснован: писатель потому и становится писателем, что он обладает даром проникновения в психологию человека, в его мысли и чувства.

Обращение психолога к художественной литературе как к достаточно достоверному описанию внутренней жизни человека (Василюк 1984, 161-162) вполне оправдано. Очевидно, что большинство читателей видят в персонажах живых людей и переживают художественные события как реальные. Исследователи психологии чтения, выделяя такой тип восприятия в отдельный класс, полагают, правда, что он характерен преимущественно для читателей с неразвитым литературным вкусом. Поэтому правомерно будет, пользуясь языком Л. С. Выготского (Выготский 1987, 156), назвать подход, при котором эмоции, чувства и переживания литературных персонажей непосредственно приравниваются к проявлениям реальных психических закономерностей, наивно психологическим.

Интересна в обсуждаемом отношении монография К. А. Абуль-

хановой-Славской, "Стратегия жизни" (1991) в которой развивается психологическая концепция жизненного пути человека. В ней приводятся литературные примеры того, как люди отграничивают свой внутренний мир от других (Голсуорси "Сага о Форсайтах" - там же, 23), как человек стремится по-своему справиться со своей жизнью, подчинить её себе (герои Хэмингуэя - там же), защитить свою индивидуальность (герои А. Грина - там же, 36), или лишить другого человека права на личную жизнь ("Анна Каренина" - там же, 23). Развивая типологический подход к личности (там же, 266-267), К. А. Абульханова-Славская пишет, что человек может либо находиться во власти долга и своих принципов (как Каренин Л. Толстого - там же, 250), либо вовсе не осознавать смысла своей жизни (как героиня романа К. Абэ "Женщина в песках", попавший в безысходную ситуацию и смирившийся с ней - там же, 24).

Такого рода подход к герою художественного текста был характерен, в частности, для отечественной литературной критики периода социалистического реализма (Романенко 1992), когда поведение персонажа рассматривалось как модель поведения, пригодная для воплощения в жизнь или наоборот - как непригодная. К анализу внутреннего (психологического) пространства произведения подходят тут с позиции того, насколько мир, рождаемый художественным воображением автора, является адекватным отображением мира реального. При этом существует возможность привлечь известный материал, проиллюстрировать свои идеи образами героев литературных текстов.

#### 1.4. ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПЕРСОНАЖУ

Пожалуй, наиболее крайним выражением субъективного подхода к литературе является психиатрический взгляд на художественную литературу, основы которого заложены в работах таких ученых, как В. Гирш, Е. Кречмер, Ц. Ломброзо, Моро де Тур, Дж. Писбет, А. Один, В. Штекель.

Психиатрический подход к художественной литературе лежит

как бы на самой поверхности: он предполагает применение психиатрических знаний в отношении семантики языкового материала. При этом диагноз может ставиться как персонажам художественного текста, так и его автору.

Самой полной работой в отношении постановки психиатрических диагнозов литературным персонажам является монография немецкого психиатра Карла Леонгарда "Акцентуированные личности" (первое изд. 1968; Леонгард 1981). Работа состоит из двух частей. В первой части "Типология личностей" (там же, 11-172) исследователь излагает основы своей концепции акцентуированных (социально дезадаптированных - там же, 6) личностей, близкую классификации истопатических личностей отечественного психиатра П. Б. Ганнушкина (1875-1933). Во второй части монографии "Личность в художественной литературе" (там же, 173-371) он приводит в качестве иллюстраций к описанным типам акцентуированных личностей многочисленные примеры из мировой, прежде всего немецкой художественной литературы.

К. Леонгард отдает себе отчет в условности разрабатываемого им подхода: "... писатель преследует множество целей, находящихся за пределами сферы психологии,- пишет он,- и просто не имеет возможности тщательно выписать особенности личности разных действующих лиц. Нередко, наконец, сами персонажи служат воплощением идеи, принципа, порой они задуманы скорее символически, так что вообще не могут представлять людей реальных (там же, 269).

И все же он справедливо полагает, что в литературном творчестве можно увидеть "образы (выделено нами - В. Б.) акцентуированных личностей" (там же), личностей, которые "нередко стоят на грани патологии" (там же).

Не рассматривая вопросов об основаниях классификации К. Леонгарда и соотнесенности его типологии с другими типологиями, имеющимися в психиатрии, назовем выделенные им типы акцентуированных личностей: демонстративные, педантические, застревающие, возбудимые, гипертимические, дистимические, аффективно-лабильные, аффективно-экзальтированные, тревожные, эмотивные, экстраверти-

рованные, интровертированные. Предлагаемая им типологизация персонажей литературных произведений соотносится именно с этими классами.

Выделяя демонстративных (истеричных) личностей, К. Леонгард пишет, что для них характерна лживость, стремление всячески привлечь к себе внимание, жажда признания, славы, артистизм (там же, 40-61). К демонстративным личностям в художественной литературе он относит многих персонажей Ф. М. Достоевского: кликушу, Федора Павловича Смердякова ("Братья Карамазовы"), Лебедева ("Идиот"), Порфирия Петровича ("Преступление и наказание"); героев Иеремии Готхельфа, мольеровского Тартюфа ("Тартюф"), Лузмана (Лопе де Вега "Лузман"), Феликса Круля (Т. Манн "Признания авантюриста Феликса Круля"), Доранта (П. Корнель "Лжец"), императора Нерона (Г. Сенкевич "Quo vadis?"), Фиеско (Ф. Шиллер "Заговор Фиеско в Генуе"), ряд персонажей древнегреческих авторов (Софокла, Эсхила, Еврипида, Плавта — там же, 270-283).

К. Леонгард полагает, что "художественная литература, изобилующая демонстративными личностями, в то же время весьма бедна личностями педантическими" (там же, 283) (или ананкастами - людьми тревожными, боязливыми, робкими). Исследователь выдвигает следующее предположение: "Объяснение того, почему писатели не описывают в своих произведениях ананкастов, следует, очевидно, искать в самих писателях. Вероятно, они в самих себе не находят подобных особенностей, а потому и не могут убедительно их изобразить" (там же, 283).

По его мнению, точным примером педантической личности является вахмистр из рассказа Альфредо де Виньи "Вечерний разговор в Венсене", которого мучают болезненные сомнения о его неготовности к строевому смотру, о возможной краже вверенного ему имущества и "тревожат опасности, которые объективно вообще не существуют" (там же, 290). В качестве примеров подобного типа личности приводятся такие: главный герой повести Жана Поля Рихтера "Путешествие войскового священника Шмельце во Флец"; герой романа "Зеленый Генрих" (Г. Келлер), пьесы "Мнимый больной" (Ж. Б. Мольер); Нехлю-

дов (Л. Толстой "Воскресенье").

При этом К. Леонгард отмечает психологическую недостоверность в описании педантической личности в художественной литературе. Так, приводя мнения Д. Мюллера о том, что А. Чехов в своем рассказе "Смерть чиновника" описывает человека, страдающего неврозом навязчивых состояний" (там же, 284), исследователь одновременно отмечает, что Червяков нисколько не сомневается в том, что его поведение оправдано и обосновано, в то время как невротики с навязчивыми состояниями неизменно мучаются такими сомнениями, ведущими к характерной внутренней борьбе" (там же, 284).

Аналогичным образом он полагает, что Н. Гоголь в лице Акакия Акакиевича ("Шинель") "изображает человека, который внешне выполняет свою работу как ананкаст, но внутренне никаких ананкастических черт не имеет" (там же, 287).

К. Леонгард выделяет из числа акцентуированных личностей параноийяльных (или застревающих, по его терминологии - там же, 295), для которых характерны эгоистические аффекты, злопамятность, мстительность, заносчивость, самонадеянность и честолюбие (там же, 75-89).

По его мнению, "обнаружить параноийяльные личности в художественной литературе совсем не трудно" (там же, 283). К числу параноийяльных он относит следующих персонажей: Отелло (В. Шекспир "Отелло"), Раскольникова и жену Мармеладова (Ф. Достоевский "Преступление и наказание"), Альцеста (Ж. Б. Мольера "Мизантроп"), Кольхаса (Г. фон Клейст "Михаэль Кольхас"), султана Оросмана (Вольтер "Заира"), судью (Кальдерон "Саламейский алькальд") и персонажей древнегреческих авторов - Электру (Софокл "Электра"), Медею (Еврипид "Медея") (там же, 295).

Примером комбинированной истерико-параноической личности, "решенной в социально-отрицательном плане" (там же, 305) психиатр считает образ Франца Моора из драмы Ф. Шиллера "Разбойники".

К. Леонгард пишет и о возбудимых личностях. Такой человек подвержен "влечениям, инстинктам, неконтролируемым побуждениями" (там же, 89). "При повышенной степени реакций этого типа" (там

же) можно говорить об "эпилептоидной психопатии, хотя прямая связь с эпилепсией отнюдь не обязательна" (там же). "Реакции возбудимых личностей импульсивны, ... им чужда терпимость" (там же), у них часто возникает гнев, вспыльчивость, раздражительность; мышление тяжело-ловесно (там же, 92) и "уровень мышления ... довольно низок" (там же, 90). В юности у них нередки "импульсивные побеги из дому, они склонны к жестокости" (там же).

Такие личности богато представлены в художественной литературе. Это Курт (И. Готхельф "Курт фон Коппиген"), Кориолан (В. Шекспир "Кориолан"), Яков (Розеггер "Яков последний"), Геракл (Софокл "Трахинянки"; Еврипид "Геракл") (там же, 307). В частности, в драме Еврипида "Геракл, вернувшись домой, в припадке безумия убивает свою жену и детей. Затем он погружается в сон, проснувшись же, ничего не помнит о совершенном злодеянии. Герой с ужасом узнает о том, что им совершено. "Припадок безумия Геракла,- комментирует К. Леонгард,- очень напоминает эпилептическое сумеречное состояние сознания" (там же, 313).

У Ф. М. Достоевского Дмитрий Карамазов ("Братья Карамазовы") является примером возбудимой личности. Кроме того, писатель, сам страдавший эпилептическими припадками, наделил ими многих персонажей своих произведений, в частности, Мышкина ("Идиот"), Смердякова ("Братья Карамазовы"), Мурина ("Хозяйка"), Нелли ("Униженные и оскорбленные").

Характерно, что другие психиатры также считают, что "во всех гениальных образах ... легко увидеть различные характеры больных эпилепсией" (Александровский 1977, 180).

В художественной литературе К. Леонгард видит примеры "комбинации возбудимости и застревания" (или, говоря иначе, эпилептоидности и паранойяльности) - это, например, Рогожин из "Идиота" Ф. Достоевского.

Тревожную личность, отличает "робость, в которой чувствуется элемент покорности, униженности" (там же, 131-133). Примерами таких

личностей в литературе являются, по его мнению, господин Паран (Г. де Мопассан), мастер Щука (Геббель "Нибелунги"), учитель из повести Г. Келлера "Зеленый Генрих", Тобиас Миндерникель (Т. Манн "Тобиас Миндерникель"), чахоточная девушка (Ф. Достоевский "Идиот").

Примером комбинации "личности с преобладанием тревожности и личности застревающей" является Йоган из повести "Сын служанки" (там же, 317-320) и Фальк из романа "Красная комната" Ю. Стриндберга (там же, 320).

Для эмотивной личности характерна "чувствительность и глубокие реакции в области тонких эмоций" (там же, 133). "Обычно людей этого темперамента,- пишет К. Леонгард,- называют мягкосердечными. Они более жалостливы, чем другие, больше поддаются растроганности, испытывают особую радость от общения с природой, с произведениями искусства. Иногда их характеризуют как людей задушевных" (там же, 133).

Примером таких личностей в литературе, по мнению К. Леонгарда, также являются некоторые персонажи Ф. М. Достоевского - Ваня ("Униженные и оскорбленные"), Соня Мармеладова ("Преступление и наказание"), а также Соня (Л. Толстой "Война и мир") (там же, 320-323), мадам де Реналь (Стендаль "Красное и чёрное") (там же, 345-346).

Карл Леонгард описывает также дистимические личности (дистимический темперамент). "Личности этого типа,- пишет он,- по натуре серьёзны и обычно сосредоточены на мрачных, печальных сторонах жизни в гораздо большей степени, чем на радостных" (там же, 122). При более резком проявлении дистимический темперамент переходит в субдепрессивный (там же). В литературе - это "серьезный, и нерешительный Никлаус, который думает о том, что его отец умрет или боится что его дети будут нищенствовать (И. Готхельф "Воскресный день дедушки").

Имеются и примеры смешанного типа - дистимически-застревающие личности (сочетания депрессивности и паранойяльности), например, в творчестве И. Готхельфа - Бартли ("Бартли-корзинщик"), крестьянин Йоггели ("Ули-батрак") (там же, 325-327).

Гипертимическая личность (высокая степень проявления соот-

ветствует гипоманиакальному состоянию) характеризуется "приподнятым настроением" (там же, 117) и "жаждой деятельности, повышенной словоохотливостью и тенденцией постоянно отклоняться от темы разговора, что иногда приводит к скачкам мыслей" (там же, 117).

В литературе к таким личностям исследователь относит Васеньку Веселовского (Л. Толстой "Анна Каренина"), Катерину Осиповну Хохлакову (Ф. Достоевский "Братья Карамазовы"), Гавроша (В. Гюго "Отверженные"), Фальстафа (В. Шекспир "Виндзорские насмешницы") (там же, 327-331).

Рассматривая Фальстафа и как гипертимически-демонстративную личность (там же, 331-333), он относит к этому типу и Люцианну из романа Гёте "Избирательное сродство" (там же, 333-335) и Марию Александровну (Ф. Достоевский "Дядюшкин сон" - там же, 33.).

Циклотимические личности, по Леонгарду, "это люди, для которых характерна смена гипертимических и дистимических состояний. На передний план выступает то один, то другой из этих двух полюсов...

Причиной смены полюсов не всегда являются внешние раздражители, иногда бывает достаточно неумовленного поворота в общем настроении" (там же, 124-125).

По мнению этого исследователя, "изменчивость (лабильность) подобного типа объясняется сугубо биологическими причинами, и потому мало располагает к созданию художественного образа. Следовательно, найти такой образ в художественной литературе нелегко" (там же, 336). В качестве примера он приводит Брайтунга (О. Людвиг "Мария") и Разумихина (Ф. Достоевский "Преступление и наказание").

Аффективно-экзальтированный темперамент К. Леонгард называет "темпераментом тревоги и счастья. Люди такого типа "реагируют на них более бурно, чем остальные. ... <они - В. Б.> одинаково легко приходят в восторг от радостных событий и в отчаянье от печальных" (там же, 127).

Герои В. Шекспира - Ромео ("Ромео и Джульетта"), Перси, носивший прозвище "Горячая шпора" ("Генрих IV"); Ф. Достоевского - Катерина Ивановна ("Братья Карамазовы"), Настасья Филипповна ("Иди-



от"), принц Гамбургский (Г. Клейст "Принц Гамбургский"), Мортимер (Ф. Шиллер "Мария Стюарт"), Матильда де ля Моль (Стендаль "Красное и черное"), Николай Ростов (Л. Толстой "Война и мир") являются типичными для психиатра примерами личностей этого типа (там же, 338-349).

В литературе встречаются и персонажи, "обладающие одновременно экзальтированным темпераментом и демонстративным характером" (там же, 349) (Штабс-капитан Снигирев из романа Ф. Достоевского "Братья Карамазовы").

К. Леонгард выделяет интровертированную акцентуированную личность, отмечая, что она "живет не столько своими восприятиями и ощущениями, сколько своими представлениями. Поэтому внешние события как таковые влияют на жизнь такого человека относительно мало; гораздо важнее того, что он о них думает" (там же, 161).

К числу литературных персонажей, обладающих интровертированностью, исследователь относит персонажей Ф. Достоевского - Ивана Карамазова ("Братья Карамазовы") и Ордынова ("Хозяйка"), Ганса Йоггели (И. Готхельф "Ганс Йоггели - богатый дядюшка") и др.

Примером "сочетания интровертированности и гипертимичности" является Сеттембрини (Т. Манн "Волшебная гора") (там же, 359-361).

Подобно тому, как Дон-Кихот (М. Сервантес) представляет собой тип интровертированной личности, - пишет К. Леонгард, - Санчо Панса - личность типично экстравертированная. Он во всем является противоположностью своему господину, видит перед собой одну лишь объективную действительность. Именно поэтому Санчо олицетворяет практический подход к вещам, здравый рассудок, противостоящий оторванности от жизни Дон Кихота" (там же, 361).

Экстравертированной личностью является, по его мнению Стрепсиад (в отличие от своего собеседника Сократа) в комедии Аристофана "Облака", Вильгельм Тель (Ф. Шиллер "Вильгельм Телль"), Фабрицио дель Донго (Стендаль "Пармская обитель"), Тони Будденброк (Т. Манн "Будденброки"), Алеша (Ф. Достоевский "Униженные и оскорбленные").

Работа Карла Леонгарда представляет собой наиболее полно-

весно аргументированный и методологический обозначенный подход, который позволяет увидеть скрытый за образом литературного персонажа реального (пусть и социально дезаптированного) человека.

В работах других современных психиатров также приводятся квалификации героев художественного текста как психопатических личностей.

Так, поведение Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича (Н. В. Гоголь - "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" может быть рассмотрено как сутяжничество (Семке 1991, 119); "имена Хлестакова ("Ревизор" Н. В. Гоголя) и Барона Мюнхаузена (Э. Распе "Барон Мюнхгаузен") стали нарицательными",- пишет отечественный психиатр М. Буянов (Буянов 1991), относя их, так же как и Ноздрева (он же 1993, 43) к истерическим лжецам.

Чудик из одноименного рассказа В. Шукшина "по характерологическому облику" расценивается психиатром В. Я. Семке как "инфантильная (с чертами детской психики) личность с выраженным шизоидным радикалом" (Семке 1991, 114). Ряд других его персонажей (Моня Квасов из рассказа "Упорный"; Митька Ермаков из рассказа "Сильные идут дальше"; Николай Григорьевич Кузовников из рассказа "Выбираю деревню на жительство") являются по мнению психиатра паранойяльными психопатами (там же, 117).

Илье Ильичу Обломову ("Обломов" Н. Гончарова) психиатры ставят диагноз депрессии (Буянов 1989, 114), герои Г. Ибсена - "это психопатические личности ... чаще всего параноики и шизофреники" (там же, 174).

Такого рода примеров можно привести достаточно много. Так, в работе Ф. Василюка "Психология переживания" чувства и мысли Родиона Романовича Раскольников (Ф. М. Достоевский "Преступление и наказание") до и после совершения преступления (Василюк 1984, 161-176) позволяют психологу дать описание модели поведения, при котором нарастают внутренние противоречия и усиливается конфликт между личностью и обществом (там же, 167).

Для нас же принципиальным в такого рода анализах является вопрос о соотношении вымысла и реальности, точнее, проблема того, в какой степени реальность подвергается деформации в художественном тексте.

Оценивая "поведение" Раскольниковова как "невыгодное" (там же), Ф. Е. Василюк отдает себе отчет в том, что объектом его анализа является не реальный человек, а литературный персонаж (там же, 161). При этом он задает себе ряд вопросов, которые являются актуальными и в плане настоящего исследования: "Какую доказательность имеют данные такого анализа? Может ли он в принципе рассчитывать на выявление реальных психологических закономерностей, например, в силу реализма изображения? Можно ли надеяться, что писатель, не выходя за пределы психологической достоверности в изображении действий и переживаний, не искажает нигде и психологических законов, т. е. что все описанное им в принципе возможно и как психологическая реальность? Занимаемся ли мы, исследуя психологические закономерности поведения персонажей реконструкцией реальности или чаще всего лишь реконструкцией скрытой концепции художника, его мнения об этой реальности? (...) А, может быть, вообще пытаться изучать психологию реальных людей посредством анализа продуктов поэтического вымысла так же бессмысленно, как изучать гидрологию моря по полотнам маринистов?" (там же, 161-162).

По мнению этого психолога такого рода вопросы будут ещё долго ждать своего решения.

В то же время многие современные исследователи не оставляли попыток проникнуть в сознание автора художественного текста, понять его специфику и соотнести мир вымышленный с внутренним миром личности автора. К числу наиболее известных направлений в этой области относится психоанализ.

### **1.5. О ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ЛИТЕРАТУРЕ**

В современной науке достаточно широко распространен такой "субъективный" подход к произведениям искусства и литературы, при

котором для элементов художественного текста находят корреляцию в психике автора. Соответственно, текст интерпретируется как реализация в словесном творчестве авторского подсознания. Речь идёт прежде всего о психоанализе и о работах таких ученых, как З. Фрейд, Э. Берн, Д. Раппопорт, Ж. Лакан, Д. Ранкор-Лаферьер.

Обзор психоаналитического подхода к литературе требует специального рассмотрения, выходящего за рамки данного исследования, поэтому мы ограничимся кратким взглядом на это направление.

При анализе специфических особенностей художественного творчества и проблематики искусства, З. Фрейд исходил из выдвинутого им постулата "эдипового комплекса", в котором, по его мнению, исторически "совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства" (Фрейд 1923, 165). Истоки искусства усматривались им в фантазии, при помощи которой сыновья, отказавшиеся от своих намерений стать заместителями отца в реальной жизни, ставят себя на его место в воображении, пытаясь таким образом удовлетворить свои бессознательные влечения. Тот, у кого особенно сильно было развито воображение, стал первым поэтом, сумевшим свои бессознательные влечения облечь в такую мифическую форму, благодаря которой они перестали быть асоциальными и превратились в средство самоудовлетворения как в воображении самого поэта, так и в фантазиях других людей, внимающих его поэтическому голосу. Сила поэтического воображения, способная захватить и увлечь за собой массы в фантастический, воображаемый мир, приобретает, как утверждал З. Фрейд, большое значение потому, что в основе ее лежит всеобщее чувство аффективной привязанности к первобытному отцу.

Тем самым, фантазия и мифотворчество наделяется в учении Фрейда функцией сублимирования бессознательных влечений человека. Такое понимание причин возникновения искусства накладывает отпечаток и на фрейдовскую психоаналитическую концепцию художественного творчества, и на конкретный анализ отдельных произведений искусства. Как в том, так и в другом случае предлагается психоаналитическая процедура по расшифровке "языка" бессознательного,

который в символической форме приобретает свою самостоятельность в фантазиях, мифах, сказках, снах, произведениях искусства. Искусство, таким образом, рассматривается Фрейдом как своеобразный способ примирения оппозиционных принципов "реальности" и "удовольствия" путем вытеснения из сознания человека социально непримлемых импульсов. Оно способствует устранению реальных конфликтов в жизни человека и поддержанию психического равновесия, то есть выступает в роли своеобразной терапии, ведущей к устранению болезненных симптомов. В психике художника это достигается путем его творческого самоочищения и растворения бессознательных влечений в социально приемлемой художественной деятельности.

По своему смыслу такая терапия напоминает "катарсис" Аристотеля. Но если у последнего средством духовного очищения выступает только трагедия, то основатель психоанализа видит в этом специфику всего искусства.

При этом психоанализ сводится, на наш взгляд, к выявлению преимущественно следующих комплексов сферы психического:

1) стремление к матери и связанное с ним агрессивное чувство к отцу у мальчиков (комплекс Эдипа), а у девочек - влечение к отцу и ревность к матери (комплекс Электры);

2) влечение к смерти, с которым борется влечение к самосохранению (инстинкт смерти и инстинкт жизни);

3) принцип удовольствия, входящий в противоречие с принципом реальности;

4) чувство вины и страх кастрации.

Как полагал З. Фрейд, даже в небольшом по объему тексте можно увидеть "глубинные душевные процессы... <и> скрытые мотивы поведения" (Фрейд 1990а, 35-36). Так, исследователь берёт за основу анализа личности Леонардо да Винчи небольшой отрывок из его дневника:

*"Кажется, мне было судьбой предсказано так основательно записаться коршуном, потому что у меня сохранилось, наверное, очень раннее воспоминание, будто когда я лежал в колыбели, прилетел ко мне кор-*

*шун, открыл мне хвостом рот и много раз толкнул хвостом в мои губы"* (там же, 14)\*).

На основании этой записи З. Фрейд полагает, что Леонардо обладал "влечением к матери ... и чтобы не впасть в измену матери бежит от женщин к мужчинам" (там же, 25). Тем самым, рассказ Леонардо "есть ... более поздняя фантазия" (там же, 15), в которой проявляется "пассивные гомосексуальные" (там же, 17) устремления.

Бурный рост количества последователей этого подход из числа искусствоведов, писателей, литературных критиков, пришедшийся на 30-50-е гг. XX века, привёл к резкому всплеску общественного интереса к проблеме психического и его отношения к искусству.

Характерным примером психоаналитического и одновременно структурно-морфологического подхода к литературе является книга Даниеля Ранкор-Лаферьера "Из-под шинели Гоголя" (Rancour-Laferrière 1982), посвященная анализу повести "Шинель" Н. В. Гоголя.

В повести рассказывается о том, как *"в одном департаменте, служил один чиновник"* - Башмачкин Акакий Акакьевич. *"Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих 400 рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз"*, - пишет Н. Гоголь. Акакий Акакьевич *открыл, что сукно на его шинели до того истерлось, что сквозило, и подкладка расплзлась*. Он решает починить шинель, но портной Петрович предлагает сшить ему новую. Акакий Акакьевич голодает и накапливает деньги на новую шинель. Когда он возвращался из гостей, где сослуживцы отмечали это событие, его грабят - снимают с него шинель. Он пытается пожаловаться *одному значительному лицу*, но тот *топает на него ногой*. Акакий Акакьевич умирает. Но вскоре в городе появляется мертвец-привидение, который отнимает у этого генерала шинель.

---

\*) Здесь и далее в тексте курсивом выделяются анализируемые в дальнейшем примеры или отдельные слова, взятые из литературных текстов. Кавычки в большинстве случаев опускаются.

Ранкор-Лаферьер сводит всю символику образов этого произведения к традиционным для психоанализа объектам, обращая внимание на ускользающие от внимания моменты содержания и традиционно относимые читателем к образной детализации основных событий.

Так, портной Петрович предлагает *положить на воротник куницу*, а по мнению Ранкор-Лаферьера, в русских диалектах слова *куница*, *кунка*, *куночка* имеют такое же значение, как и слово *cunt* в английском (там же, 203). А то, что в результате *"куницы не купили, ... а вместо неё выбрали кошку, ... которую издали можно было всегда принять за куницу"*, только подтверждает это, т. к. "в русском языке, - пишет он, - "кошкой" может быть названа женщина вообще, проститутка, или просто сексуально активная женщина. Такие выражения, как *блудлив как кот*, *кошачья свадьба* подтверждают это. Английское *"russy"* имеет значение в сленге *"vagina"*, а французское *"le chat"* имеет то же значение" (там же, 203)

Шинель *укрывает*, а это значит и *"покрывает"* (здесь приводится пример употребления этого глагола в выражении *"бык покрыл телку"*). Наличие в шинели дырочки свидетельствует, с одной стороны, о её женской природе. С другой стороны, иногда слово *шинель* в русском языке склонялась то как слово мужского рода, то как женского. В любом случае само слово заимствовано и не совсем вошло в систему русского языка того времени. А именно это, по мнению исследователя, и указывает и на то, что шинель является чем-то чужим для героя.

В центре внимания психоаналитика находится, конечно, главный герой. По его мнению, совершенно очевидно, что имя *Акакий* - производное от слова *кака*, что подтверждается наличием аллитерации в самом тексте, где описывается сцена выбора имени: *"...видно его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться как и его отец. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий. Таким образом и произошёл Акакий Акакиевич"*.

Необычным является объяснение психоаналитика того, почему герой носит фамилию Башмачкин. Он приводит два примера того, как слово *башмак* употреблено в других местах текста. Согласно его кон-

цепции, именно это и позволяет раскрыть символику авторского сознания.

Первый раз это слово появляется перед ограблением: *"Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за стеной её, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой"*.

Второй раз - после ограбления: *"Старуха, хозяйка квартиры, услышав страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежала отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку"*.

Исследователь задает вопрос о том, где же в каждом из этих двух случаев находится второй башмак? Его ответ как психоаналитика таков: в личности самого Башмачкина. "Именно он является предметом, в который женщины помещают свои ноги. Извращённый эротизм имени очевиден. Говоря более ясно, само имя Башмачкина говорит о том, что он пассивный, мазохистский, анально/вагинальный объект женской агрессии" (там же, 92-93).

А кого представляет из себя, согласно такой логике портной Петрович? По мнению Ранкор-Лаферьера, в повести ему уделено немало внимания.

Во-первых, всё, что окружает Петровича - погружено во мрак: *"Взбираясь по лестнице, ведущей к Петровичу, которая ... была вся увлажнена водой, помоями и пропитана насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза ... Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович"*. В самом помещении *"Хозяйка напустила дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самих тараканов"*. Петрович сидит как турецкий паши, у него есть табакерка и странный большой палец (*И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтём, толстым и крепким, как у черепахи череп*). Петрович пьян и одноглаз: *Осадился сиухой, одноглазый чёрт*, - говорит о нём жена. И вообще, *"он охотник*



*заламывать чёрт знает какие цены".*

Таким образом, всё однозначно, по мнению Ранкор-Лаферьера указывает на то, что Петрович - дьявол, который пьёт алкоголь, сидит в дыму, живёт в тёмном месте на Востоке, и обладает чёртовым пальцем (там же, 59).

То, что Акакий Акакиевич приходит к нему по чёрной лестнице, указывает, по мнению психоаналитика, на чёрный, задний проход (там же, 67) и тем самым на анальность Петровича и на анальность Акакия Акакиевича а, следовательно, и на его гомосексуальность. Анальность Акакия Акакиевича подтверждается и тем, что он бережливый (экономит для покупки сукна) и упрямый (ходит несколько раз к "одному значительному лицу").

Что же происходит с Акакием Акакиевичем в финале повести? За что он наказан (автором)? Ранкор-Лаферьер видит объяснение в следующих двух эпизодах.

По пути в гости герой повести останавливается перед гостями он останавливается перед витриной, где выставлена картина с раздевающейся дамой (см. выше). После гостей *Акакий Акакиевич шёл в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения.*

И практически сразу же после этого его грабят. Происходит это так: *Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал.*

Падают навзничь, пишет психоаналитик, от удара в пах, в гени- талии. Следовательно, делает он вывод, Акакий Акакиевич наказан за желание гетеросексуального контакта \*).

Конечно же, проводя свой анализ, Ранкор-Лаферьер делает оговорку, что многие из его наблюдений скрыты от многих читателей (там же, 59). Но он предлагает свою версию того, что стоит за текстом, точ-

---

\*) Лишение покрова (материнского) является, по мнению исследователя, ещё одной причиной смерти героя.

нее то можно извлечь из-под текста.

Совершенно очевидно, что даже такое истолкование смысла текста может найти отклик у определённого количества читателей, для которых художественный текст есть реализация именно тех составляющих авторского подсознания и именно в том его ракурсе, какими они виделись Зигмунду Фрейду.

(Можно утверждать, что достаточно часто интерпретация художественного текста исследователем является функцией именно его сознания, отражением именно его видения мира).

Широкая научная и околонучная дискуссия вокруг работ психоаналитического направления выявила в конечном счёте неуниверсальность подобной трактовки сознания и подсознания, а также произвольность толкования смысла художественного текста.

Так, даже такой психоаналитик, как К. Юнг в своей статье "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" пишет следующее: "Психоанализ художественного произведения ... переносится в область общечеловеческую для ... искусства крайне несущественную" (Юнг 1991, 270). К. Юнг мотивировал свою позицию тем, что произведение искусства - "не человек, а нечто сверхличное" (там же, 273).

Кроме того, он критически относился к тому, что "редукционистский метод Фрейда" (там же, 274) "имеет объектом болезненную и искажённую психологическую структуру" (там же). А применять "врачебный психоанализ" (там же, 272) к произведению искусства - это значит исповедовать "биологически ориентированную психологию" (там же, 274), что по Юнгу, и есть редукционизм.

Предлагая свою собственную интерпретацию художественных текстов, базирующуюся на психиатрической трактовке психики автора, мы не имеем морального права критиковать психоанализ. И всё же у нас есть одно принципиальное возражение в отношении его теории. Оно заключается в следующем. Предлагая универсальные критерии понимания проблем человеческой личности, З. Фрейд вводит единую основу существования и функционирования человеческой психики. Ре-

альность же свидетельствует о том, что разнообразие типов приспособительной деятельности человека к жизни рождает разнообразие типов человеческой психики, что приводит к богатству проявлений психики в литературе и искусстве. Художественные тексты не являются проявлением лишь одного начала в человеке. Психические основания их многообразны.

Поэтому, не отрицая того, что в парадигме психоаналитического подхода к литературе сделано многих тонких и важных наблюдений, совершенно нельзя согласиться с тем, что все художественные тексты могут быть подвергнуты анализу с одной только позиции и с получением результатов анализа, адекватных рассматриваемому объекту.

### 1.6. ЭВРОПАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ

Пожалуй, наиболее последовательными в отношении психопатологического подхода к личности писателя являются публикации, представленные в периодическом издании, называвшемся "Клинический архив гениальности и одарённости (европатология), посвященный вопросам патологии гениально-одаренной личности, а также вопросам патологии творчества", который выходил под ред. д-ра Г. В. Сегалина в Свердловске в 1925-28 гг.

В материалах "Клинического архива..."\*) развивалась концепция о связи феноменологии гениального (одарённого) человека с симптомами психопатического ряда (1926, 3).

Своего рода эпиграфом к публикациям этого издания могут служить слова Э.Кречмера, автора книги "Гениальность и помешательство". "Душевно здоров тот, - говорил он в 1926 году в докладе на тему "Гениальность и вырождение", - кто находится в душевном равновесии и хорошо себя чувствует. Такое состояние не есть, однако, состояние, которое двигало бы человека на великие дела" (1927, 177).

---

\*) Вышло 4 тома сборника 1 том в 1925 г., 2-й в 1926, 3-й в 1927 г., 4-й в 1928 г. Каждый год выходило по 4 выпуска со сплошной нумерацией в пределах одного тома, поэтому здесь в целях экономии места том и выпуск не указываются.

Исходя из этого положения, Г. В. Сегалин отмечает возможность разделения таким образом ориентированных исследований (которые он и называет эвропатологическими) на три отдельные части: в отношении творческого процесса, в отношении литературных произведений и в отношении личности гения.

В сборнике имеются работы, описывающие, в частности, известный феномен "иллюзии уже виденного" (1925, 111-151), сновидные состояния или галлюцинации, имевшие место у писателей при создании произведений (1926, 3-78). При этом во всех случаях отмечается связь продуктов творчества с психофизиологическими процессами преимущественно патологического характера, которыми сопровождался как сам процесс творчества, так и вся жизнедеятельность творческой личности.

Предполагалось, что в развитии способностей творческой личности особую роль играет эндокринная железа (гипофиз). Так, И. Б. Галанту принадлежит в журналах серия статей "Эндокринология великих русских писателей и поэтов", где он с этой позиции рассматривает "эндокринный аппарат" и эндокринологическую конституцию, а также наследственную невропатию в генеалогии М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Н. Некрасова, Л. А. Андреева, И. А. Крылова (о котором, в частности, говорится, что он в конце жизни был малоподвижен и несдержан в пище) (1927, 19-65, 203-242).

Ряд статей посвящен проблеме музыкального творчества в его связи с различными психофизиологическими особенностями человека (к примеру, статья Сегалина Г. В. называется "Музыкальная одаренность и базедовизм" - 1926, 221-224).

Большинство материалов сборника "Клинический архив..." посвящены психопатическим особенностям творческих личностей и речь идет о создании патографий ряда известных. При этом, с одной стороны, привлекаются генеалогические данные в отношении родителей, братьев и сестер великих людей, среди которых обнаруживается немало психически больных родственников (1925, 93-110). С другой стороны, анализируется подверженность самих творческих лиц психическим заболеваниям.

Так, отмечается связь творчества А. С. Пушкина с наличием у него "депрессивных приступов, сопровождавшихся упадком духовных и телесных сил и затем возбуждением" (1925, 35), т. е. маниакально-депрессивных состояний (там же, 38).

У М. Ю. Лермонтова на основании анализа его стихотворений и свидетельств близких отмечается болезненная нервность (1926, 190) и меланхолия (1926, 196).

Достаточно разнообразные выводы делаются в отношении Н. В. Гоголя. В частности, полагалось, что у него были расстройства "ассоциативного аппарата и произвольного мышления" (1926, 269) и на основании свидетельств современников и медицинских документов делалось заключение о его шизофренической психике (1926, 263-305). В то же время приводятся наблюдения психиатра Чижа о циклофрениии у этого писателя (1926, 23).

При рассмотрении творчества Максима Горького делается вывод о том, что во многих рассказах писатель "заставляет своих героев покушаться на самоубийство или кончать самоубийством" (1926, 207), что в целом позволяет даже говорить о "литературной суицидомании Горького" (там же). При этом приводятся свидетельства относительно нескольких попыток самоубийств у самого М. Горького. Кроме того отмечается наличие у него острых галлюцинатов \*).

Аналогичному анализу подвергается творчество Леонида Андреева. "Страх и ужас, страх смерти, страх жизни - основные мотивы Леонидо-Андреевской меланхолии, не оставляющей его никогда и губящие его детство, отрочество и юность, - писал д-р Б. И. Галант в статье "Психопатологический образ Леонида Андреева" (1927, 148). Попутно отмечается наличие алкоголизма у писателя в юношеские годы, его бесчисленные попытки самоубийств и интерес к Шопенгауэру. Де-

---

\*) Не ясно, с иронией или нет на отдельном выпуске журнала под названием "Психозы в творчестве Максима Горького", где описываются его алкогольные галлюцинации и пиромания - страсть к поджигательству - д-р Б. И. Галант сделал посвящение: "Максиму Горькому к 35-летию юбилею посвящаю эту книгу" (1928 том 4 вып. 2).

дается вывод о наличии у Л. Андреева тяжелой формы неврастении, сопровождавшейся страхом смерти. При этом исследователь связывает это с тяжелой травмой, которую писатель пережил в 16 лет, бросившись на рельсы и испытав страх смерти, находясь под проехавшим над ним поездом (1927, 236).

Принципиально важной для нас является позиция авторов публикаций журнала по эвропатологии, в соответствии с которой лица, склонные к творчеству, подвержены эпилепсии. Именно поэтому там рассматривается преимущественно эвропатология аффекто-эпилептического типа гениальности (1927, 3). Так, приводятся свидетельства о наличии у Эдгара По аффективности и раздражительности эпилептического характера (1926, 153), об эпилептических припадках у Достоевского (1926, 173-177), Л. Н. Толстого (1926, 154-170), А. Блока (1926, 183-184), Флобера (1926, 172-173; 1927, 123), А. Мюссе (1926, 181), Данте (1926, 183), Диккенса (1926, 184), Бальзака (1927, 122).

Существенной особенностью материалов "Клинического архива..." является то, что анализ медицинских свидетельств и постановка писателям психопатологического и психиатрического диагноза сопровождался подробным анализом содержательной стороны произведений этих писателей. Несомненно, что наличие такого рода научных исследований явилось значительным шагом вперед по пути познания специфики творчества.

### 1.7. ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИЧНОСТИ АВТОРА

Поскольку в художественном тексте проявляется личность автора со многими присущими ему особенностями, художественный текст неизбежно оказывается объектом и такой дисциплины, как психиатрия, которая исследует не только специфику, но и "неадекватность субъективной отражательной деятельности" (Портнов, Федотов 1971, 5) человека.

Прежде, чем перейти к фактологическому материалу, необходимо остановиться на вопросе о патологии, акцентуации и норме в личности.

Патология личности - это значительное отклонение от нормы, проявляющаяся в его асоциальном поведении и нарушенном сознании. Акцентуированная личность, также как и патологическая, отличается чрезмерной выраженностью отдельных черт характера и их сочетаний, представляя собой крайний вариант нормы. Акцентуированная личность, как правило, не адаптирована к окружающей среде или находится в конфликте с ней. Существенной чертой акцентуированной личности является также неадекватность её отражательной способности. Реальное положение дел расходится с тем, как акцентуированная личность отражает его в своём сознании. При этом расхождение между реальностью и представлениями углубляет конфликт с обществом, с реальностью.

Именно эти два фактора входят в определение психиатрической болезни. Первый - "нарушения произвольной адаптации человека к условиям внутренней и внешней среды" (там же, 5). Вторым - являющийся в большинстве случаев причиной дезадаптации - "неадекватность субъективной отражательной деятельности" (там же).

С этой точки зрения норма представляется крайне желательным состоянием личности. Вместе с тем, и в рамках нормы имеются определённые флуктуации. По мнению К. Леонгарда, абсолютно нормальный человек - это человек без всякого выражения собственной личности, человек, который ни к чему не стремится, ничего не хочет, а действует только по чужой указке. По его данным 50% жителей Восточного Берлина имели в своё время черты акцентуированной личности (Леонгард 1981, 18).

В русской игровой речи встречается такая странная фраза: "*В действительности всё не так, как на самом деле*" (Белянин, Бугенко 1994, 27). Обращаясь к художественному тексту, можно тоже сказать, что в нём всё не совсем так, как на самом деле. Искажённое, нереалистическое, а порой и патологическое представление о мире (а тем более конфликт реального и вымышленного), существующее во многих художественных текстах, сближает вербализованные в них картины мира с представлениями о мире, характерными для акцентуированного соз-

нения. Именно это делает возможным анализ литературы по психиатрическим критериям.

(При этом следует иметь в виду, что природа психических заболеваний настолько сложна, а сама психическая симптоматика имеет настолько разнородную сущность, что не всегда можно поставить однозначный диагноз (Роговин М. С.)).

И всё же мы полностью согласны с высказыванием З. Фрейда по этому вопросу: "Предмет психиатрии - болезненное в человеке, и когда эта наука пытается исследовать гениальную личность, ее нередко обвиняют в стремлении "очернить великое и втоптать в грязь возвышенное", в том, что она с удовольствием принижает выдающихся людей до уровня обычных своих несчастных пациентов,- писал он. Но в действительности,- продолжает З. Фрейд,- наши цели отнюдь не те, какие приписывают нам несведущие люди. Науке ценно всё то, что доступно пониманию в любых объектах, и мы полагаем, что для великого человека вовсе не унизительно подчиняться некоторым законам, общим и для нормального, естественного, и для болезненного" (Фрейд 1990б, 3).

Следует, однако, отметить, что вопрос о постановке диагноза творческой личности представляется неоднозначным с точки зрения общепринятой морали.

"Поэт Пушкин,- пишет известный отечественный психиатр М. И. Буянов,- не может быть объектом психиатрического изучения, но человек по фамилии Пушкин может быть таким объектом, независимо от того, талантлив он или нет, но при условии, разумеется, что имеются основания для психопатологического исследования" (Буянов 1989, 187).

Иными словами, мы считаем, что в ряде случаев можно говорить о наличии психического отклонения у творческой личности.

Классическим трудом в этой области считается работа сторонника биосоциологической теории Ц. Ломброзо "Гениальность и помешательство" (Ломброзо 1992). В ней приводятся многочисленные свидетельства медицинского характера о наличии у ряда писателей психических отклонений. Продукты их творчества рассматривались учёным как подтверждения медицинских диагнозов.



Ц. Ломброзо писал: "Отсутствие равномерности (равновесия) есть один из признаков гениальной природы" (там же, 18) и "отличие гениального человека от обыкновенного ... заключается в утонченной и почти болезненной впечатлительности первого" (там же, 21). "Гений раздражается всем, что для обыкновенных людей кажется просто булавочными уколами, то при его чувствительности уже представляется ему ударом кинжала" (там же, 23).

Словно в подтверждение этих мыслей многие другие психиатры приводили немало фактов, свидетельствующих о "странном" поведении творческих личностей (Леонгард 1981, 129; см. там же, 19-20; Неплох 1991, 41-42; Семке 1991, 105-106, 108) и при этом обсуждают вопрос о квалификации этой особой психической организации всех творческих личностей.

Так, Моро де Тур считал, что "гений - это невроз" (цит. по Гончаренко 1991, 355), а русский психолог П. И. Карпов писал: "... все гении ... суть циклотимики, мыслящие по шаблону, свойственному и большим циркулярным психозом" (Карпов 1926, 116)\*).

Иную, хотя и сходную основу творчества, видит упоминавшийся нами М. И. Буянов. Он пишет следующее: "Хотя все творческие личности отличаются друг от друга бесконечным множеством разных личностных свойств, у большинства из них имеется одна общая особенность - все они печальны, тревожны, довольно мрачно смотрят на мир. Это свойство многих людей литературы и искусства. Выдающийся американский психиатр Бенджамин Раш (1745-1813)... называл это "тристиманией" (от лат. слова *tristia* - грусть). ... среди тех великих писателей, поэтов, живописцев, которые так или иначе попадали в поле зрения психиатра, преобладали люди с печальным взглядом на жизнь (но совсем не обязательно,- отмечает отечественный психиатр,- чтобы такой человек сам был по натуре депрессивным и мрачным). Одержимость художника безысходным чувством печали и есть одна из решающих особенностей душевной жизни выдающихся людей из мира искусства и литературы" (Буянов 1989, 236).

---

\* ) Циркулярные состояния - это состояния чередования повышенной возбудимости, жизнерадостности с пониженным состоянием духа, с депрессивностью.

Ц. Ломброзо, отмечая, что творческая личность "во всем находит повод к глубокой, бесконечной меланхолии" (Ломброзо 1892, 24), писал также и то, что она обладает "способностью перетолковывать в дурную сторону каждый поступок окружающих, видеть всюду преследования" (там же). Иными словами, он видел в писателе как депрессивность, так и паранойяльность.\*)

А Моро де Тур (Tours 1859) наставлял на родстве между вдохновением и маниакальными состояниями, поскольку для них характерны быстрые и непредвиденные ассоциации и представления, оригинальное воображение, чувствительность, превосходящая нормальные размеры (Арнаутов 1970, 39).

В то же время К. Леонгард полагает, что поэты и художники отличаются прежде всего экзальтированным темпераментом (Леонгард 1981, 129), писатели тоже "часто обладают в известной мере порывистой, лабильной психикой" (там же, 339)\*\*).

Такие высказывания свидетельствуют, на наш взгляд не столько о разных подходах к феноменологии психической жизни (или о возможных терминологических расхождениях), сколько о большом разнообразии внутренней жизни творческих личностей и о необходимости более дифференцированного подхода к её проявлениям в творчестве.

Правомерность такого подхода подтверждается и тем, что психиатры приводят данные о разных диагнозах у конкретных писателей.

Говоря об общих для всех творческих личностей отклонениях, Ц. Ломброзо писал и о том, что у ряда писателей врачи наблюдали такие заболевания, как эпилепсия. Он называл имена Ж. Б. Мольера, Петrarки, О. де Бальзака, Дж. Свифта, Г. Флобера\*\*\*) (там же, 87-90), итальянской поэтессы А. Милли (там же, 16).

---

\*) Паранойяльность - это склонность человека подозревать других в том, что они могут нанести ему вред, украсть какую-либо его идею, предать его и т.п.

\*\*\*) Лабильность в психиатрии - это неустойчивость психики, зависимость настроения от ситуации.

\*\*\*) В отношении Дж. Свифта и Флобера подтверждает наличие этого заболевания также и известный болгарский специалист по психологии творчества М. Арнаудов (Арнаудов 1970, 45).

Общеизвестным фактом является наличие эпилепсии у Ф. М. Достоевского (Александровский 1977, 180-181; Буянов 1989, 183; Ломброзо 1892, 89-90; Неплох 1991, 42). Психиатры также говорят об эпилептической психопатии (Буянов 1989, 181), а также шизофрении и ипохондричности в юношеские годы этого писателя (там же, 181).

Достаточно частым является и диагноз депрессия. Его ставили молдавскому поэту М. Элинеску (там же, 215-221); и венгерскому поэту Аттиле Божеву (там же, 139-142).

Относительно много конкретных упоминаний и о маниакально-депрессивном психозе, так наличие "острой мании с генерализованным бредом и депрессией" предполагалось у Ван Гога (там же, 189-215; см. также Александровский 1977, 178-179). У японского писателя Акутагава Рюноске М. И. Буянов видит в произведениях отражение депрессивно-бредового синдрома (Буянов 1989, 167).

Близкое к нему состояние ипохондричности\*) было характерно, по мнению психиатров, для Н. В. Гоголя (там же, 167).

Достаточно часто в работах о творчестве встречается упоминание о шизофрении и шизотимии. Так, Кречмер считает шизотимиком Фредерика Шиллера (Кречмер 1982, 244). Он же считал немецкого поэта Иоганна Гёльдерлина (о его творчестве см. Гадамер 1991, 188-206; Цвейг 1992) шизоидом (Кречмер 1982, 232-233, 235), М. И. Буянов - шизофреником (Буянов 1989, 172-173), К. Ясперс говорил о его аутизме, а К. Леонгард считал его аффективно-экзальтированной личностью (Леонгард 1981, 128). По мнению же С. Цвейга, (который правда, был литератором), у Гёльдерлина была неврастеническая меланхолия (Цвейг 1992, 151). Норвежскому писателю Юхану Стриндбергу Э. Кречмер ставит диагноз шизофрения (Кречмер 1982, 233-235). У Врубеля отмечается наличие "зрительных галлюцинаций" (Неплох 1991, 42; см. также Александровский 1977, 176-177, 179).

Значительно меньше упоминаний о паранойе, так лишь о Стриндберге К. Леонгард пишет, что тот "в зрелом возрасте страдал бредом преследования" (Леонгард 1981, 320)

---

\*) Ипохондричность - склонность к озабоченности собственным здоровьем.

Мало замечаний об истерии (К. Леонгард считает демонстративной личностью только немецкого прозаика Карла Мея (там же, 58-61).

Большое количество фактического материала имеется в психоаналитической литературе в отношении отклонений в сексуальной сфере писателей. Упомянем лишь о Гёте (Шерток, Соссюр 1991, 131), О. Бальзаке (там же), Ги де Мопассане, у которого в самые продуктивные годы был прогрессивный паралич после сифилиса (Буянов 1994, 31-33).

Следует отметить, что такое углубление в психику автора, на первый взгляд кажущееся бесцеремонным, не является изобретением последнего времени, а ведет свои традиции от биографического метода в литературоведении, основателем которого считается французский литератор Шарль Огюст Сент-Бёв (1804-1869).

В своих "Литературных портретах" и критических этюдах Сент-Бёв стремился показать особенность творчества писателя через его биографию. В известном очерке "Пьер Корнель" (1829) он так сформулировал идею своего метода: "В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занимательного, более приятного и вместе с тем более поучительного чтения, чем хорошо написанная биография великих людей..., тщательно составленные, порою даже несколько многословные, повествования о личности и творениях писателя, цель которых - проникнуть в его душу, освоиться с ними, показать его нам с самых разных сторон" (Сент-Бёв 1970, 47).

Рассматривая в целом биографические описания с психологической точки зрения, американский психолог Г. Олпорт отмечал, что они "начались как описания жития святых и как рассказы о легендарных подвигах. ...

Однако биография во все большей степени становится строгой, объективной и даже бессердечной. ... Биографии все больше походят на научные анатомирования, совершаемые скорее с целью понимания, чем для воодушевления и шумных возгласов. Теперь даже есть,- писал он в 1959 году,- психологическая и психоаналитическая биография и даже медицинские и эндокринологические биографии" (Олпорт 1982, 214).

Выявление общих психологических и психиатрических закономерностей, проявляющихся в литературном творчестве, представляет

определённую трудность в силу того, что у психологов и у психиатров существуют расхождения в подходе к предмету своих исследований (Голдстейн, Голдстейн 1984, 122-194). Это и является причиной отсутствия единообразия в психологическом и психиатрическом анализе художественной литературы, когда в разных исследованиях делается акцент на разных аспектах исследуемого материала.

Кроме того, учёные пользуются разными источниками, анализ которых приводит к противоречивым заключениям.

Так, И. Б. Галант, описывая суицидоманию - стремление к самоубийству - М. Горького, полагает, что она была вызвана *Erschöpfungspsychose*, т. е. психозом изнурения или истощения. При обсуждении его же страсти к бродяжничеству, он выводит её не только из условий среды писателя, но и из нарушения психологического равновесия его личности. Один же из современников, упоминая о слезливости М. Горького (Анненков 1991, 28), также пишет: "Веселость и юмор, общительность и склонность к широкому укладу жизни сохранились в Горьком навсегда" (там же, 27).

В других случаях исследователи не дают вообще точного диагноза, ограничиваясь либо метафорами, либо общими словами. К примеру, образы Манилова, Ноздрева и Собакевича (Н. В. Гоголь "Мертвые души") трактуются Н. Семке как "великоленные, исчерпывающее обобщение "небокопительства" - чувственного, активного, рассудительного" (Семке 1991, 110). О Франце Кафке одним из психиатров говорится, что он "страдал психическими нарушениями и обладал болезненным восприятием" (Неплох 1991, 42) и т.п.

Нередко бывает и так, что отклонения в психике творческой личности таковыми не считаются.

Так, Б. И. Шубин на основании свидетельства А. П. Керн полагает, что те качества, которые были характерны для А. С. Пушкина, "присущи циклотимическому складу личности" (Семке 1991, 108); Е. И. Каменева также относит этого поэта к гипоманиакальным личностям циклоидного склада. В то же время известный русский психиатр В. Ф. Чиж писал совсем иное об А. С. Пушкине - его статья носит название

"Пушкин как идеал психического здоровья" (см. Буянов 1989, 183).

Иными словами, творческая личность может преодолевать свое заболевание (как это было у Ф. М. Достоевского) или у В. Х. Кандинского (Рохлин 1975, 100-104), а её поведение может быть адекватным и создавать полное впечатление здоровой личности. Лишь скрытые от наблюдения психические процессы, протекающие в глубине психики, могут свидетельствовать о разладе со средой.

И, конечно же, проявляться эти отклонения могут с достаточной очевидностью в художественном тексте.

### 1.8. ПСИХИАТРИЯ И ЛИНГВИСТИКА

Применение психиатрического метода анализа личности автора к тексту может дать неожиданный лингвистический результат.

Так, Р. Якобсон, будучи лингвистом, сделал объектом своего анализа творчество упоминавшегося нами немецкого поэта Гёльдерлина, который в зрелом возрасте заболел шизофренией. Исследователь установил, что стихи, написанные им после начала болезни по языку существенно отличаются от предшествующего творчества этого поэта. Исследователь писал по поводу этого основного вывода своей работы: "В тяжело больном поэте нашла себе максимальное проявление утрата способности и воли к диалогической речи, и характернейший признак этой утраты - полное исчезновение "шифтеров", в частности грамматических лиц и времен (речь идет прежде всего о показателях 1 и 2 лица - В. Б.). Я убежден, - писал он, - что эта первая рекогносцировка должна положить начало последовательным лингвистическим разысканиям о психопатологической речи и поэзии и что такие сравнительные изыскания, в частности, необходимы для всестороннего понимания языка в роли инструмента взаимной коммуникации и личного познания" (Jakobson, Pomorska 1980, 132).

Тем самым, психиатрический анализ личности автора может стать таким инструментом, который позволяет дать представление не только об особенностях психического склада личности писателя, и

глубинных основах его творчества, но и о языковых особенностях его произведений.

Существенным подспорьем в лингвистических изысканиях в этом направлении могут послужить работы по психиатрической лингвистике. В них приводится много свидетельств того, как меняется речь человека под влиянием того или иного заболевания его психической сферы.

Так, в частности, отмечается, что при паранойе человек предпочитает писать слова с прописных букв. При эпилепсии появляется сниженность стиля, вязкость речи, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. В состоянии депрессии человек может полностью отказаться от говорения (мутизм), а при маниакальности для его речи может быть характерен т. наз. "словесный понос". Речь истероида может быть лжива, а шизофреника - абстрактна и псевдонаучна (см. серьезное исследование этой проблемы Пашковский и др. 1994).

Если допускать возможность психиатрического подхода к тексту (что будет обосновано в главе IV), то следует согласиться с соображениями Г. О. Винокура о возможности реконструкции личности автора художественного текста с помощью филологического анализа.

Рассматривая понятие языка писателя и отличие его от "языка литературных произведения" и "языка произведения", он полагал, что оно "может быть применимо с целью раскрыть психологию писателя, его "внутренний мир", его "душу". Такая возможность основывается на том, что в языке говорящий или пишущий не только передает ... то или иное содержание, но и показывает, как он сам переживает сообщаемое" (Винокур 1991, 44).

Из этого высказывания явствует, что и филологический анализ может предполагать обращение к тому, что стоит за словом.

"... частные акты речи, - писал Г. О. Винокур в 1946 году, - ... в той мере, в какой они поддаются наблюдению, ... могут дать исследователю возможность проникнуть в душевное состояние писателя, угадать его настроение, почувствовать, с печалью или радостью он говорит свое слово, с сочувствием или безразличием он рассказывает о событиях в жизни своих героев и т. д.; причем все это может находиться в

том или ином соответствии с прямым смыслом текста" (там же, 46).

Наличие разных типов построения текста, по его мнению, "не может не заинтересовать того, кто хочет увидеть в языке писателя отражение его внутреннего мира, так как разные построения... могут оказаться связанными с разными психологиями" (там же, 47).

Предлагая свою типологию художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте, мы расцениваем её как реализацию именно этого положения.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 2.1. ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ

В истории научной мысли имеется немало концепций, в основе которых лежит типологический подход к художественному тексту. Оставляя в стороне типологии текстов по жанрам, обратимся к тем из них, в которых предполагается деление писателей на типы в соответствии с тем мироощущением, которое выражается в их произведениях. Именно они, по нашему мнению, наиболее адекватны объекту анализа.

Такого рода типологизацию специально или непреднамеренно производили многие писатели, литературные критики, философы и психологи.

Среди работ Д. Н. Овсяннико-Куликовского, работавшего в русле психологического направления в русском литературоведении, есть статья с подзаголовком "К теории и к психологии художественного творчества". Статья называется "Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве" (Овсяннико-Куликовский 1989, Т. 2). Овсяннико-Куликовский полагает, что существуют два типа творчества: объективный и субъективный\*).

"Объективным я называю такое творчество,- писал он,- которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д. более ими менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется не от себя.

Субъективным я называю такое творчество, - писал он, - которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художники отправляются от себя (там же, I, 435).

---

\*) В разные годы исследователь приводил разные обозначения выделенных им типов творчества: объективный он называл наблюдательным и неэгоцентрическим; субъективный - экспериментальным и эгоцентрическим (там же, 343).

Гениальным выразителем субъективного творчества он считал Л. Толстого, а И. С. Тургенева - одним из величайших представителей творчества объективного (там же).

Предлагая разделение писателей по двум типам творчества, он "заглядывал, по его словам, в "интимную лабораторию" художественной мысли, - в ее психологию, и <это> связывало работу художника с его натурой вообще, с укладом его ума в частности" (там же).

Предложенное деление, как справедливо полагает Н. В. Осьмаков, Д. Н. Овсяннико-Куликовский производит "не от характера отражения реальной действительности в произведениях, а на почве выяснения психологического "механизма", который по его мнению, заложен в самой натуре писателя. Он проводит разграничение писателей не по их художественному методу, а по характеру истоков их творчества, самой психологии процесса творчества, независимо от того, к какому направлению принадлежит писатель" (Осьмаков 1981, 59).

Общеизвестна концепция Ф. Шиллера, который при рассмотрении художественного метода выделял наивную и сентиментальную поэзию. По его мнению, если художник стремится к наиболее полной передаче действительности, то его поэзию можно назвать "наивной".

Поэзия другого рода даёт непосредственное изображение идеала. Шиллер называл ее "сентиментальной". Если наивный поэт воспроизводит предмет, "сентиментальный" передаёт своё впечатление от этого предмета.

"Все поэты,- писал он,- принадлежат либо к наивным, либо к сентиментальным - в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства" (Шиллер 1957, Т. 6, 404).

При этом, как отмечают исследователи его эстетической концепции, "речь не идет о противопоставлении античного и нового искусства (...), не о различии по жанрам, а только о том, как (непосредственно или опосредованно) воплощаются в художественном произведении мировоззренческие идеи художника" (цит. по Эстетика 1989, 401).

Взгляды, изложенные Шиллером в отношении типов текстов, развил позже французский эстетик Реми де Гурмон. "Есть два вида стилей,- писал он.- Они отвечают двум большим классам людей: визуальным и эмотивным. Визуальные создают воспоминание от увиденного в форме более или менее сложного образа; эмотивный будет вспоминать только чувство, возбуждённое у него увиденным" (Gourmond 1902, 33).

Возможны случаи, когда зрительная и эмоциональная память уравниваются у одного и того же писателя. Таковым Гурмон считал Г. Флобера, поскольку когда он вызывал в своем уме ранее увиденное, образ какого-либо предмета, то находился одновременно в том состоянии (или, говоря словами Ф. Шиллера, в том расположении духа), какое испытывал тогда.

Швейцарский ученый К. Юнг в статье "Психоанализ и литература" определяет два типа художников - психологический и визионарный. Психологический тип, по его гипотезе, основывается лишь на сознательном отражении жизни через свой личный опыт.

Психологические произведения искусства, по Юнгу, имеют своим материалом "вечно повторяющиеся страдания и радости человека, это человеческая судьба, миллионы раз повторённая до ужасной монотонности, царящей в зале суда (цит. по История 1986, Т. 5, 50). В произведении искусства данный материал преобразуется и проясняет в сознании людей то, что они до сих пор лишь смутно и мучительно ощущали (там же). Тем самым, психологический тип художника, согласно Юнгу, основывается лишь на сознательном отражении жизни через его личный опыт (Афасижев 1990, 74).

Визионарный тип художника отражает опыт коллективного бессознательного, или архетипа, и лежит вне чувственного и сознательного опыта. По мнению К. Юнга, он осуществляется посредством индивидуального видения.

Оно имеет своим истоком "переживание", несущее непостижимое откровение (История 1978, Т. 5, 50). Оно отражает опыт коллективного бессознательного, или архетипа, и лежит вне чувственного и сознательного опыта (Афасижев 1990, 74). По мнению К. Юнга, оно осуществ-

вляется посредством индивидуального видения (там же).

Представление о нём могут дать по мнению Юнга, такие произведения, как "Божественная комедия" Данте, вторая часть "Фауста" Гёте, оперы Вагнера. "Визионарные" произведения как бы и не творятся художником, а "проходят над ним, как лавина": рука его "как бы захвачена, его перо пишет вещи, которые его дух обнаруживает с изумлением... Он сознает, что стоит под своим произведением, или по меньшей мере рядом с ним, словно вторя персоне, попавшая в сферу влияния какой-то чужой воли" (цит. по История 1978, Т. 5, 50).

(Слово "одержимость" наиболее полно передает характер юнговского понимания творческого вдохновения, а также воздействия архетипических образов, заключенных в произведении искусства (там же).)

При этом, говоря об этих двух типах творчества, Юнг считал, что "главное в великом художнике не то, что отличает его от других людей, а то, что выступает в его творчестве как нечто общее всем, внеличностное и типичное (Юнг 1991; см. также Афасижев 1990, 74).

Близким описанному выше подходу является типология А. Прието, который разделял все романы на две большие категории - открытый и закрытый. Отмечая, что эти категории взаимосвязаны, к открытым романам он относит такие, где "преобладает внутренний мир человека и автор противостоит самому себе как объективной структуре" (Прието 1983, 373), а к закрытым романам - такие, где "преобладает социальное и где автор находится в постоянном конфликте с социальной действительностью, которую он стремится изменить" (там же). Закрытыми текстами А. Прието считает произведения Ф. Кафки, Р. Музиля, Д. Джойса, открытыми - О. Бальзака, Гальдоса, Т. Манна, Д. Верга (там же, 374-375).

Иной смысл в термины "открытый" и "закрытый" текст вкладывает известный итальянский исследователь чтения и писатель У. Эко. Согласно его классификации, закрытые произведения - это тексты массовой культуры, созданные по готовым шаблонам мышления. Открытые работы предполагают максимум читательского домысливания (Есо 1979).

Интересное в плане типологизации произведений исследование литературных стилей на основе психологии личности представляет со-

бой работа А. Морье "Психология стилей" (Morier 1959). В ней типология литературных стилей строится на основе психологического разграничения типов характеров, которые связываются с личностью писателя.

А. Морье выделяет восемь типов характеров по их общечеловеческим свойствам: 1. слабые характеры; 2. несильные; 3. уравновешенные; 4. положительные; 5. сильные; 6. смешанные; 7. утонченные; 8. неполноценные, ущербные.

Внутри каждого типа ученый рассматривал несколько разновидностей стилей в зависимости от психологической дифференциации типа характера и с учетом особенностей литературных произведений, выявляющих личность писателя. Так, А. Франс отнесен исследователем к группе уравновешенных характеров ("аттический стиль"), Стендаль, Ж. Санд и О. Бальзак - в группу ущербных характеров и т. д. Г. Флобер попадает в группу уравновешенных характеров ("академический стиль") и одновременно в группу положительных характеров ("реалистический прозаический стиль").

Стимулами для уточнения нашей типологии послужили также работы немецкого психолога Р. Мюллера-Фрейнфельса - фундаментальное исследование "Психология искусства" (1923) и небольшая монография "Поэтика" (рус. пер. 1923 г.). В них исследователь исходил, с одной стороны, из заимствованного во фрейдизме представления о художественном произведении как о явлении, родственном сновидению, с другой стороны, из предположения о соотнесенности психического типа писателя и его литературного стиля.

Вслед за многими исследователями Мюллер-Фрейнфельс указывал на существование двух типов художников слова - "поэта воплощающего" и "поэта выражения". Для воплощающего типа писателя материалом творчества служат переживания, при которых чувственный символ отходит на второй план. Читателя здесь пленяет произведение, а не его автор (таковы, - по мнению исследователя В. Шекспир, Ф. Шиллер, О. Бальзак, Э. Золя, Ги де Мопассан). Поэт выражения, по мнению Мюллера-Фрейнфельса, "насквозь пропитан субъективизмом" и нико-

гда не создает истинного художественного произведения\*)).

При всём разнообразии предлагаемых терминов, у описанных выше типологий есть много общего. И прежде всего, это то, что их создатели исходят из достаточно очевидного положения. Оно состоит в том, что, с одной стороны, человек способен быть объективным и подчиняться требованиям объекта. С другой стороны, у него может преобладать субъективность и желание подчинить себе объект. (Причём, скорее в мыслях, чем в реальности.)

К. Юнг пишет об этом "на языке психологии" (Юнг, 1991, 275) как о двух типах личности - экстравертированном и интровертированном.

"Экстравертированная установка отличается покорностью субъекта перед требованиями объекта". "Для интровертированной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта" (там же).

Деление людей на типы по основанию экстраверсия/интроверсия принимается психологией практически безоговорочно. При этом, конечно же, отмечается, что человек так или иначе находится между объективностью и субъективностью: он должен подчиниться действительности и подстраивая её под себя.

Возвращаясь к вышеприведенным типологиям, отметим, что они попадают в те же два класса:

	Экстраверсия	Интроверсия
Овсяннико-Куликовский	объективный наблюдательный неэгоцентрический	субъективный экспериментальный эгоцентрический
Шиллер	наивный	сентименталический
Гурмон	визуальный	эмотивный
Юнг	визионарный	психологический
Прието	открытый	закрытый
Мюллер-Фрейнфельс	воплощающий объективный	выражающий субъективный

\*) При этом он называет "воплощающих" поэтов объективными, а "выражающих" - субъективными.

Предлагаемая нами типология не ограничивается вышеприведенными критериями. Мы полагаем, что вся литература в той или иной степени интровертирована, в каждом литературном тексте есть интерпретация, "подгонка" действительности под представления автора. Вопрос заключается, во-первых, в степени и характере искажений, во-вторых, в "векторе фантазии".

И тут можно пойти дальше по типологическому пути, обнаруживая иные основания классификации.

Когда автор "Поэтики" - Мюллер-Фрейнфельс - выделял субъективных и объективных писателей, он считал, что различие проводится по типам мыслительной жизни. Вместе с тем, он видел и другие критерии для деления писателей по типам. Так, он говорил о том, что по темпераменту писатели различаются на статиков и динамиков\*).

По критерию "интеллигентность" он различал писателей народных, учёных, наивных, рефлектирующих.

Другим основанием классификации в его работах был социальный план. По этому основанию он выделял "агрессивного" поэта, выражающего ненависть, гнев и злобу в форме сатиры (Ф. Рабле, Ж.-Б. Мольер, А. Франс, Г. Ибсен, Б. Шоу); "симпатического" поэта, испытывающего симпатии к человеку и природе и чувство сострадания (Ч. Диккенс, Ф. Достоевский, Х. Гауптман); "жизнерадостного" поэта с осознанным самоутверждением (древнегреческий поэт Пиндар, поэты барокко и рококо); "депрессивного" поэта с сознанием мировой скорби (Ф. Шатобриан, Н. Ленау, Дж. Байрон, Г. Гейне).

Анализируя типы художников по характеру их психики, он отмечал наличие типов поэтов подавленного и повышенного самочувствия. Писал он и о том, что писатели различаются по характеру преобладания чувств - зрительных, слуховых, обоняния.

Сюжетика и стилистика, по Мюллеру-Фрейнфельсу, зависят не только от психических особенностей художника, но в значительной степени от социального и культурного уровня развития читающей пуб-

---

\*) Очевидно, что детектив отличается от произведения психологической прозы по количеству персонажей, по количеству действий на странице текста.

лики, двух основных типов людей, воспринимающих художественное произведение, - "зрителя" и "соучастника". Развитие "психологической" литературы в XIX в. он объяснял тем, что читательский интерес перестал ограничиваться фабулой, а начал сосредотачиваться на психологических аспектах произведения. Этот исследователь стремился выяснить характер психологического воздействия различных литературных жанров на читателя и зрителя. Он полагал, что в поэзии оно основано на музыкальной манере; трагедия впечатляет аффектами, борьбой различных побуждений героев, катастрофами; роман воздействует на единичного читателя.

В критическом замечании относительно концепции Мюллера-Фрейнфельса советский литературовед Н. Т. Нефедов писал в 1988 году, что в концепциях немецкого ученого "заметно стремление подменить исторически-конкретные социальные критерии общечеловеческими формальными схемами" (Нефедов 1988, 143)\*.

Оставляя без комментария данное замечание, отметим, что, представляя свою типологию, Мюллер-Фрейнфельс отвергает позитивистские аналогии, и утверждает, что его типы - не "классы" зоологов; а это только "средство как-нибудь упорядочить волнующийся жизненный поток, не принуждая его войти в берега неподвижных определений" (Мюллер-Фрейнфельс 1923, 82; Нефедов 1988, 42-43).

В типологиях Мюллера-Фрейнфельса и Мюрье речь идёт преимущественно о субъективном факторе, о том, в какое видение мира встраивается любое явление в художественной литературе, чему подчиняется там действительность.

Повторю, что по нашему мнению, для искусства наиболее характерно субъективное видение мира, подчинение действительности собственному отношению, мировоззрению, мироощущению, а не копирование ее, и даже не простое "отражение".

Иными словами, писатель "встраивает" действительность в свою собственную картину мира.

---

\*) По его мнению, это направление "не в силах объяснить социальную обусловленность стиля" (Нефедов 1988, 143).



По мнению французских символистов XIX века человек с его неповторимым миром - вот главный предмет изображения в искусстве.

"Но одна новая мысль всё же вошла в литературу и искусство, - отмечал в своё время Реми де Гурмон, - мысль вполне метафизическая и по внешности априорная... - это принцип идейности мира. По отношению к человеку, по отношению к мыслящему субъекту мир - всё, что вне моего Я, - существует только в том виде, в каком мы его себе представляем... Сущность вещей недоступна нам. Вот идея, которой Шопенгауэр придал широкую популярность при помощи простой и ясной формулировки: "Мир есть моё представление" (История 1986, Т. 4, 116).

Конечно, стремясь к научной объективности, нельзя не видеть ряд возражений против подобной попытки "загнать" всё разнообразие литературы в некоторые схемы, фреймы.

Отвечая на вопрос о том, какова же картина мира автора художественного текста, мы должны понимать, что сама действительность настолько разнообразна, что описывая её автор каждый раз может несколько менять свой стиль, менять своё отношение к разным её сторонам. Тем самым разнообразие литературы отражает разнообразие жизни.

Кроме того, нельзя не видеть и того, что автор меняется: взрослеет, стареет. Меняется и его текст, который отражает его зрелость, языковой опыт, знания.

И всё же, при анализе художественного текста также нельзя не видеть, что имеется определенный системообразующий фактор произведений, имеется определенная стереотипность в отражении действительности.

Кроме того, если мы соглашаемся с постулатом о том, что "за каждым художественным текстом стоит автор", то мы должны согласиться и с тем, что автор является личностью, в которой есть и уникальное, и общее.

Люди в своих суждениях не могут не повторять того, что уже было сказано другими людьми, они не могут не мыслить точно так же. Следовательно, люди в определенной степени стереотипны и типичны. Здесь можно провести аналогию со знаками зодиака, где разным лю-

дям могут быть приписаны одинаковые черты в том случае, если они родились в один и тот же день, под одной и той же "звездой".

Аналогичным образом, при анализе художественного текста имеет смысл ввести некоторый знак, обозначение, некоторое ключевое понятие - психологическое понятие доминанты. Обратимся к краткому рассмотрению этого явления.

## 2.2. ПОНЯТИЕ ДОМИНАНТЫ В ПСИХОЛОГИИ

Поскольку в качестве рабочего понятия при построении типологии художественных текстов мы предлагаем использовать понятие доминанты. Для дальнейшего изложения материала необходимо опять сделать краткий экскурс в психологию, что позволит связать психологические и филологические знания.

Слово доминанта происходит от латинского *dominare* - господствовать. В психологии доминанта обозначает временно господствующую рефлекторную систему, которая обуславливает работу нервных центров организма в данный момент времени и тем самым придаёт поведению определённую направленность.

Сам термин и представление о доминанте как общем принципе работы нервных центров были введены известным отечественным психофизиологом А. А. Ухтомским (1875-1942) в 1923 году.

Развивая мысли своего учителя Н. Е. Введенского и идей И. М. Сеченова о биологическом и системном характере нервно-психических актов, А. А. Ухтомский выдвинул учение о доминанте как о главном принципе работы нервных центров и организации поведения. Это учение противопоставлялось воззрению на мозг как на комплекс рефлекторных дуг.

Согласно Ухтомскому, каждое движение организма определяется характером взаимоотношения корковых и подкорковых центров, актуальными потребностями организма, а также историей жизни всего организма как целостной биологической системы.

"... Организм мыслится как некая единица, реагирующая целиком, как интегральное целое, - писал Ухтомский в статье "Доминанта

как фактор поведения".- Это уже не агрегат более или менее случайно связавшихся в пачку рефлекторных дуг, а это - единица, способная на текущие раздражители действовать целиком" (Ухтомский 1966, 82). При этом мозг рассматривался ученым как орган "предупредительного восприятия, предвкушения и проектирования среды".

Доминанта, по его мнению, это господствующий очаг возбуждения, который суммирует и накапливает импульсы, текущие в центральной нервной системе, одновременно тормозя и подавляя активность других центров. Этим объясняется системный характер и целенаправленность поведения организма, которое (поведение), будучи рефлекторным по типу, является активным, а не реактивным.

Ухтомский полагал, что доминанта представляет собой не просто очаг возбуждения, а является организующим принципом его поведения. "Всякий раз, когда имеется налицо симптомокомплекс доминанты, имеется и предопределённый ею вектор поведения" (там же 300).

Важной в плане нашего исследования является мысль А. А. Ухтомского о том, что доминанта определяет не только поведение организма, но и характер восприятия мира. От доминанты, писал он, зависит "общий колорит, под которым рисуются нам мир и люди" (там же 90). При этом доминанта, влияя на характер восприятия мира, в свою очередь имеет тенденцию отбирать в нём преимущественно такое познавательное содержание, которое способствовало бы её подкреплению. "Человеческая индивидуальность ... склонна впасть в весьма опасный круг: по своему поведению и своим доминантам строить себе абстрактную теорию, чтобы оправдать и подкрепить ею свои же доминанты и свое поведение" (там же).

Иными словами, и поведение, и ход мыслей человека (его соображения, убеждения, доводы) оказываются в зависимости от некоторого интегрального состояния всего его организма (в широком смысле этого слова). Воздействуя на образное и познавательное содержание психической жизни, отбирая и интегрируя его, доминанта, будучи независимым от рефлексии поведенческим актом, "вылавливает" (Ярошевский 1990,43) в этом содержании те компоненты, которые способ-

ствуют укреплению уверенности субъекта в её преимуществах перед другими доминантами.

Поскольку речь человека - это одно из проявлений его сущности, в речи не может не проявляться имеющаяся у человека доминанта. Но если, при анализе поведения человека можно говорить о доминанте физиологического и психологического (в том числе поведенческого) характера, то при анализе речи и текста (прежде всего художественного), следует иметь в виду лишь один из ее аспектов, а именно говорить об эмоционально-смысловом характере доминанты.

### 2.3. К ВОПРОСУ О КОМПРЕССИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Говорить о доминанте текста можно тогда, когда есть возможность представить смысл текста в компрессированном виде, сжать текст до некоторого небольшого высказывания.

Существует два диаметрально противоположных взгляда на проблему компрессии. В соответствии с одним из них речь, идет о её неправомерности и недопустимости, с другим - о её правомерности и необходимости.

Так, в некоторых работах по эстетике утверждается, что, "в отличие от научного, в художественном произведении каждая фраза является как бы единственно возможной, в ней ничего нельзя изменить без ущерба для выразительности и смысла произведения" (Борев 1969, 313). Тем самым предполагается невозможность компрессии. В методике обучения иностранным языкам, в том числе русскому как иностранному, также неоднократно высказывалась мысль о нежелательности адаптации оригинальных произведений художественной литературы.

Общеизвестна подобная точка зрения по этому поводу Л. Н. Толстого. Вот как трактует это Л. С. Выготский: "Для Толстого всякое произведение есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. "Я сказал, что сказал" - вот единственный ответ художника на вопрос о том, что он хотел сказать своим произведением. И проверить себя он не может иначе, как вновь повторить

теми же самыми словами весь свой роман" (Выготский 1987, 41).

Вместе с тем, существует настоятельная необходимость в таких жанрах, как аннотация, реклама, учебные аннотированные тексты на иностранном языке для детей и иностранцев\*).

В научном плане эта проблема решается путём поиска моделей и повторяющихся структур в тексте. Путь от значений текста, от его содержания и темы позволяет представить текст в виде некоторой схемы действий персонажей, преследующих определённые цели.

Именно таким путём шёл В. Я. Пропп, представляя сюжеты сказок как достаточно простые и наглядные схемы (Пропп 1928), в соответствие которым приводились реальные поведенческие процедуры (Пропп 1986). Его работы являются для нас эталонными в этом отношении.

Как отмечал Н. И. Жинкин, в конечном итоге смысл любого текста можно всегда свести к одному высказыванию (Жинкин 1982). Сложность в отношении художественного текста состоит, однако, в том, что при представлении его в виде денотативной цепочки он превращается либо в подобие публицистического текста, либо просто в скучную последовательность лексических элементов. Нередко при адаптации текста происходит утрата взгляда автора на действительность в силу многомерности и коннотативности смыслового аспекта художественного текста.

Поскольку необходимость сокращенного представления содержания художественного текста сегодня не подлежит сомнению, вопрос заключается лишь в том, как это сделать с наименьшими потерями и для смысла текста, и для эстетического воздействия.

В качестве иллюстрации к развиваемым положениям приведём два описания содержания одного и того же известного произведения.

Первый пример. "Придавленный бедностью, озлобленный своим бессилием помочь людям, ... (герой романа - В. Б.) решается на преступление, на убийство отвратительной старухи-процентщицы, извлекаю-

---

\*) Именно в области преподавания русского языка как иностранного имеются достаточно продуктивные методики, связанные с "технологией" компрессии (см. Журавлёва, Зиновьева 1984, 15-19; Печерица 1981).

щей прибыль из людских страданий".

Такая аннотация позволяет определить название текста со сто-процентной вероятностью, поскольку есть ключевые слова (*преступление, убийство, старуха-процентщица*), есть предикаты (*озлобленный*) и есть динамика (*решается*).

Возможен, однако, и иной пересказ содержания того же самого текста: "Молодой человек..., живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным, "недоконченным" идеям, ... решился, ... убить одну старуху, дающую деньги на проценты... Неожиданные вопросы встают перед ним. И он кончает тем, что принуждён сам на себя донести...".

Первый вариант содержания - это передача, условно говоря, на уровне значений. Имеется человек и этот человек убил старуху. При этом причина (второй предикат) видится автору аннотации в том, что он беден.

Второй вариант пересказа содержания текста может вызывать у читавшего "Преступление и наказание" некоторые возражения, поскольку представляет собой передачу содержания на уровне личностных смыслов. По этой версии Раскольников убил старуху потому, что поддался "недоконченным" идеям. Напрашивается вывод (второй предикат): "странные" теории опасны, а тот, кто поддается им, должен быть наказан.

Для того, чтобы прояснить ситуацию, следует сказать, что первый вариант взят из учебника по истории литературы (История 1974, 359). Второй принадлежит Ф. М. Достоевскому (цит. по Михайлова 1982, 14). И его пересказ содержания является не чем иным, как формулировкой замысла, лежащей в основе модели порождения произведения.

Совершенно очевидно, что таких разных представлений смысла текста в сжатом виде и тем самым интерпретаций текста может быть достаточно много. Продолжая аналогию Г. Пауля, полагавшего, что существует столько языков, сколько индивидов, можно утверждать, что у художественного текста существует столько интерпретаций, сколько у него читателей.

Вопрос, однако, заключается в том, насколько адекватной будет та или иная интерпретация авторскому смыслу текста, в том, как реконструировать истинный смысл текста.

#### 2.4. ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Известно, что в своих мыслях и представлениях мы создаём такой образ другого человека, который расходится с его собственными представлениями о себе. Мы очень часто интерпретируем поведение другого человека в терминах своей системы координат, на что постоянно обращают внимание социальные психологи, специалисты по межличностной коммуникации.

Ещё раз процитируем в этой связи А. А. Ухтомского: "Старинная мысль, что мы пассивно отпечатлеваем на себе реальность, какова она есть, совершенно не соответствует действительности,- писал он.- Наши доминанты, наше поведение стоят между нашими мыслями и действительностью... Мы можем воспринимать лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, то есть наше поведение" (Ухтомский 1973, 253).

Из этого положения следует принципиальный для данного исследования вывод: художественный текст является интерпретацией действительности. Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые близки ему и понятны; использует языковые элементы, смысл которых ему близок. И, забегая вперёд, выскажем следующее положение: картина мира, отображенная в художественном тексте, является структурой, упорядочением и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей типологическими характеристиками.

В качестве некоторой иллюстрации этого положения можно привести следующее наблюдение психолога над художественной литературой. "В произведениях, созданных авторами-мужчинами, персонажи-мужчины в два раза чаще, чем персонажи-женщины, выступают главными героями" (Семенов 1985, 144). Кроме того, "авторы-женщи-

ны значительно чаще наделяют персонажей-мужчин отрицательными личностными качествами и поведением, чем персонажей-женщин" (там же). Характерно, что эти особенности художественных текстов "имеют аналогию в детской психологии: девочки чаще отмечают отрицательные качества у мальчиков, чем у девочек" (там же, см. также Семенов 1973).

В этой связи естественным кажется неоднократно высказанное предположение о том, что персонажи художественного текста представляют собой определённых лиц, значимых в том или ином отношении для "жизненного пространства" автора (Rapoport et al. 1946). В своем литературном творчестве писатель не может не опираться на собственные переживания (Vine 1895) и сознательно или бессознательно изображает собственные потребности и чувства в описаниях личности и характеров выдуманных героев (Mugray 1938). Иными словами, писатель наделяет действующих в его тексте положительных персонажей теми качествами, содержание которых ему близко и понятно, а направленность деятельности которых соответствует его представлениям о правильном (о норме) и должном (идеале). Истоки содержательных характеристик отрицательных персонажей связаны с приписыванием характеру антигероя черт, несимпатичных автору текста.

Особую роль в создании художественного текста играет авторский стиль как устойчивая общность образной системы, средств выразительности, характеризующая своеобразие творчества писателя. Совершенно очевидно, что и творческий стиль писателя также является проявлением более общих психологических (когнитивных и эмоциональных) предпочтений писателя как личности. И, в конечном итоге, - проявлением доминанты автора. "... наши доминанты стоят между нами и реальностью. Общий колорит, под которым рисуется нам мир и люди, в чрезвычайной степени определяются тем, каковы наши доминанты и каковы мы сами" (Ухтомский 1966, 90).

Если пытаться описывать те работы по эстетике и литературоведению, где хоть единожды упоминается слово "доминанта", то мы должны будем оставить предмет своего исследования и писать о Б. Христиансене, который по словам Л. С. Выготского (Выготский 1987,



152) ввел этот термин в литературоведение, не оставив в стороне В. В. Виноградова, Р. Якобсона (Якобсон 1976), Г. Г. Шпета, Вл. Соловьева, Б. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, М. М. Бахтина, П. П. Потебню, Я. Мукаржовского, А. Белого, М. Риффатера (Хованская 1988, 154) и многих других. Поэтому мы ограничимся упоминанием о том, что доминанта может быть выделена по разным основаниям - по идеологическому, образно-композиционному, жанровому, языковому (Владимирская 1995).

(Аналогичным образом, мы оставляем в стороне и проблему "образа автора", отсылая как к В. В. Виноградову, так и к работам, которые носят обзорный характер - Рымарь, Скобелев 1994).

Мы же при рассмотрении литературного произведения основное внимание уделим той доминанте, которая обусловлена структурой личности автора и является, по нашему убеждению, первоосновой литературного текста.

При этом мы полагаем, что и сюжетное, и образное, и вербальное развёртывание замысла осуществляется в соответствии с этой психологической доминантой автора, реализующейся в эмоционально-смысловой доминанте текста. Определим эмоционально-смысловую доминанту как систему когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для определённого типа личности, и служащих психической основой метафоризации и вербализации картины мира в тексте.

Предлагаемое здесь понятие - эмоционально-смысловая доминанта - связано со многими другими научными понятиями, имеющимися в исследованиях, которые затрагивают проблему текста.

Так, И. Р. Гальперин, вводя понятие "текстовая модальность" (Гальперин 1981, 113-123), пишет о том, что она "выявляется тогда, когда читатель в состоянии составить себе представление о каком-то тематическом поле, т. е. о группе эпитетов, сравнений, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединённых одной доминантой (выделено нами - В. Б.) и разбросанных по всему тексту или по его законченной части" (там же, 118). В качестве примера такого тематического поля он приводит эпитеты из поэмы "Ворон" Э. По (*dreary* -

*мрачный, bleak - хмурый, sad - печальный, uncertain - неясный, fantastic - фантастический, ominous - злоеущий, unmerciful - безжалостный, melancholy - унылый, evil - порочный, desolate - безлюдный*), создающие атмосферу, которой поэт окружает факты и эпизоды содержательно-фактуальной информации (стук в дверь, появление ворона, обращение к ночному гостю, воспоминания, мечты и т.п. - там же).

"Задача лингвиста-текстолога,- пишет в этой связи исследователь,- показать, систематизировать и обобщить эти "отголоски", а это значит, что он должен найти их в развёрнутом повествовании, проанализировать в лингвистическом аспекте и обобщить. Субъективно-оценочная модальность, - полагает он,- не проявляется в одноразовом употреблении какого-либо средства. Эпитеты, сравнения, определения, детали группируются, образуя магнитное поле, к которому приковано внимание читателя, поля, в котором энергией текста эти детали обретают синонимичные значения" (там же, 119).

Здесь важно обратить внимание на ряд моментов. Во-первых, используемые автором эпитеты действительно обретают синонимическое значение в контексте всего его произведения. Если в отношении нейтрального по стилистике текста при его лингвистическом анализе можно говорить о функционально-речевой синонимии (Белянин 1982), то в отношении художественного текста правомерно говорить о психологических синонимах. Во-вторых, следует отметить неслучайность появления определённых языковых средств в отдельно взятом тексте. Элементы семантических полей текста, определяя систему его образности, отражают его общую концепцию и замысел, напрямую зависят от эмоционально-смысловой доминанты текста.

Проведённый нами психолингвистический анализ разных текстов - художественных и публицистических - показывает, что в текстах встречаются повторяющиеся сюжеты, общие идеи и, самое главное, при этом многие тексты оказываются схожими по своим стилевым особенностям.

Применение метода морфологического анализа В. Я. Проппа (Пропп 1928) к художественному тексту позволило построить модели

текстов, выявить некоторые их классы, каждый из которых создает свой вполне определенный мир идеального. Подчеркнем ещё раз, что такая типологизация текстов стала возможной не только благодаря выявлению преобладающих в них эмоционально-смысловых доминант, но и пониманию их психопатологической природы.

Анализ (результаты которого изложены в главе III книги) показал, что каждому типу текста соответствует определённый тематический набор объектов описания (тем) и определённые сюжетные построения. В рамках каждого типа текста можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального, социального, ментального и эмоционального мира человека. В свою очередь, этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые встречаются наиболее часто в текстах одного типа, а в текстах другого типа, входя в другие семантические пространства, имеют иные смыслы (назовём такие слова психологическими синонимами).

Определённые повторы наблюдаются в семантических и фонетических структурах элементов ономастического пространства некоторых типов текстов (иными словами, есть закономерность в использовании имен собственных). Различными оказываются не только синтаксические и стилистические особенности строения типов текстов, но и их ритмика.

Тем самым, каждый тип текста (из выделенных нами) обладает своей структурной, семантической и языковой системностью.

При создании списка типов текстов, автор следовал совету Л. В. Щербы о том, что типология текстов должна быть близка интуитивному, читательскому делению текстов на типы.

В этой связи уместно также привести следующее высказывание Питера Гартмана: "Если считать, что наука о языке должна представлять свои выводы в распоряжение общества для возможно более широкого применения, тогда следует ввести очень важное понятие "доступная технология". Это не значит, что иная технология или же теория хуже доступной, это значит, что подлинная научная теория,

создаваемая учеными, должна быть так изложена, что не специалисты и не теоретики могли бы успешно пользоваться этой теорией и ее выводами" (Parret 1974, 136).

Нами были выделены типы текстов, которые получили следующие названия: "светлый", "активный", "тёмный" (или "простой"), "печальный", "весёлый", "красивый" (см. главу III).

Положенный в основу построения типологии принцип определения эмоционально-смысловой доминанты позволяет достаточно однозначно отнести тот или иной текст к определённому классу. При этом речь идет не только об исследователе, или о людях, обученных выявлять эмоционально-смысловую доминанту в тексте. Речь идёт о том, что семантические и стилистические особенности текста могут быть настолько очевидны, что, оказывая воздействие на читателя, позволяют и ему самостоятельно атрибутировать текст, отнести его к тому или иному типу текстов из числа выделенных нами.

Следует, однако, сделать ряд оговорок. Во-первых, типология не является всеобъемлющей и унифицированной - имеется большое количество текстов, не вписывающихся в неё. Это связано с рядом моментов. Один из них обусловлен спецификой лежащего в основе типологии психиатрического подхода, который не охватывает и не может охватить всё многообразие человеческих типов личности. Другой связан с возможностью дальнейшей детализации и углубления типологии (некоторые типы текста ещё предстоит описать).

Во-вторых, значительная часть текстов (в особенности, так называемых высокохудожественных) может нести в себе несколько доминант. Наблюдения показывают, что здесь также существуют закономерности сочетания доминант, которые имеются в "чистом" виде в других текстах. Мы будем именовать такие тексты "смешанными" и выделим их в особую группу.

Тем самым, эмоционально-смысловая доминанта оказывается основанием для достаточно строгой и в то же время вполне операциональной и простой типологизации художественных текстов. Построе-

ние такой типологии даёт, в свою очередь, возможность углубить имеющиеся представления о структуре текста и его семантике, о психологии автора и читателя. Кроме того, она позволяет дать рекомендации в отношении повышения эффективности речевого воздействия в сфере массовой коммуникации и рекламы, а также может быть использовано в переводоведении и при адаптации текстов для иноязычных читателей.

Особую роль играет наша типология для решения проблемы идентификации личности по речи.

\*

\*

\*

Высказав такого рода соображения, перейдём к описанию основных результатов сделанного психолингвистического анализа.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ ТЕКСТОВ ПО ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ ДОМИНАНТЕ

В данной главе будет дано описание текстов в их соотнесенности с акцентуированным сознанием их авторов. Подчеркнём, что в основе типологии лежит критерии психиатрического порядка.

Сразу же сделаем оговорку в отношении возможной неточности самой психиатрической терминологии. Дело в том, что выявление общих психологических и психиатрических закономерностей, проявляющихся в литературном творчестве, представляет определённую трудность в силу того, что у психиатров существуют расхождения в подходе к предмету своих исследований (обоснование см. Голдстейн, Голдстейн 1984, 122-194). Поэтому мы будем приводить все известные нам психиатрические наименования описываемых явлений психического порядка, не претендуя на упорядочение терминов в этой смежной с психолингвистикой области знания.

Описание типологии текстов мы будем строить следующим образом.

Сначала будем приводить наиболее типичный текст данного типа и коротко описывать его специфику.

Затем будет следовать описание затекстовой основы данного типа текстов - психиатрическое описание той психопатии, на которой базируется его эмоционально-смысловая доминанта.

Особое место в работе занимают списки символов как "предельных структурных единиц литературного произведения" (Виноградов 1980, 94)

Дадим сводную таблицу типов текстов и психиатрической основы их эмоционально-смысловой доминанты.

Разбор характеристик текста сопровождается лингвокогнитивным и психостилистическим анализом наиболее показательных фрагментов анализируемого типа.

Завершается каждый раздел указанием на их рецептивный аспект.

Название типа текста	акцентуация
"светлые"	паранойяльность
"активные"	паранойяльность
"тёмные"	эпилептоидность
"весёлые"	маниакальность
"печальные"	депрессивность
"красивые"	истероидность

### 3.1. "СВЕТЛЫЕ" И "АКТИВНЫЕ" ТЕКСТЫ

В качестве примера "светлого" текста приведём стихотворение поэта-футуриста Василия Каменского (род.1884) "Развесенье" (1918). Подчеркнём в тексте слова, которые особенно характерны прежде всего для "светлых" текстов.

*Развесенились весны ясные  
 На весенних веснях -  
 Взголубились крылья майные  
 Заискрились мысли тайные  
 Загорелись незагазные  
 На росистых зелених  
 Зазвенело сердце зовами  
 Поцелуями бирюзовыми -  
 Пролегла дорога дальняя  
 Лучистая  
 Пречистая.  
 Стая хрустальных ангелов  
 Пронеслась в вышине.  
 Уронила  
Веточку - веточку  
 Мне.*

В тексте о всей очевидностью выделяются следующие семантиче-

ские компоненты: 'я' (мне); 'сердце'; 'чистота' (ясные, заискрились, незагасные, зазвенело, лучистая, пречистая, хрустальных); 'пространство' (дорога дальняя, в вышине); 'природа' (весны, роса, веточка); идея (мысли тайные, ангелы, весточка).

Основное содержание текста можно свести к тому, что "лирическому герою" (автору) *ангел* приносит *весть*.

### 3.1.1. ТИПИЧНЫЙ "СВЕТЛЫЙ" ТЕКСТ

В качестве примера переходного текста от "светлого" к "активному" приведём начало романа Ю. Трифонова "Обмен".

*"В июле мать Дмитриева Ксения Фёдоровна тяжело заболела, и её отвезли в Боткинскую, где она пролежала двенадцать дней с подозрением на самое худшее. В сентябре сделали операцию, худшее подтвердилось, но Ксения Фёдоровна, считавшая, что у неё язвенная болезнь, почувствовала улучшение, стала вскоре ходить, и в октябре её отправили домой, поплывшую и твёрдо уверенную в том, что дело идёт на поправку. Вот именно тогда, когда Ксения Фёдоровна вернулась из больницы, жена Дмитриева затеяла обмен: решила срочно съезжаться со свекровью, жившей одиноко в хорошей, двадцатиметровой комнате на Профсоюзной улице.*

*Разговоры о том, чтобы соединиться с матерью, Дмитриев начинал и сам, делал это не раз. Но это было давно, во времена, когда отношения Лены с Ксенией Фёдоровной ещё не отчеканились в формы такой окостеневшей и прочной вражды, что произошло теперь, после четырнадцати лет супружеской жизни Дмитриева. Всегда он наталкивался на твёрдое сопротивление Лены, и с годами идея стала являться всё реже. И то лишь в минуты раздражения. Она превратилась в портативное и удобное, всегда при себе, оружие для мелких семейных стычек. Когда Дмитриеву хотелось за что-то уколоть Лену, обвинить её в эгоизме или в чёрствости, он говорил: "Вот поэтому ты и с моей матерью моей не хочешь жить". Когда же потребность связать или надавить на больное возникала у Лены, она говорила: "Вот поэтому и я с матерью твоей*



*жить не могу и никогда не стану, потому что ты - вылитая она, а с меня хватит одного тебя."*

*<...> Он упрямо пытался сводить, мирить, селил вместе на даче, однажды купил обеим путёвки на Рижское взморье, но ничего путного из всего этого не выходило. Какая-то преграда стояла между двумя женщинами, и преодолеть её они не могли. Почему так было, он не понимал, хотя раньше задумывался часто. Почему две интеллигентные, всеми уважаемые женщины <...> горячо любившие Дмитриева, тоже хорошего человека, и его дочь Наташку, упорно лелеяли в себе твердеющую с годами взаимную неприязнь?*

*Мучился, изумлялся, ломал себе голову, но потом привык. <...> И успокоился на той истине, что нет в жизни ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил. Поэтому, когда Лена вдруг заговорила об обмене с Маркушевичами <...> Дмитриев испугался. Кто такие Маркушевичи? Откуда она их взяла? Двухкомнатная квартира на Малой Грузинской. Он понял тайную и простую мысль Лены, от этого понимания испуг проник в его сердце, и он побледнел, спик, не мог поднять глаз на Лену."*

Сюжет романа разворачивается вокруг попытки жены лирического героя съехаться с его больной раком матерью и, тем самым, поступить нечестно, аморально.

Подчёркнутые в тексте слова могут быть разбиты на следующие группы: 'я' (Дмитриев, *тоже хороший человек*), 'близкие люди' (мать - Дмитриева Ксения Фёдоровна, жена Лена); 'единство' (соединить, мириться); 'вражда' (вражда, сопротивление, стычки, перепалки, озлобление, преграда, неприязнь, обвинить, оружие); 'зло' (эгоизм, чёрствость); 'идея' (идея, истина, в жизни, ценного); 'обман' (обмен\*), с подозрением, уверенную, затеяла, тайную мысль, испуг проник в сердце, не мог поднять глаза).

Группировка лексических смыслов вокруг тем 'единство' и 'борьба' является ядром эмоционально-смысловой доминанты "активных"

---

\*) Связь названия романа "Обмен" со словом "обман" неоднократно подчёркивал и автор, и критики.

текстов и в рамках предлагаемой нами концепции может быть объяснено следующим образом: в основе их концепта находится паранойяльная акцентуация.

Рассмотрим её сущность.

### 3.1.2. ПАРАНОЙЯЛЬНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Паранойяльная акцентуация характера личности - это повышенная подозрительность и болезненная обидчивость, стойкость отрицательных аффектов, стремление к доминированию, непринятие мнения другого и, как следствие высокая конфликтность (Психология 1990, 16).

По тесту ММРІ этому соответствует шкала паранойяльности Ра (Мельников, Ямпольский 1985, 91-92), по тесту Р. Б. Кэттэла - шкала подозрительности L (там же, 46-47). Лиц с этими чертами называют не только параноическими или паранойяльными психопатам (Практический 1981, 141), но и застревающими личностями (Леонгард 1981, 75) в силу стойкости доминирующего в их поведении аффекта.

Говоря о паранойяльной личности, П. Б. Ганнушкин отмечает, что "самым характерным свойством параноиков является их склонность к образованию так называемых сверхценных идей, во власти которых они потом и оказываются; эти идеи заполняют психику параноика и оказывают доминирующее влияние на всё его поведение. Самой важной такой сверхценной идеей параноика обычно является мысль об особом значении его собственной личности. Соответственно этому, основными чертами психики людей с параноическим характером являются очень большой эгоизм, постоянное самодовольство и чрезмерное самомнение. Это люди крайне узкие и односторонние: вся окружающая действительность имеет для них значение и интерес лишь постольку, поскольку она касается их личности; всё, что не имеет близкого, интимного отношения к его "я", кажется параноику мало заслуживающим внимания, мало интересным. Всех людей, с которыми ему приходится входить в соприкосновение, он оценивает исключительно по тому отношению, которое они обнаруживают к *его* деятельности, к

его словам; он не прощает ни равнодушия, ни несогласия. Кто не согласен с параноиком, кто думает не так, как он, тот в лучшем случае - просто глупый человек, а в худшем - его личный враг. Параноика не занимает ни наука, ни искусство, ни политика, если он сам не принимает ближайшего участия в разработке соответствующих вопросов, если он сам не является деятелем в этих областях; и наоборот, как бы ни был узок и малозначащ сам по себе тот или иной вопрос, раз им занят параноик, этого уже должно быть достаточно, чтобы этот вопрос получил важность и общее значение" (Ганнушкин 1984,266-9).

Для поведения паранойяльной личности характерны лидерство и эгоизм.

Лидерство - это умение организовать деятельность и направить других людей на осуществление какой-либо общественно значимой цели. Паранойяльные личности в наибольшей степени подходят для фигуры лидера. Они стеничны (способны преодолевать препятствия), умеют увлечь людей своим примером и в отличие от истероидных личностей целенаправленны.

Сопутствующий лидерству эгоизм проявляется в желании организовать всю деятельность вокруг себя. Недаром другое название для паранойи - мания величия. Считать себя самым главным человеком, приписывая себе все заслуги - вот характерная черта паранойяльной личности.

"Что касается эмоциональной жизни параноиков, - писал П. Б. Ганнушкин, - то уже из всего предыдущего изложения со всей ясностью вытекает, что это люди односторонних, но сильных аффектов: не только мышление, но все их поступки, вся их деятельность определяется каким-то огромным аффективным напряжением, всегда существующим вокруг переживания параноика, вокруг его "комплексов", его "сверхценных идей"; лишнее добавлять, что в центре всех этих переживаний всегда находится собственная личность параноика. Односторонность параноиков делает их малопонятными и ставит их по отношению к окружающей среде первоначально в состояние отчуждения, а затем и враждебности. Крайний эгоизм и самомнение не оставляют места в их личности для чувства симпатии, для хорошего отношения к людям, активность побуждает их к

бесцеремонному отношению к окружающим людям, которыми они пользуются как средством для достижения своих целей; сопротивление, несогласие, борьба, на которые они иногда наталкиваются, вызывают у них и без этого присущее им по самой их натуре чувство недоверия, обидчивости, подозрительности" (там же).

В психодиагностическом опроснике Р. Б. Кеттела этот фактор так и назван - подозрительность (Мельников, Ямпольский 1985, 46-47). Это, пожалуй, самая важная черта личности параноика, если говорить о межличностных взаимоотношениях.

Параноики "неуживчивы, агрессивны: обороняясь, они всегда переходят в нападение, и, отражая воображаемые ими обиды, сами, в свою очередь, наносят окружающим гораздо более крупные; таким образом, параноики всегда выходят обидчиками, сами выдавая себя за обиженных. Всякий, кто входит с параноиком в столкновение, кто позволит себе поступать не так, как он хочет этого и требует, тот становится его врагом; другой причиной враждебных отношений является факт непризнаний со стороны окружающих дарований и превосходства параноика. В каждой мелочи, в каждом поступке они видят оскорбление их личности, нарушение их прав. Таким образом, очень скоро у них оказывается большое количество "врагов", иногда действительных, а большей частью только воображаемых" (Ганнушкин 1984, 267).

При этом мания величия может переходить в манию преследования.

Говоря о параноиках, П. Б. Ганнушкин отмечает, что такого рода отношения с другими людьми "делают параноика по существу несчастным человеком, не имеющим интимно близких людей, терпящим в жизни одни разочарования. Видя причину своих несчастий в тех или других определённых личностях, параноик считает необходимым, считает долгом своей совести - мстить; он злопамятен, не прощает, не забывает ни одной мелочи" (там же).

Лица с паранойяльной акцентуацией отличаются склонностью не только к аффективному истолкованию ситуации, подозрительностью, недоверчивостью, но и эгоцентрической убежденностью в своей правоте,

искажённому пониманию справедливости; не выносят возражений и чужого мнения, склонны к образованию сверхценных идей \*) и к ревности.

Для таких лиц характерна крайне выраженная энергичность, самодовольство, самомнение, кипучая деятельность. При этом они проявляют честолюбие и даже враждебность по отношению к тем, кто стоит на их пути. Никому не доверяют, считают своих друзей способными на нечестность и обман (Леонгард 1981, 75-89; Мельников, Ямпольский 1985, 46-47, 91; Практический 1981, 141; Пулатов, Никифоров 1983, 148).

Вот, к примеру, что говорил подросток с подобным паранойяльным состоянием, которому мать пыталась угодить, готовя его любимые блюда: *"Мать стремится задобрить меня, чтобы я ей верил, хотя на самом деле она меня не любит и может, войдя в доверие, принести вред, даже отравить"* (Ковалев 1985, 95).

Нельзя позавидовать человеку, которого обстоятельства вовлекают в борьбу с параноиком, этого рода психопаты отличаются способностью к чрезвычайному и длительному волевому напряжению, они упрямы, настойчивы и сосредоточены в своей деятельности; если параноик приходит к какому-нибудь решению, то он ни перед чем не останавливается для того, чтобы привести его в исполнение; жестокость подчас принятого решения не смущает его, на него не действуют ни просьбы его близких, ни даже угрозы власть имеющих, да к тому же, будучи убежден в своей правоте, параноик никогда и не спрашивает советов, не поддается убеждению и не слушает возражений" (Ганнушкин 1984, 267).

"В борьбе за свои воображаемые (! - В. Б.) права параноик часто проявляет большую находчивость: очень умело отыскивает он себе сторонников, убеждает всех в своей правоте, бескорыстности, справедливости и иной раз, даже вопреки здравому смыслу, выходит победителем из явно безнадёжного столкновения, именно благодаря своему упорству и мелочности.

Но потерпев поражение, он не отчаивается, не унывает, не признает, что он не прав, наоборот, из неудач он черпает силы для дальней-

---

\*) Сверхценные идеи - это комплекс представлений и мыслей, незаслуженно занимающих большое место в сознании человека.

шей борьбы" (там же).

Справедливости ради надо добавить, что "пока параноик не пришёл в стадию открытой вражды с окружающими, он может быть очень полезным работником; на избранном им узком поприще деятельности он будет работать со свойственным ему упорством, систематичностью, аккуратностью и педантизмом, не отвлекаясь никакими посторонними соображениями и интересами" (там же).

Говоря о параноиках, П. Б. Ганнушкин отмечает среди них и подгруппу фанатиков. "Этим термином, - пишет он, ... обозначаются люди, с исключительной страстностью посвящающие всю свою жизнь служению одному делу, одной идее, служению, совершенно не оставляющему в их личности мест ни для каких других интересов. Таким образом, фанатики, как и параноики, люди "сверхценных идей", как и те, крайне односторонние и субъективные".

"Отличает их от параноиков то, что они обыкновенно не выдвигают так, как последние, на передний план свою личность, а более или менее бескорыстно подчиняют свою деятельность тем или другим идеям общего характера. Центр их интересов лежит не в самих идеях, а в претворении их в жизнь - результат того, что деятельность интеллекта чаще всего отступает у них на второй план по сравнению с движимой глубоким, неистощимым аффектом волей" (там же, 268).

П. Б. Ганнушкин упоминает и о довольно многочисленной группе, как он выражается, "фанатиков чувства". К ним он относит "восторженных приверженцев религиозных сект, служащих фанатикам-вождям слепым орудием для осуществления их задач. Тщательное изучение таких легко внушаемых и быстро попадающих в беспрекословное подчинение людям с сильной волей лиц показывает, что они почти не имеют представлений о том, за что борются и к чему стремятся. Сверхценная идея превращается у них целиком в экстатическое переживание преданности вождю и самопожертвования во имя часто им совершенно непонятого дела. Подобная замена (отодвигание на задний план) сверхценной идеи соответствующим ей аффектом наблюда-

ется не только в области фанатизма и религиозного изуверства, но является также характерной особенностью, например, некоторых ревнивцев, ревнующих не благодаря наличию мысли о возможности измены, а исключительно вследствие наличности неотступно владеющего им беспредметного (! - В. Б.) чувства ревности" (там же, 269).

Итак, природа паранойяльности заключается в наличии сверхценной идеи, в оценке себя как основного центра вселенной.

Говоря о когнитивной установке паранойяльной личности, следует отметить, что она неоднородна, как у любой акцентуированной личности. Если у неакцентуированной личности преобладает, к примеру, мотив зарабатывания денег, то он понимает, что другие люди тоже стремятся к этому и будут мешать ему; у акцентуированной же личности вторая часть деятельности - та, что обусловлена взаимодействием с другими людьми, - становится подчас ведущей. Видя, что ему мешают, акцентуированная личность придаёт этому такую сверхценность, что борьба с другими людьми превращается для неё в самостоятельную деятельность.

И тем самым когнитивная установка словно раздваивается, она сама становится конфликтной, двуплановой. С одной стороны, параноик полагает, что он "несёт свет истины" другим людям, с другой стороны он насаждает своё представление о действительности и о делах. Он требует от других подчинения ему и его программе, пытаясь объединить всех под одним знаменем. Естественно, что при этом его действия вызывают противодействие. Именно это и рождает вторую часть когнитивной установки: "меня не понимают, меня хотят предать не только враги, но и друзья".

Предпочитаемые роды деятельности паранойяльной личности - политика, религия и наставничество.

Политика в наибольшей степени соответствует доминанте личности с паранойяльной акцентуацией. Наличие идей, необходимость поиска людей, которые вступили бы в ту или иную партию и при этом поддерживали бы эту идею, - всё это словно подпитывает параною. Можно даже утверждать, что сама идея политики как особого вида человеческой деятельности в определённой степени паранойяльна.

Если вспомнить недавнее советское прошлое, то мы увидим, что советские политики стремились сделать всех людей политиками. Они всячески распространяли свои идеи на всех членов общества. (И им это в определённой степени удавалось.) В демократическом же обществе политика - удел немногих избранных...

Что касается религии, то при интересе паранойяльной личности к религии, возможно появление фанатизма в отношении своих идей и нетерпимости к другим мнениям. Характерно, что от призывов "возлюбите ближнего своего как самого себя" (!) фанатики религии переходят к проклятиям с пожеланиями врагу гореть в "геене огненной".

Что касается интересов паранойяльной личности, то по преимуществу, они направлены на классику, реалистическое искусство и в целом на традиционную культуру. Неприятие авангарда, нетрадиционного искусства очень велико. Если говорить о литературных предпочтениях, то максимальное неприятие вызывает научная фантастика. Причина этого лежит в том, что в фантастике реализована совершенно противоположная стремлению паранойяльной личности установка к целостности - установка на разорванность мышления, т.е. шизоидная установка (Белянин, Ямпольский 1985).

Консервативность убеждений паранойяльной личности связана с приверженностью к так сказать "истинным ценностям" и к уважению традиций. Возможные предпочтения в музыке - И. С. Бах, Л. Бетховен, духовная музыка, религиозная литература.

Если говорить о внешности, то, чаще всего паранойяльная личность имеет крупное телосложение и "представительный вид", обладает громким голосом.

В речи паранойяльной личности преобладают три семантических квантора.

Первый квантор: 'за' - 'против'. Он реализуется, например, в таком высказывании, как "*Кто не с нами, тот против нас*".

Второй квантор: 'истина' - 'ложь'. Иллюстрацией может служить лозунг "*Партия - ум, честь и совесть нашей эпохи*", где слова "*честь и совесть*" характеризуют именно эту установку.



Третий квантор - 'доверять' - 'подозревать'. Он проявляется, к примеру, в поговорке "Доверяй, но проверяй".

### 3.1.3.1. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "СВЕТЛЫХ" ТЕКСТОВ

Содержание "светлых" текстов может быть сведено к двум следующим мыслям. Первое: "Всё живое уникально, неповторимо и самоценно". Вторая: "Я" знаю истину и несу своё понимание жизни другим людям".

В основе картины мира "светлых" текстов лежит описание мира личности и того природного мира, который окружает эту личность. "Я" выступает как субъект жизнедеятельности и получает следующие предикаты: 'честный', 'чистый', 'неповторимый', 'уникальный'.

К "светлым" текстам могут быть отнесены многие тексты на тему экологии, а также религиозные тексты, прежде всего дзен-буддистские (Абаев 1989). "Уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека,- вот то основное, из чего исходит дзен ... в своих положениях" - пишет одна из исследовательниц этой религии (Николаева 1975, 67). Примерами "светлых" текстов могут также служить японские танка (пятистишия) и хокку (трехстишия):

*Вкруг бабьи моего колодца*

*Вьюнок обвился..*

*У соседа воды пашьюсь.*

Кроме того, "светлые" тексты достаточно часто посвящены актуальным проблемам общества, истории, культуры и религии.

Стиль "светлых" текстов нередко бывает публицистичным, "журналистским", динамичным и назидательным. Для них характерны призывы к добру, к уважению человека, к порядочности; авторы часто обращаются к этическим и моральным (нормативным) представлениям.

Так, автор многих очерков на темы морали и нравственности в 70-е гг. в "Литературной газете" Евгений Богат писал о том, что один из читателей подсчитал, какие слова тот употребляет в своих статьях наиболее часто. Ими оказались следующие: *сострадание* (оно встрети-

лось в обследованной выборке 233 раза), удивление (145), *сопереживание* (84), *восхищение* (70), *волнение* (25). Среди частотных лексических единиц оказались также слова *чудо*, *святня*, *кощунство*. Приводя эти данные, Евг. Богат, правда спорит с приписыванием ему "веры в бога" (Богат 1969, 69), но когда он говорит о "*безрелигиозной нравственности, нравственности коммунистической, наследующей все лучшее, что содержится в этическом опыте человечества*" (там же, 75), пишет он, по сути дела, в религиозном ключе. Показательным в плане принадлежности текстов Евг. Богата к "светлым" может быть аннотация к его книге "Ничто человеческое...", изданной в серии "Личность. Мораль. Воспитание". Она начинается с фразы "*Нет ничего более ценного в мире, чем сам человек*".

К "светлым" следует отнести и тексты лауреата Нобелевской премии мира (1952) А. Швейцера, который "*оставил преподавание в Стратсбургском университете, игру на органе и литературную работу, чтобы поехать врачом в Экваториальную Африку... с великой гуманистической задачей*" ("Письма из Ламбарене"). Одна из его книг носит название, давшее общее обозначение его отношению к миру - "Учение о благоговении перед жизнью" (А. Schweitzer "Die Lehre der Ehrfurt von den Leben"; Швейцер 1989).

К "светлым" следует отнести и такие произведения, как "Эта странная жизнь" Д. Гранина об энтомологе А. А. Любищеве, "Дом на набережной", "Обмен" Ю. Трифонова, "Дети Арбата" А. Рыбакова о Саше Панкратове - юноше *с чистым взором*.

Для "светлых" текстов характерно обращение к предметам и явлениям, в которых может быть усмотрена "целостность". Характерно, однако, что под это обозначение могут попадать предметы или поступки, во все не целостные. Так, в рамках одного из исследований по эстетике (кстати, многие собственно искусствоведческие тексты также оказываются "светлыми"), проводился эксперимент по номинации разных объектов материального мира (Крупник 1985). Испытуемым предъявлялся неровный корень дерева, которому они должны были дать название. Среди ответов были и "Сгусток всего ушедшего из мира", и "Эволюционное дерево", и "Потусторонний мир", и даже "Хаос". Но все эти названия охарак-

теризованы автором исследования как такие, для которых характерно "видение мира во всей его целостности" (там же, 153).

В тесной связи с семантикой "светлых" текстов находится их стиль. Он эмоционально приподнятый, возвышенный и соответствует описанию благородных целей, к которым стремятся персонажи "светлых" текстов.

При описании неблагоприятных, нечестных поступков или недобрых идей в "светлых" текстах появляется пафос гневного разоблачения. Иногда возможна ритмизация текста (А. Салынский "Ной и его сыновья").

Синтаксис "светлых" текстов характеризуется частыми красными строками.

Вот как, к примеру, располагает свой текст В. Шкловский:

*"Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам.*

*Один только наш костюм, не тело, соединяет разрозненные миги жизни.*

*Сознание освещает полосу соединенным между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами.*

*А безумие систематично, во время сна все связано"*

(Шкловский В. "Три года". см. также: Шкловский В. "О теории прозы", где почти каждая фраза написана с красной строки Шкловский 1983, 3-8, 64-381).

"Светлые" тексты описывают мир идей и поступков, которые могут быть названы возвышенными.

И лексика "светлых" текстов в полной мере отражает их стиль. Особое место среди средств создания выразительности "светлых" текстов занимает возвышенная лексика русского литературного языка, пришедшая из языка русских церковных книг, обрядов, песнопений, языка религиозной речи, отличающаяся "особенно значительным и величественным содержанием" (Введение 1976, 239).

Прилагательные в "светлых" текстах большей частью группируются вокруг смысла 'уникальный':

*"Он не был красив в общепринятом смысле этого слова, но и простоватым она тоже бы не назвала его. Ни то, ни другое определение не подходило к нему. В нем таилось что-то такое, чему нет названия - нечто очень древнее, на чем годы оставили свой след, - не во внешности, конечно, а в глазах."*

(Д.Уоллер "Мосты округа Мэдисон")

Кроме того, этот ведущий семантический компонент в текстах получает следующую языковую реализацию: *прямой, честный, искренний, чистосердечный; с душой; чистый, ясный, звонкий, прозрачный, светлый; самоценный, несравнимый, отличающийся от всего другого.*

Подобные слова следует назвать психологическими синонимами, т.е. словами, которые независимо от их общеязыковой несинонимичности передают сходное психологическое содержание.

Рассмотрим в качестве примера такой отрывок.

"Илья Ильич Обломов,- пишет Овсяннико-Куликовский,- на редкость хороший и чрезвычайно симпатичный человек. Недаром так любит и ценит его Штольц, недаром полюбила его Ольга. Вспомним его характеристику, сделанную Штольцем в конце романа:

*"Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечёт на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдёт наыворот - никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!.."*

(цит. по Овсяннико-Куликовский, Т. 2, 243).

Ведущим в произведении Н.Гончарова "Обломов" является "свет-

лая" эмоционально-смысловая доминанта, а в этом фрагменте психологическими синонимами будут следующие лексические элементы: 1) *фальшивый, грязь, дрянь, зло, яд*; 2) *чисто, светло, честно, хрустально, прозрачно*; 3) *душа, сердце*.

В качестве ещё одного примера "светлого" текста рассмотрим повесть Ричарда Баха "Чайка по имени Джонатан Ливингстон" (рус. пер. 1968; 1990), считающуюся литературным манифестом дзен-буддизма 60-х годов.

Чайка по имени Джонатан Ливингстон начинает осознавать, что смысл жизни состоит не в том, чтобы искать пропитание и воспитывать детей, но в том, чтобы летать высоко в чистом небе. Джонатан Ливингстон начинает совершенствовать технику своего полета, поднимаясь все выше в небо. Другие чайки относятся к нему с непониманием и *враждебностью*, но Джонатан Ливингстон летает всё быстрее и все выше. И вскоре он приобщается к избранным чайкам, которые *"сияли как звёзды и освещали ночной мрак мягким ласкающим светом"* и которые являются его "чайками-единомышленниками". Эти *лучезарные* чайки учат его летать ещё быстрее, со скоростью мысли, учат жить без пищи, без потребностей ради чистого и светлого неба. Этот "путь к свету", это обучение происходит достаточно своеобразно. Согласно одному из постулатов дзен-буддизма, "истина должна быть пережита, а не преподана" (Завадская 1977, 91). И Чайка Джонатан Ливингстон переживает истину, реализуя свой смысл жизни в своем полете *на пути к свету*.

*"Суть в том, - говорят ему учителя, эти сияющие создания с ласковым голосом, - чтобы понять: истинное "я", совершенное как непечатаемое число, живёт одновременно в любой точке пространства в любой момент времени"*.

А кроме того необходимо не только *достигнуть совершенства*, не только *глубже понять всеобъемлющую невидимую основу вечной жизни*, но и *рассказать об этом другим*.

Конечно же, Стая, к которой принадлежал Джонатан, оказывается *враждебной* по отношению к нему: кто-то считает его *Сыном Великой Чайки*, а кто-то *оьяволом*. Но Джонатан видит в каждой чайке *истинно добрую чайку*.

Кончается рассказ смертью Чайки. Но смерть эта не материализована - Ливингстон просто *растворяется в просторах неба*, чтобы никогда не вернуться.

Говоря о смерти в "светлом" тексте, следует сказать, что "светлые" тексты довольно часто завершаются гибелью главного героя. В них присутствует элемент депрессивности (см. ниже о "печальных" текста). Однако, при этом смерть в них как таковая не описывается, она как бы отсутствует, поскольку жизнь представляется в рамках этого мироощущения бесконечной и вечной. Смерть здесь не является прекращением бытия, это продолжение движения к вечности. Прошлое обладает статусом единственного, безальтернативного пути, настоящее - это движение по дороге жизни; будущее видится бесконечным.

То, что "смерть принимала формы пространственного передвижения" (Пропп 1986, 93), известно еще из фольклора. Но сохранение в настоящее время этого компонента как символа смерти трудно обосновать только фольклорными традициями. Тут, очевидно, имеются и какие-то психологические предпосылки, лежащие в основе определенного мироощущения и диктующие именно такое завершение текста.

Возможно, это покажется несколько парадоксальным, но наиболее ярко подобного рода мироощущение представлено в таком жанре, как газетный некролог советской прессы 80-х годов.

Советский некролог разворачивался на трёх уровнях. Первый уровень чисто биографический. Тут описывается фактологическая сторона дела, реальные жизненные события. В нём преобладает денотативная основа, которая формирует его логико-фактологическую цепочку (по терминологии Т. М. Дридзе).

Второй уровень - и по стилю и по содержанию - максимально публицистичен. Он описывает политическую деятельность человека, которому посвящён текст.

Третий уровень - мировоззренческий, который включает в себя оценку всей жизни умершего человека. Это уровень оценочный - он формирует коннотацию текста, которая сопряжена с эмоциональной моделью

его порождения. На этом уровне текста-некролога дается оценка всей жизни человека, оценка смысла жизни вообще и говорится о том, что *его дело и жизнь будет жить в веках*. Именно на этом уровне представлены соображения обобщенного характера, которые напрямую связаны с эмоционально-смысловой доминантой "светлого" текста.

К примеру, текст, кончавшийся фразой *"Его дела и мысли живут в наших сердцах"*, начинается так: *"История всегда хранит имена людей, которые..."*. Это тот контекст, в который помещается жизнь "человека с большой буквы". Так например, газетный текст о лауреатах Ленинской премии "За укрепление мира между народами" начинается фразой *"Как бы ни была богата наша земля дарами природы, самое драгоценное на ней - это человеческая жизнь"* ("Правда" 01. 05. 1985) (подробнее см. Белянин 1990б).

"Светлыми" являются и многие тексты Аркадия Гайдара. Его сказка "Горячий камень", провозглашая уникальность и неповторимость жизни, не может не оставить именно такое ощущение.

Содержание текста можно свести к следующему. Мальчик находит камень, на котором написано, что тот, кто занесёт этот камень на гору и разобьёт его там, получит возможность заново прожить жизнь. Ивашка предлагает этот камень старому человеку, всему в шрамах. Но тот отказывается, говоря что его жизнь ему нравится. Тем самым в рассказе жизни приписывается предикат 'неповторимый', 'уникальный'.

Показательным в этом плане является и "светлый, как жемчужина" (Детская 1985, 389) рассказ "Чук и Гек" (другое название этого рассказа - "Телеграмма"), заканчивающийся *мелодичным звоном кремлевских часов*.

Много света в рассказе "РВС": *отсвечивает блеском речка, блестят звезды, блестят глаза у Жигана, блестит звездочка и паган у раненого командира, герои говорят с сердцем* и т.д.

Как уже отмечалось, в рамках того же паранойяльного мироощущения находятся тексты "активные", которые очень близки "светлым" текстам. В ряде случаев провести разделение текстов на

---

\*) Мы не рассматриваем идеологический аспект этого текста, полностью соответствовавшего своему времени. Естественно, что отношение к нему явно изменилось после начала советской перестройки (1984-1991).

"светлые" и "активные" бывает достаточно трудно, поскольку "светлые" тексты являются разновидностью "активных" текстов, их слабым вариантом\*).

Так, в рассказах А. Гайдара есть шпионы ("Судьба барабанщика", "Маруся"); герои повести "РВС" (что расшифровывается как Революционно-Военный Совет) с тревогой *ожидают опасностей* и прислушиваются к тому, что делается вокруг, они должны быть *осторожны, внимательно осматриваться вокруг* и только тогда, когда *не замечают ничего подозрительного*. В конце рассказа "Чук и Гек" есть такая фраза, выделенная в отдельный абзац:

*"И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неукротимо ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против кого-нибудь бой, слышал этот звон (кремлёвских часов - В. Б.) тоже"*.

Вот как описана кульминационная сцена повести "Судьба барабанщика, где герой стреляет в шпиона, выдававшего себя за его дядю (он выполняет там функцию умершего отца, о котором часто говорится в "светлых" и "активных" текстах): *"Раздался звук, ясный, ровный, как будто кто-то задел большую невучую струну, и она, обрадованная, давно никем не тронутая, задрожала, зазвенела, поражая весь мир удивительной чистотой своего тона."*

*Звук всё нарастал и креп, а вместе с ним вырастал и креп я.*

*"Выпрямляйся, барабанщик! - уже тепло и ласково подсказал мне всё тот же голос. Встань и не гнись! Пришла пора!"*

Такой переход в целом достаточно типичен для "активных" текстов. Вот пример из песни к многосерийному телеспектаклю по "активному" роману О. А. и А. С. Лавровых "Следствие ведут знатоки": *"Если кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет. Значит с ними нам вести незримый бой"*.

\*) Интересной представляется задача проведения количественного анализа - выявление степени распространённости того или иного типа текстов в литературе. Наши наблюдения показывают, что "активные" тексты встречаются гораздо чаще, чем "светлые", причем количество и тех и других (довольно значительное в советской литературе) после распада СССР существенно уменьшилось.



В том случае, если в "светлом" тексте появляется субъект с отрицательными чертами характера, то возможна слабая оппозиция между положительным и отрицательным персонажами. Отрицательному герою могут быть приписаны следующие характеристики: *стремящийся всё объяснить, планирующий жизнь, ищущий выгоду, делающий карьеру, копающий под себя, не видящий красоты жизни, недобрый, злой.*

Это в полной мере относится к произведениям А. Гайдара, которые несут не только лексически подтверждённое ощущение "светлости", но и призывают к борьбе за идеалы. Анализируя творчество это "активного (sic! - В. П.) участника жизни" (Детская 1985, 311), С. Маршак писал, что он "превосходно умел сливать воедино светлую (sic! - В. П.) романтику, возвышенную мечту с самой сущностью нашей действительности. Он умел увлечь юного читателя разговором на ... "взрослые" темы - о защите Родины, о ненависти к врагам (sic! - В. П.), о добрых людях... Но разговор это был особый - необыкновенно ясный (sic! - В. П.), поэтический, очень близкий ребячьим сердцам" (там же).

Вышеизложенное свидетельствует о сходстве проявления этих двух типов отношения к миру в художественной литературе и позволяет отнести тексты А. Гайдара к "смешанным" текстам "светло-активной" разновидности.

### 3.1.3.2. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "АКТИВНЫХ" ТЕКСТОВ

"Активные" тексты - это такие тексты, которые описывают борьбу положительного персонажа и его *единомышленников с противостоящими силами.* Стиль "активных" текстов энергичный, динамичный и местами резкий.

Содержание эмоционально-смысловой доминанты "активных" текстов связано с тем, что все события (реальные или вымышленные) описываются как *борьба честного человека, любящего свою родину и объединившего вокруг себя друзей, с людьми нечестными, которые предали идеалы добра, честности и справедливости.*

В "активном" тексте герой, обладающий рядом достоинств, пытается реализовать свои идеи, которые представляются ему чрезвычайно ценными и важными для всех членов общества. Он организует вокруг себя единомышленников, друзей, помощников, которые верят в его идею, в его бескорыстие и честность. Враги же, по его мнению, это - злые, подлые, коварные люди, которые не только мешают ему, но и часто пользуются его наивностью, доверчивостью и неосведомленностью во многих темных и грязных делах, которые творятся вокруг него.

В "активных" текстах возможно два финала. Первый - "победа добра над злом" и развенчивание врагов и предателей. Другим возможным финалом активных текстов является смерть главного героя от рук организованных в систему убийц.

Эта эмоционально-смысловая доминанта реализована в большом количестве детективов.

Вот, к примеру, как начинается приключенческий роман "Его уже не ждали": *"Из темноты, в клубах белого пара, словно разъяренный буйвол, преследуемый роем оводов, под высокую стеклянную аркаду ворвался локомотив. ... Из открытого окна вагона второго класса настроение выглянул Кузьма Гай"* (З. Каменкович и Ч. Хачатурян). Даже локомотив - это разъярённый буйвол, преследуемый роем оводов.

В аннотации к этому детективу сказано, что это произведение о людях, "чья жизнь полна тревог и опасностей, о самоотверженной борьбе ... любви и верности". Всё в романе пронизано идеей борьбы, движения, активности. Героев преследуют за их убеждения и предают те, кто притворялся верными друзьями.

Роман максимально реалистичен и политизирован. Все эпитеты, метафоры и сравнения подчинены именно этой, "активной" доминанте, в основе которой лежит паранойяльная акцентуация.

На мотиве подозрения всех действующих лиц в совершении убийства построены многие романы А. Кристи ("Десять негрят", "Убийство в восточном экспрессе", "Азбука убийств").

Детектив Р.Макдоналда с характерным названием "Вокруг одни враги", где лейтмотивом звучат слова о предательстве и изменах, о совести и порядочности, начинается так:

*"Как всегда ранним утром, машин на Сепульведе было немного. Когда я миновал по шоссе нижний перевал, из-за синих гор <...> поднялось пылающее огнём солнце. Минуту, другую, пока не начался обычный день, всё выглядело таким новым, свежим, вызывающим чувство благоговения, словно только что сотворённый мир".*

Как отмечает литературный критик, главные черты частного детектива Арчера при этом - "предельная честность и бескорыстие" (Анджапаридзе 1987, 13).

Счастье в соответствии с эмоционально-смысловой доминантой "активного" текста заключается в *служении идее, в борьбе за счастье*. Смерть героя "активного" текста - это, с одной стороны, *победа зла над добром*, но, с другой стороны, это *символ для тех, кто будет продолжать борьбу за правое дело борца, погибшего от руки злодея*.

Прошлое является чередованием *светлых и тёмных* периодов, в нём много *несправедливости*. В настоящем - *борьба*. Будущее представляется *светлым и справедливым*.

В качестве "активного" текста рассмотрим роман Э.Л.Войнич "Овод". В этом тексте две доминанты (в том числе "темная"), но преобладает доминанта "активного" текста.

Здесь две параллельно развивающиеся темы - политика и религия. Обе они характерны для "активных" текстов.

Содержание романа заключается в том, что молодой человек по имени Артур Бертон, обучаясь в духовной семинарии, заинтересовался политикой и вступает в организацию "Молодая Италия". Его идеал - *честность, откровенность, доверие и порядочность. Ложь, обман, недоверие, предательство и клевета* неприемлемы: *совесть должна быть чиста*.

В организации "Молодая Италия" Артур знакомится с девушкой по имени Джемма и ревнует её к другому члену кружка - к своему соратнику по борьбе Болле. Во время отъезда его наставника Монтанелли Артур на исповеди признается в своей ревности и упоминает об обстоятельствах, при которых он встречается с девушкой. Священник сообщает полиции о тайной организации и Артура арестовывают. Но из тюрьмы Артура отпускают как информатора. Вскоре он узнает, что Монтанелли является

его отцом. Артур исчезает, симитировав самоубийство. Через несколько лет он, появляясь под псевдонимом Овод, пишет колкие по содержанию статьи в адрес церкви. Джемма замужем за Боллой.

Во время операции по перевозке оружия Овода арестовывают. К нему в камеру приходит Монтанелли. Овод призывает его убежать с ним за границу. Он говорит: "*... Я уведу вас в светлый мир... Заря близко... неужели вы не хотите чтобы солнце вышло и над вами?*".

Священник отказывается. Тогда Овод пытается бежать из тюрьмы, но болезнь подкашивает его и побег не удаётся. Овода расстреливают.

Герой романа обладает высоким представлением о *ценности человеческой жизни*. Это представление противостоит пониманию человека как *машины* или как *игрушки и орудия* в чьих-то руках. *Благоговение перед жизнью и вера в высокие нравственные идеалы* пронизывает мысли героев романа.

Вокруг Овода обилие *подслушивающих, выслеживающих врагов и шпионов*. Это делает его очень подозрительным: "*Постоянное напряжение этой борьбы начинало заметно сказываться на нервах Артура. Зная, как зорко за ним наблюдают <в тюрьме - В. Б.>, и вспоминая страшные рассказы о том, что арестованных опаивают незаметно для них белодонной, чтобы подслушать их бред, он почти перестал есть и спать. Когда ночью мимо него пробежала крыса, он вскакивал в холодном поту, дрожа от ужаса при мысли, что кто-то прячется в камере и подслушивает, не говорит ли он во сне*".

Овод постоянно испытывает *тревогу, недоверие и страх перед опасностью*. Появляется даже *неприязнь, раздражённость и ярость*, вызванная необходимостью *борьбы против несправедливости*.

При этом в тексте звучат *чистые звуки, ясные, серебристые и красивые голоса* героев, *лица героев озаряет вдохновение*.

При всем том, что в аспекте порождения текста первичны именно субъективные переживания, в тексте в качестве первопричины предстают обоснования "внешнего" (сюжетного) характера: "*Жандармы старались поймать его на слове и уличить ... И страх попасть нечаянно в ловушке был ... велик...*"

Такого рода ссылки на реальность делают текст убедительным и достоверным, а художественность достигается за счет верного перевода с языка чувств на язык слов.

Интересным в этом плане является вопрос о природе описываемых в тексте психологических состояний. Сама Э. Л. Войнич говорила так же, как и многие другие писатели: "Если бы меня спросили, почему я решила (писать - В. Б.) ... моим единственным ответом было бы, что я не могла иначе ... Я знаю только, что на протяжении всей моей долгой жизни ... бесплотные создания моего духа, некоторые в человеческом образе, другие в форме музыкальных звуков, приходили и уходили, не спрашивая моего разрешения, и мне оставалось лишь одно - по мере сил своих поспевать за ними" (Войнич 1945, 330).

Подобные высказывания подтверждают обусловленность процессов художественного творчества бессознательными процессами. При этом очевидно, что часть аспектов, относимых к эстетике художественного текста, обусловлена возможностью построения текста по законам индивидуальной психологии и в рамках индивидуального семантического пространства, ограниченного акцентуацией авторского мироощущения.

В целом эмоциональное содержание "активных" текстов передается с помощью следующих ключевых слов: ИСТИНА, ЧЕСТНЫЙ, ДРУГ, ВРАГ, ЗЛО, ЛОЖЬ, БОРЬБА, ЖИЗНЬ. Они получают следующее лексическое наполнение.

**ИСТИНА:** честность, честь, чистота, правда, порядочность, доброта, святость, справедливость, достоинство, принципиальность, прямота, простота, красота; естественность; совесть; мудрость, разум.

**ЛОЖЬ:** клевета, слухи, толки, сплетни, обман, хитрость, фальшь, уловки, лукавство, игра, тонкий расчёт, безответственность.

**ДОБРО:** искренность, ясность; говорить горячо (искренне, пламенно, откровенно, смело, решительно, прямо), мысли светлые (чистые); нести свет знаний, искренний, правдивый, прямой, добрый, доверчивый, чистый, с чистой душой, любящий, преданный (беззаветно), верный; принципиальный, порядочный; добрый, действующий от всего сердца/ от всей души/ с радостью; выполняющий свой долг, делающий все для людей, благородный; ангел, Бог, святость; родина, патриотизм.

**ЗЛО:** ненависть, клевета, грязь, обман, злорадство, подлость, цинизм, самолюбие, предательство, выставить в дурном свете, обвинять, решить за спиной.

**ДРУГ:** друг, борец, дружба, братство, единство, единение, общность, близость, доброта, прямота, героизм, стойкость, взаимопонимание, любовь, забота, привязанность; радушие, тепло, почёт; одухотворенность, чистота (отношений).

**ЧЕЛОВЕК:** взгляд (зоркий, ясный), глаза, сердце, душа; тёплые руки, в глубине души, в сердце; я, мне, имя; говорить (просто, горячо, звонко).

**ВРАГ:** нечестный, неискренний человек; бесцеремонный, ловкач, подлец, думающий только о себе, копающий под себя, эгоист, предатель (ставший предателем), решающий за спиной, казавшийся родным, перешедший на сторону противника, негодяй, подлец; обманщик, жестокий, несправедливый, коварный, подлый, бесцеремонный, злобный, грязный, хитрый, низкий, хищный.

**БОРЬБА:** смелость, мужество, героизм, стойкость, непокорность, отвага, честь, достоинство; священное (святое) дело, несправедливость, подлость; выполнить свой долг, громить, бить; подозревать, преследовать; громить, вывести на чистую воду, разоблачить, показать всем истинное лицо, смелый, борющийся за свои идеи/ за права людей, борец, отважный, непокорный.

**ТАЙНА:** скрываться, таиться, прятаться.

**ЖИЗНЬ:** судьба, предназначение, смысл, ответственность; бесконечность, вечность, пространство; преодоление, трудности, победы, счастье, величие.

**СВЕТ:** светлый, чистый, яркий, ясный, золотой, серебристый, серебристо-серый, серебристо-седой; искриться, сиять, блестеть; тепло, теплота; рассвет, солнечные лучи, солнце; свеча, пламя.

**ЗВУК:** мелодичный, светлый, чистый, ясный, звонкий, звенящий.

Эти слова наиболее часто встречаются именно в "светлых" "активных" текстах, именно они задают содержание этого типа текста и вербализуют их эмоционально-смысловую доминанту.

### 3.2. "ТЁМНЫЕ" ТЕКСТЫ

В современной культуре существует очень много "тёмных" текстов и именно поэтому мы уделили им особое внимание.

#### 3.2.1. ТИПИЧНЫЙ "ТЁМНЫЙ" ТЕКСТ

Приведем начало повести Валентина Катаева "Сын полка":

*"Была самая середина глухой осенней ночи. В лесу было очень сыро и холодно. Из чёрных лесных болот, заваленных мелкими коричневыми листьями, поднимался густой туман.*

*Луна стояла над головой. Она светила очень сильно, однако её свет с трудом пробивал туман.*

*Лес был смешанный. То в полосе луного света показывался непроницаемый чёрный силуэт громadной ели, похожий на многоэтажный терем; то вдруг в отдалении появлялась белая колоннада берёз; то на прогалине, на фоне белого, луного неба, тонко рисовались голые ветки осин, уныло окруженные радужным сиянием.*

*И всюду, где только лес был пореже, лежали на земле белые холсты луного света.*

*В общем, это было красиво той древней, дивной красотой, которая и заставляет воображение рисовать сказочные картины: серого волка, несущего Ивана-царевича, огромные лапы лешего, избушку на курьих ножках - да мало ещё что!*

*Но меньше всего в этой глухой, мёртвый час думали о красоте чащи три солдата, возвращавшиеся с разведки.*

*Больше суток провели они в тылу у немцев, выполняя боевое задание. А задание это заключалось в том, чтобы найти и отметить на карте расположение неприятельских сооружений.*

*Работа была трудная, очень опасная. Почти всё время прибирались ползком. Один раз часа три подряд пришлось неподвижно пролежать в болоте - в холодной, воючей грязи, накрывшись плащ-палатками, сверху засыпанными жёлтыми листьями.*

Обедали сухарями и холодным чаем из фляжек.

Но самое тяжёлое было то, что ни разу не удалось покурить. <...>

Луна тоже сильно мешала. Идти приходилось очень медленно гуськом, метрах в тринадцати друг от друга, стараясь не попадать в полосы лунного света, и через каждые пять шагов останавливаться и прислушиваться.

Впереди пробирался старшой, подавая команду осторожным движением руки: поднимет руку над головой - все тотчас останавливались и замирали; вытянет руку в сторону с наклоном к земле - все в ту же секунду быстро и бесшумно ложались: махнёт рукой вперёд - все двигались вперёд; покажет назад - все медленно пятятся назад.

Хотя до переднего края уже оставалось не больше двух километров, разведчики продолжали идти всё так же осторожно, осмотрительно, как и раньше. Пожалуй, теперь они шли ещё осторожнее, останавливались чаще.

Они вступили в самую опасную часть своего пути".

Необходимо отметить следующее. При всем сходстве с "активными" текстами, где герои также должны проявлять осторожность, эмоциональный ореол "тёмных" текстов оказывается значительно более "мрачным". Сопутствующая тексту 'озлобленность' является производной от иного психологического состояния, нежели 'конфликтность' "активного" текста.

В тексте нами подчёркнуты слова следующих семантических категорий.

- 1) 'большой' (громадный, огромный, многоэтажный, большая точность, не больше двух километров);
- 2) 'маленький' (мало, словечко, ножки, меньше всего думать о);
- 3) 'дело' (выполнить задание, опасный);
- 4) 'замирание' (останавливаться, замирать, мёртвый лес);
- 5) 'низ' (ложиться, лежать, неподвижно пролежать, ползком, пробираться, земля, леший);



- 6) 'вода' (*сыро, болото, чай, грязь*);
- 7) 'луна' (*лунное небо, лунный свет*);
- 8) 'сумрак' (*туман, осенняя ночь, чёрный, улыло*).
- 9) 'запах' (*воющая грязь*).

Каждый их этих элементов закономерен для "тёмных" текстов и получит объяснение в последующих параграфах.

Смысл жизни, представленный в "тёмном" тексте, состоит в том, чтобы делать своё дело и бороться с врагами, которые умны и опасны. Жизнь тяжела и неприятна. Человек нередко становится игрушкой в руках враждебных сил. Он, возможно, не всё понимает, но может многое заметить и многое умеет делать своими руками.

Для "тёмного" текста характерно наличие более жесткой, чем в "активном" тексте оппозиции добра и зла. Если в "активном" тексте враг - это бывший друг, предатель, то в "тёмном" тексте враг - умный и опасный. Враг несёт зло, которое может состоять в том, что он обижает маленького, соблазняет невинную, изобретает смертоносное оружие, проводит опасные опыты над людьми и т.п. Добро состоит не только в том, чтобы делать своё дело, но и убить умного (очень умного, ум которого несёт вред) и опасного врага. В "тёмном" тексте могут быть и антигерои - существа без памяти, марионетки, зомби, подвластные чужой (как правило, злой) воле.

Время в "тёмных" текстах "импульсивно"; пространство обладает способностью сжиматься.

Реализуется описанная выше эмоционально-смысловая доминанта в "тёмном" тексте с помощью следующих ключевых компонентов: 'простой', 'тоска', 'враг', 'дело' и др.

Семантический комплекс ПРОСТОЙ получает реализацию в следующих лексических единицах: *обыкновенный, обычный, делающий свое дело, незамысловатый, незатейливый, неприметный* и др.

ТОСКА: *боль, беспомощность, гнев, грусть, злоба, ненависть, одиночество, страх (смерти); дождь, мрак, сумерки, темнота.*

**ВРАГ:** непонятный, опасный, умный (очень умный, заумный), чужой; замышляющий зло, затаившийся; ненавидеть, окружить со всех сторон, погибнуть, убить.

**БОРЬБА:** бороться (за справедливость/ с опасными планами/ в защиту обездоленных/ сирот/ маленьких), выступать против угрозы человечеству/мирному труду, стремиться к справедливости, сопротивляться злу/несправедливости.

**ДЕЛО:** делать (свое) дело, знать, просто, уметь.

Кроме того, в "простых" текстах также частотна лексика, связанная с сенсорными ощущениями (слуховыми, зрительными, осязательными) и биологическим уровнем человеческого существования (физиологические отправления, голод, боль, смех).

Среди "тёмных" текстов можно выделить несколько подвидов: "собственно тёмные", "простые"\*), "жестокие", "вязкие", "щемящие", "вычурные", "разорванные". Они несколько отличаются друг от друга, однако не так значительно, как от других типов текстов.

Для того, чтобы логика дальнейшего изложения была ясна, следует сказать, на какой доминанте психологического порядка базируется эмоционально-смысловая доминанта "тёмного" текста.

Еще Ц. Ломброзо полагал, что в целом "мания писательства есть не только своего рода психиатрической курьёз, но прямо особая форма душевной болезни" (Ломброзо 1892, 6). По его мнению, вся художественная литература создаётся людьми упорными, настойчивыми, способными на длительное и подчас многократное переписывание своего текста, людьми, готовыми к мелочной и детальной проработке каждого абзаца, каждого своего написанного предложения (там же, 21, 27). А это, в свою очередь, коррелирует с определённой мрачностью и угрюмостью характера, с некоторыми другими характерологическими чертами личности писателя.

---

\*) В нашей монографии (Белянин 1988) и докторской диссертации (Белянин 1992) эти тексты имели название "простые". Название "тёмные" как более адекватное было предложено Марией Санчес Пуш в в ноябре 1995 г. во время нашей лекции в Мадриде.

Вряд ли можно согласиться с тем, что в основе всего литературного творчества лежит только одна личностная особенность. Разнообразие типов литературных направлений, жанров и школ соответствует такое же разнообразие психологических типов личностей писателей.

Эмоционально-смысловая доминанта "тёмных" текстов базируется на психических состояниях, схожих с теми, которые возникают при эпилепсии. В психиатрической литературе (Жариков и др. 1989, 474-484; Портнов, Федотов 1971, 182-204; Практический 1981, 79-88; Справочник 1985, 108-122 и др.) отмечается, что при этом заболевании возможны изменения как в церебральных процессах, так и в общесоматических (Справочник 1985, 109). Приступообразно возникающие расстройства сознания сопровождаются зрительными, слуховыми и обонятельными галлюцинациями (там же, 110).

Развиваемый в исследовании подход основан на том, что особенности прежде всего церебральной деятельности человека служат базой для изменений в когнитивных процессах. В свою очередь, когнитивная структуризация мира в речевых текстах реализуется в их сюжетах, в композиции. Соматические процессы личности лежат в основе мироощущения человека. Они опосредованно являются основой языковой образности создаваемых текстов, порождаемых авторским сознанием.

### 3.2.2. ЭПИЛЕПТОИДНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Являясь эндогенным заболеванием, эпилепсия относится к числу трудноизлечимых болезней. Даже когда лечение проходит успешно, у человека сохраняются черты характера акцентуированной личности. Тем самым, эпилепсия проявляется, и как тяжёлое заболевание, и как личностная особенность в виде эпилептоидности<sup>\*)</sup>.

Эпилептические припадки протекают следующим образом. У человека, подверженного им, портится настроение, он падает, начинает биться в конвульсиях, затем замирает и происходит релаксация (вплоть до мочеиспускания), затем возможен сон.

---

\*) В современных психиатрических кодификаторах эпилепсия именуется *neurological disorder*. Наша же концепция создавалась в парадигме П.Б.Ганнушкина, что, однако, не меняет кардинально сути дела (особенностей самих текстов).

Эпилептическому припадку сопутствует помрачение сознания, сумеречные состояния, состояние спутанности. Оно характеризуется следующими признаками: оторванность от реальности, дезориентация в месте и времени и утратой способностью к абстрактному мышлению (Сараджишвили, Геладзе 1977, 167). Возможен фугизм (побег).

Перед припадком человек может ощущать различные предвестники (ауры): дуновение ветерка, он может слышать смех, различные шорохи, ему может казаться, что всё вокруг стало либо маленьким, либо наоборот большим. Припадок может быть спровоцирован внешними условиями. Так, это может быть нахождение в темноте, яркий свет, вспышки, появление низкочастотного гула, либо определённого ритма, нахождение человека в воде. Судорожная готовность усугубляется нарушениями в водном и солевом обмене.

Характер эпилептоидной личности следует считать тяжёлым. Такой человек нередко испытывает гневливое настроение, ярость. При совершении преступления личность в таком состоянии считается недееспособной. Человек с таким характером характеризуется снижением интеллекта, возбудимостью, а также слащавостью. Это скорее стеничная, чем астеничная личность. Направленности на конкретное дело соответствует ориентация на "природу" человека, в том числе и на секс. Эпилептоидная личность занимает определённые ниши в человеческой деятельности: физический труд \*); счёт мелких предметов (например фишек, денег), работа руками с мелкими предметами (печатанье на машинке, вязание и т. п.); организация чужой работы, секс (проституция). Возможна работа с детьми и преподавание (как правило, "с нуля").

Что касается творческих аспектов деятельности, то тут преобладает "вторичное" творчество и трансляция результатов чужого умственного труда. Нередко использование чужого сюжета, пересказ известных произведений.

Внешний вид таких личностей может быть разным. Либо худощавость (в том числе лица) и борода клинышком, либо коренастость (особенно у женщин).

---

\*) Психиатры считают установленным, что "нормально организованная физическая и умственная нагрузка подавляет эпилептическую активность" (Сараджишвили, Геладзе 1977, 272).

Когнитивная установка эпилептоидной личности двупланова. С одной стороны "я" - человек простой, природный, делающий своё дело. С другой стороны, мне мешает "он" - умный и потому опасный.

### 3.2.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ТЁМНЫХ" ТЕКСТОВ

Героями "тёмных" текстов, как правило, бывают люди так называемых опасных профессий. Это пограничники и разведчики (Н. Богомолов "Момент истины"; солдаты (Б. Лавренев "Сорок первый"). Нередко героями "простых" текстов являются моряки (Вс. Вишневский "Оптимистическая трагедия"; В. Пикуль "Моонзунд").

Действия в "тёмных" текстах происходят, как правило, в суровых природных условиях - на море, на корабле (Ю. Крымов "Танкер "Дербент""), в тылу у врага (В. Тельпугов "Парашютисты"), в шахте (Вал. Солоухин "Двое из нашего дома"), на севере (Е. Титаренко "За полярным кругом"), в замкнутом пространстве одной комнаты (П. Шено "Будьте здоровы"), космического корабля (М. Пухов "Семя зла")\*) или психиатрической лечебницы (К. Кизи "А этот выпал из гнезда"\*\*\*; W. Blatty "The Exorcist") и т. п.

Короче, "тёмные" тексты могут описывать действия простого человека в трудных условиях. Кроме того, "тёмными" могут быть тексты не только художественные, но и публицистические (Л. Якушенко "Линия напряжения" - документальная повесть о строителях высоковольтной линии напряжения, написанная сниженным языком с обилием бранной лексики) они могут быть также посвящены политической тематике (Ф. Ни-

---

\*) Это произведение в московском клубе любителей фантастики (КЛФ) (где моими учителями были В. Голмап и М. Ковальчук, писавший(е) под псевдонимом Вл. Гаков) считалось в 80-е гг. образцом анти-фантастики. Частично это было связано с неприятием идеологических установок в отборе для публикаций научной фантастики издательством "Молодая гвардия", именовавшейся в КЛФ "белой" (т.е. антисоветской и, тем самым, антигуманистической - В.Б.) молодой гвардией".

\*\*\*) Кинематографическая версия романа "Flight over Cocco's Nest" известна в России под названием "Пролетая над гнездом кукушки" с Jack-ом Nickson-ом в главной роли.

бел, Ч. Бейли "Семь дней в мае"; Л. Уайт "Рафферти", Н. Велтистов "Ноктюрн пустоты"), что делает их близкими "активным" текстам.

"Тёмные" тексты существуют и в жанре научно-художественной литературы. В центре их находится описание конкретных, приносящих пользу действий. Примером могут служить книги для детей Б. Житкова ("Очерки") и А. Маркуши ("А. Б. В...", "А я сам..."), "Мужчинам до 16") и.

Много "простых" текстов среди произведений о животных (Э. Сетон-Томпсон "Рассказы о животных"; Ф. Зальтен "Бемби"; Б. Житков "Мангуста"), а также среди сказок для детей (Б. Брагин "В стране дремучих трав", братья Гримм, Р. Киплинг, Я. Корчак, С. Лагерлеф, Н. Носов, Д. Свифт и мн. др.).

Жанр, в котором особенно распространены "простые" тексты - это детективы (А. Конан-Дойл "Приключения Шерлока Холмса", С. Жапризо "Ловушка для Золушки"; П. Буало, Т. Нарсежак "Волчицы") и научная фантастика (Г. Дж. Уэллс "Машина времени", "Человек-невидимка", А. Толстой "Аэлита", "Гиперболоид инженера Гарина").

Для лучшего понимания сущности "тёмного" текста рассмотрим некоторую условную ситуацию, когнитивной моделью которой он является.

Граница между двумя государствами. С одной стороны наши ребята, с другой - хитрый и опасный противник. Противник строит коварные планы, он в любой момент готов напасть на нас, захватить нас врасплох, а затем превратить нас в своих рабов, обстричь, оболванить нас, одеть в одинаковую форму, заставить нас забыть свою историю, заставить выполнять только ему понятную работу. Что мы должны делать, чтобы избежать плена, захвата, порабощения? Понимая, что противник может оказаться умнее нас, или даже в чисто физическом плане выше нас, мы должны быть готовы к неожиданному нападению. Пусть по незначительным, мелким деталям, но мы должны разгадать его

---

\* ) В аннотации к этой книге отмечается, что она "учит школьников умению ... мастерить простейшие (sic! - В. Б.) вещи для дома и школы". Показательно для нас также многоочис в названии этой и предьдущей книги.

возможные шаги, наблюдая за противником, должны догадаться о готовящемся нападении. А уж если нападение совершено, то мы должны противопоставить ему ответные действия и, конечно, уничтожить врага.\*)

Эта базовая ситуация, которая может обрастать большим количеством мелких подробностей и деталей. Например, противника можно угадать по различным звукам (по шороху листы под ногами, по шуршанию одежды, по скрипу обуви и т. д.). Противник может ударить нас по голове, или даже в пах, у защитника может потемнеть в глазах, он может даже упасть, при этом противник засмеется злобным смехом. Это, так сказать, сопутствующие моменты рассматриваемой ситуации.

По нашим наблюдениям именно эта модель заложена в достаточно большом количестве художественных текстов, которые здесь называются "тёмными" (или "простыми").

Рассмотрим более подробно характеристики героев "тёмных" текстов, систему их образности, стилистические особенности и их рецептивный аспект, с опорой на их психофизиологическую основу.

### 3.2.3.1. ПЕРСОНАЖИ "ТЁМНОГО" ТЕКСТА

#### 3.2.3.1.1. ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ

Как правило, положительный герой "тёмного" текста - это ПРОСТОЙ человек, который хорошо *знает своё дело*, а ещё лучше *делает своё дело*. Он нормальный, *естественный* человек, с *простыми* желаниями и устремлениями. Он *звезду с неба не хватает*, *"академий не кончал"*, но при этом он *не глупый: когда надо, он может понять, а самое главное - сделать*. Этот *простой* человек работает, как правило, *своими руками* в большей степени, чем головой, он занят ежедневным физическим трудом, что подчёркивает его *простоту и естественность*, его негероизм.

Нередко герой "тёмного" текста бывает маленького роста, или ниже других персонажей. Это своего рода "психологический комплекс"

---

\*) Именно такова "референциальная основа когнитивной интерпретации" (Дейк 1989, 141) "наиболее рационального ... поведения ... при силовом задержании", называемого когнитивными приёмом "качение маятника" (Богомолов "Момент истины").

главного героя, который хочет все время *вырасти*, стать *большим* и *взрослым*. При этом он страшно не любит, когда с ним *обращаются как с маленьким*, не проявляют к нему должного *уважения*, не уважают его *человеческого достоинства*.

Вот как, например, характеризуется героиня повести Б. Лавренева "Сорок первый" Мария Басова - Марютка:

*"Круглая рыбацья сирота Марютка, из рыбацкого поселка <...>.*

*С семилетнего возраста двенадцать годов просидела верхом на <...> скамье <...>, вспарывая серебряно-скользящие сельдяные брюха.*

*А когда объявили <...> набор добровольцев в Красную <...> гвардию <...> встала и пошла <...> записываться в красные гвардейцы.*

*Сперва выгнали, после, видя неотступно ходящей каждый день по-гоготали и приняли красногвардейкой <...>*

*Марютка - тоненькая тростиночка прибрежная <...>.*

*Главное в жизни Марюткиной - мечтание. Очень мечтать склонна и еще любит <...> выводить косо клонящимися в падучей (sic! - В. Б.) буквами стихи. <...>*

*Несла стихи в редакцию <...> (В редакции стихи читали - В. Б.) и рот (секретаря - В. Б.) расплзался от несдерживаемого гогота <...> и сотрудники (тоже - В. Б.) <...> катались по подоконникам <...>.*

*Стихи Марютке не удавались, но из винтовки в цель садила с замечательной меткостью."*

Как известно, благодаря своему умению стрелять она и убила своего возлюбленного - гвардии поручика Говоруху-Отрока.

В предназначенной для детей сказке Р. Киплинга "Слонёнок" рассказывается об одном маленьком слонёнке, который задаёт слишком много вопросов, хочет много знать и, в частности, его интересует вопрос о том, чем питаются крокодилы. За это его все избивают. Попадая в то место, где живут крокодилы, слонёнок не узнает крокодила, имевшего цвет и форму бревна, и задаёт ему свой вопрос. Вместо ответа (коммуникативный провал, также частотный в "тёмных" текстах)



крокодил хватается слонёнка за нос и вытягивает его. Выросший таким образом слонёнок начинает избивать своих обидчиков:

*"И так разошелся этот сердитый слонёнок, что отколотил всех до одного своих милых родных <...>. Он выдернул из хвоста у долговязой тетки Страусихи чуть не все её перья; он ухватил длинноногого дядю Жирафа за заднюю ногу и поволок его по колючим терновым кустам; он разбудил громким криком свою толстую тетку Бегемотиху, когда она спала после обеда, и стал пускать ей прямо в ухо пузыри, но никому не позволял обижать птичку Колоколо".*

Тем самым, простой герой, испытавший унижения, готов мстить тем, кто его унижал\*).

Достаточно часто целью такой борьбы является стремление уничтожить врага. Характерно, что модель борьбы реализуется тут иначе, чем в "активных" текстах, более жёстко: 'бороться против сильного надо с помощью обмана, хитрости и жестокости'.

Приведём пример из романа В. Дудинцев "Белые одежды", когда один из героев (академик Светозар Алексеевич Посошников) советует главному герою (Дежкину Фёдору Ивановичу) как бороться с врагом - академиком Касьяном:

*"Касьян ... ночью нападает. Какую дилемму он ставит? Содай научные позиции. Капитулируй на милость сатаны. Или - бери в руки его же оружие и падай, как будто убит, притворись. И когда рогатый, приученный к нашей искренности, подойдет, чтоб пописать на тебя, пнуть ногой, восторжествовать - поражай его в пах. И если есть возможность повторить выпад - повтори".*

Если в "активных" текстах борьба идёт за истину высшего, так сказать, порядка, то "в тёмных" текстах борьба связана преимущественно с истиной экзистенциальной, сущностно физиологической.

---

\*) Именно по такой модели построено много сценариев для конобосвиков.

### 3.2.3.1.2. ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ

Простой герой не любит, когда над ним смеются, когда ему в лицо ухмыляются. Кто же это человек, который смеётся и тем самым издевается над ним? Кто этот отрицательный герой?

Противник *простого и маленького* героя *большого роста*, иногда даже *великан, верзила, громила*. Но самое опасное состоит в том, что он *наблюдает* за простым героем, что-то *знает* такое, чего *не знает* простой герой, что-то *хочет понять*, но не для того, чтобы принести пользу, а для того, чтобы *причинить зло человечеству* и главному герою в том числе.

Оппозиция 'простой'- 'чужой' и 'опасный враг' играет в "простых" текстах существенную роль. В них очень подробно, даже с некоторым смакованием, рассказывается, как 'враг' замышляет недоброе дело, как он готовится к нему, как производит различные опыты и как нападает на положительного героя. Складывается впечатление, что автор не разоблачает зло, а смакует его, любит им, хотя и описывает отрицательного героя как 'жестоккого'. Сам же положительный герой нередко прибегает (а по логике автора, вынужден прибегнуть) к жестокости. Весь мир враждебен герою "тёмного" текста и он отвечает враждебностью.

Вот, например, что утверждает один из персонажей рассказа Р. Бредбери "Здесь могут водиться тигры". Его научно-фантастический рассказ начинается словами главного героя:

*" - Надо бить планету ее оружием,- сказал Чаттертон. - Ступите на нее, распорите ей брюхо, отправите животных. Запрудите реки, стерилизуйте воздух, протараньте её, поработайте как следует киркой, заберите руды и пошлите ко всем чертям, как только получите все, что хотели получить. Не то планета жестоко отомстит вам. Планетам доверять нельзя. Все они разные, но все враждебны нам и готовы причинить вред, особенно такая отдалённая, как эта, - в миллиарде километров от всего на свете. Поэтому нападайте первыми, сдирайте с нее шкуру, выгребайте минералы и удирайте живее, пока эта окающая планета не взорвалась вам прямо в лицо. Вот как надо обращаться с ними".*

Тем самым отрицательный персонаж, (в данном случае это планета) вызывает аналогичное злобное отношение у положительного персонажа. При этом, однако, по логике автора он не превращается в отрицательного.

Отрицательный герой "тёмного" текста - УМНИК, который замышляет злое дело, его ум *злой, недобрый, коварный*. Его ум порой приносит ему самому же несчастье: этот "умник" (именно в кавычках) нередко погибает от своего изобретения первым.

Очень часто в "простых" текстах угроза исходит от *"маньяков, совершивших страшное научное открытие, грозящее уничтожением планеты, полным истреблением людей"* (Парнов 1978). В научной фантастике большое распространение получила тема "mad scientist" - тема сумасшедшего учёного. Можно назвать немало произведений на эту тему, где фигурирует учёный, осуществивший или намеревающийся провести антигуманный эксперимент.

Как считается, первым произведением на эту тему был роман "Франкенштейн, или современный Прометей" (М. Шелли). В нём идёт речь о *высоком* человеке-роботе, созданным учёным из трупа и вышедшим из-под его контроля.

К "тёмным" следует отнести и текст о *необыкновенном и гибельном эксперименте* Гриффина - героя произведения Г. Уэллса "Человек-невидимка". Гриффин ищет средство, которое обесцвечивало бы органическую ткань. Но неудачный опыт - невозможность стать видимым - озлобил его и сделал "злым гением". Он крушит всё вокруг и становится убийцей.

Похож на Невидимку и инженер Петр Петрович Гарин, создавший смертоносное оружие (А. Толстой "Гиперболоид инженера Гарина"). Гарин тоже зол на весь мир, он грозит его уничтожить и стать диктатором. И лишь всеобщее восстание предотвращает гибель Земли.

Итак, отрицательный герой "тёмного" текста - человек, который замышляет злое дело, его ум *злой, коварный*. Это именно *умник, профессор*, названный так со злой усмешкой. Отрицательному персонажу в

"тёмном" ("простом") тексте как бы приписывается предикат 'сложный', который имеет следующее значение: *очень умный, заумный, много знающий, наблюдающий, злой*. Знания этого врага - это *вредные знания*, позволяющие ему *делать его дела-делишки*.

Приведём пример, иллюстрирующий такой тип взаимоотношений.

*Товарищи учёные, доценты с кандидатами!  
Замучились вы с иксами, запутались в нулях,  
Сидите разлагаете молекулы на атомы,  
Забыв, что разлагается картофель на полях.*

*Товарищи ученые, кончайте поножовщину,  
Бросайте ваши опыты, гидрит и ангидрит:  
Садитесь в полуторки, валяйте к нам в Тамбовщину,-  
А гамма-излучение денек повременит. <...>*

*Товарищи ученые, не сумлевайтесь, милые:  
Коль что у вас не ладится, - ну там, не тот эффект,-  
Мы мигом к вам заявимся с лопатами и вилами,  
Денёчек покумекаем - и выправим дефект!*

(Вл. Высоцкий "Товарищи учёные").

Ироническое отношение к отрицательному герою проявляется в обзывании его *умником, профессором* (В. Тельпугов "Парашютисты"), беззлобным подшучиванием. Но гораздо чаще встречается злобное отношение.

Это связано с тем, что положительному герою "тёмного" текста непонятны эти идеи, он ненавидит их и ненавидит того, кто их выражает. Эта своего рода психологическая несовместимость вызывает борьбу "тёмного" героя со "сложным", а смысл этой борьбы состоит в том, чтобы доказать, что умные теории вредны.

Вот как эта мысль звучит у Конан Дойла: "*Ох, сколько зла на свете, и хуже всего, когда злые дела совершает умный человек!..*", - говорит писатель устами Шерлока Холмса в рассказе "Пёстрая лента". Или, описывая своего главного врага - *высокого* (sic! - В. Б.) *и тощего* про-

*фессора* (sic! - В. Б.) Морнарти, он даёт ему убийственную характеристику (рассказ называется "Последнее дело Холмса"):

*"У него наследственная склонность к жестокости. И его необыкновенный ум не только не умеряет, но даже усиливает эту склонность и делает её ещё более опасной... Он организатор половины всех злодеяний и почти всех нераскрытых преступлений в нашем городе. Это гений, философ, это человек, умеющий мыслить абстрактно. (Вспомним об умении Холмса обращать внимание именно на мелочи - В. Б.). У него первоклассный ум. Он сидит неподвижно, словно паук в центре своей паутины, но у этой паутины тысячи нитей, и он улавливает вибрацию каждой из них. Сам он действует редко. Он только составляет план <...> профессор хитро замаскирован и <...> великолепно защищен <...>".* Так описывается опасный враг знаменитого сыщика - скромный учитель математики.

Если отрицательный герой - это враг, солдат вражеской армии, представитель другой банды, нарушитель границы, то отношение к нему очень злобное. Такого рода отрицательные персонажи описываются как люди, которые много знают и в силу этого считают, что могут победить. Поэтому задача положительного героя состоит не только в борьбе с ними, но и в раскрытии *нечеловеческих замыслов* врагов, которые считаются *извергами, изуверами*. И в этом случае борьба может идти не на жизнь, а на смерть.

Приведём пример такой "злобной" характеристики из газетного очерка об одном из организаторов фашистских концлагерей: *"Изощрённый убийца с университетским образованием, доктор общественно-политических наук, христианского вероисповедания"* (Тарасенко "Набатный зов" 1985). Обратим здесь внимание лишь на эмоциональный тон характеристики, на языковые средства её выражения, которая несёт большой заряд язвительности и злости.

При всей парадоксальности нижеследующего утверждения скажем, что образ 'умного и опасного' в рамках эпилептоидного мироощущения близок образу *дьявола, сатаны, чёрта*. В любом случае в

"простых" текстах речь нередко идёт о грехе человека (примерами могут служить брошюры против СПИДА) и о его искуплении (W. P. Blatty "The Exorcist"; Зальтцер "Знамение") и другой инфернальной тематике (К. Кастанеда "Дверь в иные миры")\*\*).

Особым типом отрицательного героя является герой-красавец. Он красив, но *развратен*, за его красотой и *непорочной внешностью* тщательно скрывается такая *бездна зла*, которую только можно представить.

Таков герой упоминавшегося выше "Знамения" (Д. Зальтцер), который является дьяволом в образе ребёнка. Таков герой О. Уайлда Дориан Грей ("Портрет Дориана Грея"). Он очень красив, самовлюблён. Продав дьяволу душу, он получает возможность быть вечно молодым и красивым. Лорд Генри заражает Дориана ядом цинизма и развращает его книгой, где красивыми словами и сложными фразами оправдывается разврат. И Дориан Грей становится причиной смерти чистой Сибиллы Вэйн, убивает своего друга Бэзила Холлоурда. Но за это он наказан. Дориан Грей встречает в деревне *простую невежественную девушку, обладающую всем тем, что он утратил* (О. Уайлд "Портрет...") и решает убить своего двойника - свой нестареющий портрет - но тем самым убивает себя. Так реализуется идея "развратник должен быть наказан".

### 3.2.3.1.3. "ПРОМЕЖУТОЧНЫЙ" ПЕРСОНАЖ

В "тёмных" текстах может присутствовать кроме положительного и отрицательного героя и "промежуточный" герой, которого мы называли так в силу того, что он занимает несколько неопределённое положение между ними. Он выполняет как минимум две функции.

Так, промежуточный герой может быть проводником идей зла, может быть *марионеткой*, которой *манипулирует злой гений*, и тем самым он также *несёт зло*.

\*) В кинематографическом варианте - "Омен".

\*\*\*) О том, что содержание зрительных галлюцинаций при эпилепсии может быть "мистическое (борьба добра и зла, ангелов и дьяволов и т. д.)" см. Справочник 1985, 110.

Примерами таких персонажей являются спутники главного героя мистической повести "Знамение" (Д. Зальтцер) - гувернантка, помогающая ребёнку столкнуть свою мать с балкона, офицер военной школы, говорящий мальчику-дьяволу о книге Бытия, где сказано о его дьявольском предназначении.

В других случаях "промежуточный" персонаж бывает пассивен и не выделяется как личность. Как правило, их много и они организованы в *стаю, свору, толпу*. Они страшны не сами по себе, они страшны тем, что они *нелюди, нечеловеки, или даже недочеловеки, которые потеряли человеческий облик, которые забыли всё святое, не помнят своего прошлого\**), потеряли всякое уважение к другим людям.

В таком виде они противостоят положительному герою "тёмного" текста не прямо, а, являя собой пример того, каким не должен быть человек, но каким может стать, если *попадёт под влияние умного и злого* или не будет *бороться за свои права*.

Вот такая характеристика дается Бандер-Логам, Обезьяньему народу, похищающему Маугли:

*"Они жили на вершинах деревьев, а так как звери редко смотрят вверх, то обезьянам и Народу Джунглей не приходилось встречаться. Но когда обезьянам попадались в руки больной волк или раненый тигр, или медведь, они мучили слабых и забавы ради бросали в зверей палками и орехами, надеясь, что их заметят. Они поднимали вой, выкрикивая бессмысленные песни, звали Народ Джунглей к себе на деревья драгаться, заводили из-за пустяков ссоры между собой и бросали мёртвых обезьян где попало\*\*), напоказ всему Народу Джунглей. Они постоянно собирались завести и своего вожака, и свои законы и обычаи, но так и не завели, потому что память у них была короткая, не дальше вчерашнего дня. В конце концов они помирились на том, что придумали поговорку: "Все джунгли будут думать завтра так, как обезьяны думают сегодня", и очень этим утешались"*.

(Киплинг Р. "Маугли").

---

\*) Лозунг "Не быть иванами, не помнящими родства!" отражает страх потери памяти в связи с припадком.

\*\*\*) Плохое отношение к мертвым сородичам - также одна из характеристик промежуточных персонажей.

Схожими характеристиками наделены и Морлоки из повести Г. Уэллса "Машина времени". В этом фантастическом романе Путешественник во Времени попадает в 802701 год и является свидетелем того, как мир разделился на Верхний Мир и мир людей, которые жили под землей (о категории 'верх' - 'низ' см. дальше). Описание этого "второго рода людей", ведущих подземный образ жизни, которых автор называет Морлоками, очень похоже на описание Бандер-Логов.

Герой произведения падает в колодец\*) и лежит, весь дрожа\*\*). *"Воздух был наполнен гудом и жуужжанием машины, накачивавшей в глубину воздух".* Его *"привела в себя мягкое прикосновение чей-то руки, оцупывавшей его лицо"*. Он вскакивает и видит Морлоков, *"которые проводили свою жизнь в темноте, и потому глаза их были ненормально велики"*. Затем герой видит *"небольшой стол из белого металла, на котором лежали куски свежего мяса. Оказалось, что Морлоки не были вегетарианцами!"*. Позднее герой догадывается, что это было человеческое мясо.

*"Все кругом было очень неясно: тяжелый запах\*\*), большие смутные контуры, отвратительные фигуры, притаившиеся в тени и ожидающие темноты, чтобы снова напасть на меня! <...> меня поразила какой-то особенно неприятный запах. Мне казалось, что вокруг себя я слышал дыхание целой толпы этих ужасных маленьких существ <...> они <...> приблизились снова, издавая странные звуки, похожие на тихий смех. <...> Морлоки <...> жуужжали и шестели в тоннеле, словно листья от ветра. <...>*

*В одно мгновение меня схватило несколько рук. Морлоки пытались оттащить меня назад. Я зажег новую спичку и помахал ею прямо перед их ослепшими лицами. Вы едва ли можете себе представить, как омерзительно, нечеловечески они выглядели, эти бледные, как бы обрубленные лица, с большими лихёнными век красновато-серыми глазами! Как они дико смотрели на меня в своем слепом замешательстве!"*

\*) О компоненте 'падение' см. дальше.

\*\*\*) Дрожь в данном случае - эквивалент судорог при эпилепсии.

\*\*\*) О возможном ощущении "группного запаха" при эпилептических припадках см. Карлов 1990, 118.



Сходными характеристиками наделены и жители города, уничтоженного при опасном научном эксперименте, который описан в научно-фантастическом рассказе Ф. Пола "Туннель под миром". Они вынуждены проживать многократно один и тот же день, забывая об этом с наступлением ночи, для того, чтобы служить объектами рекламных агентств.

Похожи на Морлоков и Бандер-Логов бараны с Дурацкого острова из повести Н. Носова "Незнайка на Луне". Целыми днями катаясь на качелях и каруселях\*), они из "обычных" коротышек медленно, но верно превращаются в баранов.

Близки к ним и пролы, в которых Уинстон - герой роман "1984" Д. Оруэлла писал: "Тяжелый физический труд, заботы о доме и детях, мелкие свары с соседями, кино, футбол, пиво и, главное - азартные игры - вот и всё, что вмещается в их кругозор. Управлять ими несложно."

В фантастическом рассказе С. Гансовского "День гнева"\*\*\*) тоже есть некие существа (также получившие необычное наименование - в данном случае это *отарки*), ставшие мутантами в результате научного эксперимента), которые загнаны в особые резервации и поедают своих мертвых сородичей, не знают свою историю, имеют короткую память, желают навязать свои мысли другим, но при этом владеют устным счётом\*\*\*).

Очевидно, что и йеху Д.Свифта ("Путешествия Гулливера") - эти "грязные, эгоистические, с животными инстинктами человекообразные существа" (Детская 1969, 146) - попадают в эту же группу.

В повести Ч. Айтматова "Буранный полустанок: И дольше века длится день..." также есть существа, которые выполняют функцию противопоставления человеку. Это *манкурты, не помнящие своего прошлого*, превращенные жуаньжуанами в *чучело прежнего человека*.

Очевидно, что такую же роль выполняет Полиграф Полиграфович Шариков - результат эксперимента профессора (sic! - В. Б.) Преображенского ("Собачье сердце" М. Булгаков).

\*) Об ощущениях, схожих с теми, которые возникают при этом, см. ниже.

\*\*) Этот достаточно известный любителям фантастики рассказ экранизирован российскими кинематографистами. В 1992 г. издан сборник научно-фантастических произведений под этим же названием.

\*\*\*) Счет является эквивалентом абстрактного мышления в "тёмном" тексте.

Иными словами, приведённые здесь характеристики оказываются достаточно типичными для построения многих на первый взгляд разных художественных текстов.\*)

#### 3.2.3.1.4. ДВОЙНИК В "ТЁМНОМ" ТЕКСТЕ

В "тёмных" текстах у главного героя нередко имеется двойник. Не рассматривая проблему "двойника" в её полном объеме (alter ego, романтический двойник-портрет др.), отметим только те её стороны, которые мы смогли увидеть в "простых" текстах. Здесь двойник выполняет две функции:

1. Во-первых, двойник является помощником положительного персонажа, или даже выступает с ним в одной роли.

Таковы Сашка и Колька из повести А. Приставкина "Ночевала тучка золотая". Братья-близнецы очень похожи друг на друга, чем постоянно сбивают с толку окружающих. Такую же функцию выполняет и двойник изобретателя Гарина (А. Толстой "Гиперболоид..."), спасающий его от разъярённой толпы, желающей смерти опасного для человечества инженера. Для того, чтобы быть не убитым, делает себе восковую фигуру Шерлок Холмс, имеющий помощника доктора Ватсона (А. Конан Дойл "Приключения...").

В рамках эпилептоидного мироощущения такого рода раздвоение может быть индикатором недостаточной способности личности генерировать идеи, а быть лишь способным на осуществление чужих.

2. Во-вторых, двойник может быть антагонистом положительного персонажа.

Именно такую функцию выполняет Голядкин-младший в повести Ф. М. Достоевского "Двойник", где он появляется для того, чтобы занять место персонажа, появившегося первым. Портретное изображение Дориана Грея, будучи наделенным его душой благодаря дьяволу, стареет, отражая все злодеяния, совершённые "оригиналом" (С. Уайлд

---

\*) В современном кинематографе этот архетип психического плана (недочеловечи) реализуется в мотиве зомби - оживших мертвецов. Как писал В. Я. Пропп, "аналогия здесь с.инком вс.ника, чтобы быть случайной" (Пропп 1986, 267)

"Портрет Дориана Грея"). Естественным финалом становится убийство Дорианом Греем своего почти живого двойника, что приводит к его собственной смерти. Мистер Хайд из романа Р. Л. Стивенсона ("Странная история доктора Джекила и мистера Хайда"), появляясь на свет в результате эксперимента, приведшему к раздвоению личности, становится убийцей своего создателя - доктора; есть двойник и у Э. Гофмана ("Эликсир сатаны").

Наличие мотива двойника в сказках (напр., "Белоснежка и Алоцветик" бр. Гримм) а также двух братьев - умного и глупого - и раздвоение на серьёзного культурного героя и его демонически-комический нарративный вариант" (Мелетинский 1994, 37-38) вполне укладывается в нашу концепцию.

В рамках эпилептоидного мироощущения разделение личности на "положительную" и "отрицательную" части может быть проявлением двойственного отношения к себе, имеющему как бы две ипостаси - до припадка (спокойный, нормальный) и во время (возбудимый, гневливый)\*).

Подчеркнём, что названные функции положительных, отрицательных и "промежуточных" персонажей и двойников существуют не сами по себе, но исключительно как включённые во всю образную систему "тёмных" текстов.

Ещё раз отметим, что проблема двойника в литературе не исчерпывается теми характеристиками, которыми он наделён в "тёмных" текстах. Рассмотрение же этого вопроса в культурологическом плане является самостоятельной проблемой.

### 3.2.4. СИСТЕМА ОБРАЗНОСТИ В "ТЁМНЫХ" ТЕКСТАХ

"Тёмные" тексты очень колоритны по образности и насыщены повторяющимися семантическими компонентами, являющимися по функции психологическими предикатами. Они встречаются при описании почти всех действий героев "простого" текста, создавая вполне определённый коннотативный ореол.

---

\*) Вместе с тем, как не без обоснований полагает Philippe Henderick, явление двойничности может быть связано и с шизофренией.

По содержанию эти семантические компоненты связаны с обращением к физиологической и психофизиологической стороне жизни человека, к ощущениям, коррелирующим с дисфорией, сумеречными и другими состояниями, характерными для эпилептоидной личности.

В частности, в них много описаний эмоциональных состояний 'злобы' и 'тоски', проприоцептивных ощущений, ощущений равновесия, всевозможных зрительных, слуховых и обонятельных ощущений\*).

Перейдём к описанию их вербальной реализации в литературных текстах.

### 3.2.4.1. ОПИСАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ

#### 3.2.4.1.1. СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 'ТОСКА'

Тоска в "тёмном" тексте отличается от печали и грусти в "печальном" тексте (см. ниже). Здесь 'тоска' не только сопровождает события, разворачивающиеся в "тёмном" тексте, она давит, заставляет героя активно действовать, избавляться от неё.

По модальности и семантике описание 'тоски' в "тёмном" тексте близко по содержанию к интериоцептивным ощущениям (см. о сфере "темных чувств" Лурия 1975, 13). Однако, в рамках нашей типологии эквивалентом этого психосоматического компонента является дисфория как возникающее при некоторых психических заболеваниях, и прежде всего при эпилепсии, такое расстройство настроения, которое сопровождается чувством тоски, злобы и страха\*\*).

На следующий день после совершения убийства Раскольников "шёл, смотря кругом рассеяно и злобно" (Ф. Достоевский "Преступление и наказание").

Тоска и неудовлетворенность преследуют героя романа Ф. Кафки "Замок".

---

\*) Мы оставим в стороне вопрос о более глубоком проникновении в семантику этой лексики, т. к. "определить ощущения и эмоции ... очень трудно" (Остин 1987, 89).

\*\*\*) В психиатрической литературе дисфория определяется как "угрюмое, ворчливо-раздражительное, злобное и мрачное настроение с повышенной чувствительностью к любому внешнему раздражителю, ожесточённостью и взрывчатостью" (Справочник 1985, 47; см. также Практический 1981, 82; Пулатов, Никифоров 1983, 145).

*Безысходная, невыносимая, нарастающая тоска* охватывает персонажей романа "Плаха" (Ч. Айтматов).

*"Ночью у зека Абарчука,- пишет В. Гроссман в "вязком" по эмоционально-смысловой доминанте тексте "Жизнь и судьба",- был приступ тоски. Не той привычной и угрюмой лагерной тоски, а обжигающей, как малярия, заставляющей вскрикивать, срываться с нар, ударять себя по вискам, по черепу кулаками"*.

### 3.2.4.1.2 СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 'СМЕНА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ'

Тесно связан с предыдущим и семантический компонент 'смена эмоционального состояния'. Психологическое состояние персонажа "тёмного" текста меняется *быстро, неожиданно, резко, вдруг, сразу*. Но кроме того, возможен также переход от *тоски* к *ярости* и от состоянию *удовлетворения* к *злобе*. Так, *"в течение всего января <...> сограждане <Орана, где была чума - В. Б.> воспринимали происходящее самым противоречивым образом. Точнее, от радостного возмущения их тут же бросало в уныние"* (А. Камю "Чума").

Психическим эквивалентом этого явления оказывается неожиданное изменение настроения при эпилепсии, при котором возможно как "состояние злобной тоски и тревоги" (Портнов, Федотов 1971, 188), так и "состояние экзальтации, беспричинная восторженность" (там же).

### 3.2.4.1.3 СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 'СМЕХ'

В "тёмных" текстах важную роль играет смех. Наиболее часто встречается такие глаголы и существительные, как *улыбаться, улыбка, усмешка, ухмыльнуться, насмешка, хохот, ухмылка, хохотать, захохотать, разразиться смехом (хохотом)*.

Положительный герой "простого" текста не любит, когда над ним *смеются, насмеваются*, когда *в лицо ухмыляются*, он ненавидит *ухмылки*, которыми его может удостоить отрицательный герой, он считает это издевательством, унижением своего достоинства и это вызывает у него ответную ярость.

К примеру, постоянно преследует смех и ожидание смеха, ухмылки и насмешки Артура Ривареса - героя романа Э. Л. Войнич "Овод": *"Это у него навязчивая идея: ему кажется, будто люди над чем-то смеются. Я так и не понял - над чем"*, - говорит товарищ Овода Мартин.

Даже улыбка врага вызывает у Овода злость: *"Артур поднял глаза на улыбающееся лицо полковника. Им овладело безумное желание наброситься на этого щеголя... и вгрызться ему в горло"*.

Однако, Овод на очень многих страницах романа сам смеется и хохочет над другими. В конце романа говорится о том, что Овод заболел и вот как описывается его состояние во время болезни:

*"Он смеялся непрерывно во время приступа весь день, и смех его, звучащий резко и монотонно, стал к вечеру почти визгливым"*.

Обычно смех героя "тёмного" текста связан не с радостью, а скорее с его злорадством:

*"...Теперь мы его поймали, Уотсон, теперь мы его поймали! И клянусь вам, завтра к ночи он будет биться в наших сетях, как бьются его бабочки по под сачком. Булавка, пробка, ярлычок - и коллекция на Бейкер-стрит пополнится еще одним экземпляром."*

*Ходмс громко расхохотался и отошёл от портрета (Беспутного Гуго Баскервиля - В. Б.). В тех редких случаях, когда мне приходилось слышать его смех, я знал, что это всегда предвещает какому-нибудь злодею большую беду"* (Конан Дойл "Собака Баскервилей").

С одной стороны, смех является следствием разрядки напряжённости для персонажа: *"Опять сильная, едва выносимая радость <...> овладела им <Раскольниковым после преступления - В. Б.> на мгновение <...>. Всё кончено! Нет уже! - и он засмеялся. Да, он помнил потом, что засмеялся нервным, мелким, неслышимым долгим смехом, и все смеялся, все время, как проходил через площадь"* (Ф. Достоевский "Преступление и наказание").

С другой стороны, появление и этого компонента не случайно в "тёмных" текстах. Оно связано с явлениями физиологического уровня - с судорогами в лицевых мышцах во время эпилептических припадков

(Сараджишвили, Геладзе 1977, 142-143), со слуховыми галлюцинациями со смехом (там же, 222), с возможностью возникновения припадка под влиянием смеха (Портнов, Федотов 1971, 188).

Говоря об этом, необходимо отметить, что сам по себе смех как выражение удовольствия или радости возникает, когда человек видит какое-либо несоответствие и это несоответствие представляется ему не опасным, т.е. не связан ни с какой личностной акцентуацией (Белянин, Лебедев 1991).

М. М. Бахтин в своей книге "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" (первое изд. 1940) посвятил первую главу проблеме смеха, назвав её "Рабле в истории смеха" (Бахтин 1990, 69-158). Эпиграфом к этой главе он поставил слова А. И. Герцена "Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно". Придерживаясь культурологического подхода, исследователь пишет: "Отношение к смеху в Ренессансе можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир; видящая мир по-иному, но тем не менее (если не более) существенно, чем серьезность; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящей универсальные проблемы), как и серьёзность; какие-то очень существенные стороны доступны только смеху" (там же, 78).

М. М. Бахтин справедливо подчеркивает "неразрывную и существенную связь" (там же, 102) смеха со свободой. Он пишет, что средневековый смех был абсолютно неофициален (там же) и предполагает преодоление страха (там же, 104) (о страхе смерти в "тёмном" тексте см. ниже).

Возвращаясь к "тёмному" тексту, отметим, что смех в нём связан с высвобождением физического, природного в человеке, смех тут является манифестацией простоты, естественности героя, его погруженности в быт, приземлённости. Характерно, что и у М. М. Бахтина мы можем найти указание на связь смеха и физического начала: "Смех на празднике дураков (на средневековом празднике - В. Б.) вовсе не был, конечно, отвлеченной и чисто отрицательной насмешкой над христи-

анским ритуалом и над церковной иерархией. Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась "вторая природа человека", смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе" (там же, 88).

Такая интерпретация категории 'смех' вполне укладывается в предлагаемую здесь концепцию в той части, которая относится к "тёмным" текстам.

### 3.2.4.2. ОПИСАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОЩУЩЕНИЙ\* В "ТЁМНОМ" ТЕКСТЕ

Семантические группы слов, содержание которых связано с проприоцептивными ощущениями (обеспечивающими сигналы о положении тела в пространстве - Лурия 1975, 14), занимают значительное место в создании образности "тёмных" текстов.

В них можно выделить ряд подгрупп.

#### 3.2.4.2.1. СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 'РАЗМЕР'

Такие характеристики персонажей, как *большой, крупный, высокий, громадный*, с одной стороны, а с другой *маленький, короткий, невысокий, небольшой, тонкий*, чрезвычайно частотны в "тёмных" текстах.

Приведём пример из повести "Приключения Алисы в стране чудес" (Л. Кэрролл), одной из доминант которой мы считаем эпилептоидность\*\*. В этом произведении очень много жестокостей. Алиса периодически проваливается в ямы, колодцы, она постоянно не узнает никого из окружающих, в тексте неоднократно появляются призывы отрубить кому-либо голову. Кроме того, сама Алиса то уменьшается, то увеличивается в размерах:

Вот самое первое уменьшение Алисы:

*- Какое странное ощущение! - воскликнула Алиса.- Я, верно, складываюсь, как подзорная труба.*

\* ) Правильнее было бы назвать эти ощущения проприоцептивными (см. ниже).

\*\* ) Одновременно в нем присутствует и пизоидность, что делает текст "сложно-тёмным" (см. далее).



*И не ошиблась - в ней сейчас было всего десять дюймов росту.*

За этим уменьшением последовало увеличение:

*"- Все страннее и страннее!- вскричала Алиса. <...> - Я теперь раздвигаюсь, как подзорная труба. Прощайте ноги!*

*В эту же минуту она как взглянула на ноги и увидела, как стремительно они уносятся вниз. Еще мгновение - и они скроются из виду.*

*<...> В эту минуту она ударилась головой о потолок: ведь она вытянулась футов до девяти, не меньше <...>.*

Алису беспокоят эти изменения роста и она обсуждает их с другими персонажами:

*Наступило молчание.*

*- Ах мне всё равно,- быстро сказала Алиса, - Только, знаете, так неприятно все время меняться... \*)*

*- Не знаю,- отрезала Гусеница. <...>*

*- А теперь ты довольна?- спросила Гусеница.*

*- Если вы не возражаете, сударыня,- отвечала Алиса,- мне бы хотелось хоть капельку\*\*) подрасти. Три дюйма - это такой ужасный рост!"*

В других местах текста также встречаются нелогичные, кажущиеся даже неуместными, не связанные с содержанием всего текста разговоры о росте.

Наличие этого семантического комплекса 'большой'-'маленький' обусловлено так называемой психосенсорной аурой, которая "сопровождается ощущением увеличения или уменьшения размеров собствен-

\*) Характерно добавление многоточия, отсутствующего в оригинале (о синтаксисе "тёмных" текстов см. ниже).

\*\*) Перевод Н. М. Демуровой "a little" как "капельку" вполне соответствует эмоционально-смысловой доминанте "тёмного" текста, в котором семантический компонент 'вода' играет важную роль (см. ниже). В другом издании "a little" переводится как "чутьочку" (Кэрролл "Приключения Алисы в стране чудес". Сказку рассказывает Борис Заходер. Ташкент: Укитучи, 1986, с. 56).

ного тела или его частей" (Портнов, Федотов 1971, 183), с ощущениями, возникающими при микропсиях, (Справочник 1985, 49), макропсиях (там же), метаморфопсиях (там же) и другими изменениями "схемы тела", происходящих в акцентуированном сознании при эпилепсии (Практический 1981, 81). В этих случаях человеку "вдруг начинает казаться, что всё кругом изменилось, предметы удаляются, становятся меньше, или же наоборот, приближаются, валятся (на него - В. Б.), ... части тела ... увеличиваются, уменьшаются, исчезают" (Гуревич, Серейский 1946, 298). Характерно, что для описания таких состояний существует и соответствующий термин - "Алисы в стране чудес синдромом" (Блейхер 1984).

Возвращаясь к противопоставлению 'большой'-'маленький', отметим, что главный герой, как правило, бывает *маленького роста*, а враг - *большой, высокий*. В частности, большинство противников Шерлока Холмса (из "Приключений Шерлока Холмса" Конан Дойла) - *высокие люди*.

Перечислим некоторых из них. Это Тэнер из рассказа "Тайна Боскамской долины", Б. Слени, пишущий записки не словами, а *крошечными* пляшущими человечками (рассказ "Пляшущие человечки"; Пэтрик Кэрнс - убийца из рассказа "Черный Питер"; дворецкий Брантон из рассказа "Обряды дома Масгейвов", который хотел похитить ценности - это *рослый* мужчина; Гилкрест, который пытался переписать экзаменационный текст до экзамена - *высокий и стройный* (рассказ "Три студента"); Джеффо Рукасл, угрожавший Вайолетт Хантер - это *толстый-претолстый человек* ("Медные буки") и к тому же обладатель *огромного, величиной с телёнка, дога*. Гримсби Ройлотт из рассказа "Пестрая лента" - владелец болотной гадюки - *субъект колоссального роста*; капитан Кроукер, в рассказе "Убийство в Эбби-Грейндж", совершивший убийство, выше Шерлока Холмса на три фута, т. е. на 90 сантиметров, несмотря на то, что Шерлок Холмс сам *высокий* (об этом говорится в рассказе "Пустой дом") и у него *длинные ноги* (об этом упоминается в рассказе "Медные буки").

Отметив, что главный герой бывает во многих случаях малень-

кого роста, а тот, кто ему угрожает - большого, следует в то же время привести и примеры обратного характера.

В частности, некоторые противники Шерлока Холмса - маленького роста. И они тоже несут угрозу сыщику. К примеру, *маленькие и гибкие* преступники пытаются ограбить банк ("Союз рыжих"). *Маленький краснолицый человечек* украл драгоценный камень ("Голубой карбункул"); *гибкая тёмная фигурка, быстрая и подвижная как обезьяна* принадлежит похитителю жемчужины Борджиев (рассказ "Шесть Наполеонов").

Можно увидеть некоторую закономерность в том, что герои большого роста угрожают персонажам рассказов о Шерлоке Холмсе, а герои маленького роста - самому Шерлоку Холмсу. Но для более точного вывода необходимы дальнейшие исследования. Здесь же важно другое - рост героев постоянно автором "тёмного" текста подчёркивается.

Интересно, что подобного же рода закономерность в отделении положительных персонажей от отрицательным путем указания на их "размер" имеется и "в одном из самых сложных романов в мире" (Вайль, Генис 1991,162) - "Преступлении и наказании" Ф. М. Достоевского\*). Исследователи, считая этот факт поразительным, отмечают: "Плохие всегда толстые, хорошие - тонкие. Если, скажем, в описании дурака Лебезятникова мы отмечаем *"худосочность"*, то неизбежным становится и благородный поступок ... именно он спасает Соню от навета Лужина.

Напротив, Лужин, появляющийся в романе без указания на комплекцию, перед своим окончательным посрамлением сопровождается замечанием автора о *"немного ожиревшем за последнее время обличье"* (там же).

Такое постоянное переключение с *большого* на *маленького* и с *маленького* на *большого* характерно для "тёмных" текстов.

Например, в сказке братьев Гримм "Мальчик-с-пальчик") самый

---

\*) Соглашаясь с этой характеристикой, мы тем не менее относим его к "тёмным" по эмоционально-смысловой доминанте.

\*\*\*) Понимая всю ответственность за обращение к "вторичным" текстам (фольклорным и к тому же переводным), мы тем не менее считаем возможным рассмотрение подобных текстов как существующих в культуре самостоятельно.

*маленький* герой выручает своих братьев и побеждает злого и *большого* великана. Тем самым *маленький* герой - положительный и он несет угрозу *большому* великану. В сказке "Волк и семеро козлят" ("Der Wolf und die sieben Geislein-Kinder") спасителем оказывается также *самый маленький* по росту козленок, который спрятался в часах и благодаря этому спасся. Во многих других сказках бр.Гримм также побеждают герои *маленького* роста ("Храбрый портняжка", "Великан и портной" и др.).

Очень интересно развивается отношение 'маленький' - 'большой' в тексте "Пролетая над гнездом кукушки" (К. Кизи)\*). Повествование ведется от лица индейца, которому все говорят о его слишком высоком росте. По ночам он слышит голос своего отца, утверждающего, что он еще маленький. Герою произведения Мак-Кларфи постоянно кажется, что главная врач психиатрической лечебницы слишком умная и использует свой ум во вред. Он подстрекает индейца к бунту против властей больницы. Индеец убеждает себя, что он уже *большой* и начинает бороться со своими врагами. Таким образом, наличие оппозиции 'маленький' - 'большой' служит исходным моментом для развертывания конфликта произведения, являющегося по своей эмоционально-смысловой доминанте "тёмным"\*\*\*).

В России достаточно популярен такой жанр городского фольклора, как "чёрный юмор", где особое место занимают стишки про "маленького мальчика". Приведем показательный в плане данного анализа пример:

*Малые дети в песочке играли,  
Умному дяде думать мешали.*

---

\*) Удачным с точки зрения сохранения эмоционально-смысловой доминанты представляется перевод названия "A Flight over Cooco's Nest" в русском кинопрокате - "А это выпал из гнезда" (о семантическом компоненте 'падение' см.далее в тексте).

\*\*\*) Не затрагивая проблему личности автора, отметим тем не менее, что в данном случае показательна биография Кена Кизи, который много бродяжничал (ср. описания побегов - фуг при эпилепсии - Справочник 1985, 110) и сам лечился в психиатрической лечебнице.

*Жалобно пули в воздухе выли.*

*Гробики только по метру и были.* (Белянин, Бутенко 1996)

Обращение текстов в этом жанре к физиологии и к смерти позволяет относить их к "тёмным" (подробнее см. Белянин, Бутенко 1992, 1-5).

На небольшом или уменьшенном росте действующих лиц построены сюжеты многих книг для детей. Можно было бы это объяснить тем, что сами дети маленького роста, но говоря о типе текста, следует отметить не только наличие одного признака (в данном случае - рост героя), сколько комплекс сопутствующих элементов, которые позволяют относить текст к определенному психологическому типу.

Так, в книге "Чудесные путешествия Нильса с дикими гусями" (С. Лагерлеф) есть и уменьшение в результате колдовства лесного гнома<sup>\*)</sup>, и восстановление роста, есть нежелание учиться, и злая бронзовая статуя-великан (не человек), которая ходит только по ночам, и серые крысы, которых Нильс уводит в озеро. В "Путешествиях Гулливера" (Д. Свифт) есть и лилипуты ("Путешествия в Лилипутию"), и великаны ("Путешествие в Бробдигнег"), и глупые ученые ("Путешествия в Лапуту")<sup>\*\*)</sup>. Главный герой в книге Я. Корчака "Король Матиуш Первый" невысокого роста и его преследует *тоска и неудовлетворенность*. В книге Н.Носова "Приключения Незнайки<sup>\*\*\*)</sup> и его друзей" герой-коротышка многого не знает, зато многое умеет делать, а затем попадает на Луну ("Незнайка на Луне")<sup>\*\*\*\*)</sup>. В книге Б. Брагина "В стране дремучих трав" уменьшенный рост героев помогает понять простые истины в отношении природы.

К подгруппе слов, связанных с размером, примыкают слова, в том числе имена собственные, с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *пятышко, ларчик, слоненок, ёлочка, зайчишка, серенький, до-*

<sup>\*)</sup> У этой писательницы есть и другие произведения, герои которых маленького роста - "Тролли и люди", "Гномы и люди".

<sup>\*\*)</sup> Сам Свифт утверждал: "Я пишу для простого (! - В. Б.) народа, а не для учёных людей" (Зарубежная 1974, 34).

<sup>\*\*\*)</sup> О категории 'знание' и 'незнание' см. ниже.

<sup>\*\*\*\*)</sup> О Луне как символе "тёмных" текстов см. далее.

*шапка, мужичок, корешок, детишки*\*). Наличие их в тексте однозначно указывает на то, что текст "тёмный"\*\*\*).

### 3.2.4.2.2. СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ 'ПАДЕНИЕ'

#### 1. СОБСТВЕННО ПАДЕНИЕ

"Тёмный" текст может начинаться (Л. Кэрролл "Приключения...") или заканчиваться (В. Липатов "И это все о нем", где в результате расследования гибели главного героя высокого роста оказывается, что он выпал из вагона поезда) семантическим компонентом 'падение'.

Говоря о корреляции с эпилепсией, уместно вспомнить, что сам термин происходит от греческого слова *epilepsia*, что означает "внезапно падать, неожиданно быть охваченным".

Вот как описывается у Конан Дойла имитация Шерлоком Холмсом падения, напоминающего внешне эпилептический припадок\*\*\*):

*"Мы думаем, что если бы нам только удалось найти... Боже! Мистер Холмс, что с вами?"*

*Мой бедный друг внезапно ужасно изменился в лице, Глаза закатились, все черты свело судорогой и, глухо застонав, он упал ничком наземь. Потрясенные внезапностью и силой припадка, мы перенесли несчастного в кухню, и там, полулежа на большом стуле, он несколько минут тяжело дышал. Наконец он поднялся, сконфуженно извиняясь за свою слабость".*

(Конан Дойл "Рейгетские сквайры")

---

\* ) Мы не случайно привели именно эти лексические единицы из детской песенки про ёлочку (автор слов Е. Кудашева), вокруг которой прыгал зайчишка до тех пор, пока на лошадке мохноногой не приехал мужичок, который срубил <...> нашу ёлочку под самый корешок. В финале этой песенки ёлочка все же к нам на праздник пришла и принесла детишкам много-много радости, но и тут есть корреляция с состоянием экзальтации, возможным при эпилепсии.

\*\* ) Например, если фраза *Полка в купе поезда была ему мала* встречается на первой странице детектива, то вероятность того, что текст будет "тёмным", очень велика.

\*\*\* ) Описание падения при эпилепсии Сараджишвили, Геладзе 1974, 135; Карлов 1990, 23, 117, 122-124, 128-130, 176-177).

Иногда в качестве эквивалента 'падения' выступает компонент с общим смыслом 'резкая остановка' (об "оцепенении, застывании, замирании" при эпилепсии см. Карлов 1990, 161). Например: *"Опять передо мной та глухая стена, которая вырастает на всех моих путях к намеченной цели"* (Конан Дойл "Собака Баскервилей").

## 2. ОПУСКАНИЕ В НИЗ

Также достаточно регулярно наравне с *падением* и *спотыканием* в "тёмном" тексте встречается 'спуск вниз', в *подвал*, в *подземелье*, в *пору*.

В частности, большое количество таких "движений в низ" (Бахтин 1990, 438) можно встретить в тексте "Алиса в стране чудес" (Л. Кэрролл)\*).

*"Алиса успела заметить, что он (кролик - В. Б.) юркнул в пору под изгородью.*

*В этот же миг Алиса юркнула за ним следом <...>.*

*Нора сначала шла прямо, ровно, как туннель, а потом вдруг круто обрывалась вниз. Не успела Алиса и глазом моргнуть, как она начала падать, словно в глубокий колодец".*

Для того, чтобы попасть к коротышкам-селенигам (жителям Луны) должен был провалиться в яму и Незнайка (Н. Носов "Незнайка на Луне"); попадает в *темный и теплый чулан, который называется желудком кита* моряк из рассказ Р. Киплинга "Откуда у кита такая глотка"; попадает в пещеру к Белой кобре и Маугли.

К этим примерам можно добавить и эпизоды со спуском героя в преисподнюю (Бахтин 1990, 418-421) из книги "Гаргантюа и Пантагрюэль" (Ф. Рабле). По словам М. М. Бахтина, ведущий образ "Пантагрюэль" - разинутый рот, то есть в конце концов та же *gueulle d'enfer* (преисподняя - В. Б.) средневековой мистерийной сцены. Все образы

---

\*) Характерно, что первоначальное название рассказ об Алисе Л. Кэрролл дал "Приключения Алисы под землей" (Кэрролл "Алиса..." с. 25 примечание).

Рабле проникнуты движением в низ (низ земной и телесный), все они ведут в преисподнюю" (там же).

М. М. Бахтин рассматривает падение, опускание вниз как некоторый литературный приём, основа которого усматривается им в традициях культуры. "В средневековой картине мира,- пишет он,- верх и низ, выше и ниже, имеют абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. Поэтому движение вверх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения играли в системе мировоззрения исключительную роль. Такую же роль они играли и в системе образов искусства и литературы, проникнутых этим мировоззрением. ... Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной" (там же, 444).

В рамках же нашей концепции, ориентированной на соотнесение текстовых элементов с мироощущением автора, возможна иная трактовка.

Допуская возможность сходства в описании падения с психологическим описанием ощущения равновесия (Лурия 1975, 15), свойственного всем людям, мы полагаем, что появление в "тёмных" текстах лексики с общей семой 'низ' (*внизу, дно, дыра, колодец, нора, подвал, подзелье, яма* и др.) обусловлено существованием в клинической картине эпилепсии "припадков головокружения, связанных с ощущениями поднимания и опускания, как это наблюдается в лифте" (Сараджишвили, Геладзе 1977, 155).

### 3. 'ПАДЕНИЕ В ВОДУ'

Достаточно часто компонент 'падение', имеет вид 'падение в воду'. Функцию *воды* при этом может выполнять *озеро, река, море, лужа* и др. Вода в любом виде просто преследует персонажа:

"- *Поди-ка сюда, воздѣк* <говорят высокому индейцу чёрные санитары - В. Б.>. *Суют мне тряпку, показывают, где сегодня мыть, и я иду. Один огрел меня сзади по ногам щеткой: шевелись!*" (Кен Кизи "А этот...").



*" - Час от часу не легче!- подумала бедная Алиса. - Такой крошкой я еще не была ни разу! Плохо мое дело! Хуже некуда <...>.*

*Тут она поскользнулась и бух!- шлепнулась в воду.*

(Кэрролл "Приключения...").

*"Вдруг выдра пронзительно взвизгнула, перекувыркнулась и шлепнулась прямо в воду"*

(С. Лагерлеф "Чудесное...").

*"Нам бы только до взморья добраться,*

*Дорога моя!" - "Молчи..."*

*И по лестнице стали спускаться*

*Задыхаясь, искали ключи.*

(А. Ахматова "Побег").

Очевидно, что вода имеет несколько функций в культурных текстах. Так, Ф. Ленц трактует падение волка в колодец в "Волке и семеро козлят" бр. Гримм следующим образом: "Вода колодца, образ оживляющего созидательного начала, не может утолить его жажду (частый мотив в "тёмных" текстах - В. Б.), она несет ему смерть" (Ленц 1995, 63). З. Фрейд толкует падение в воду во сне как символ рождения (Фрейд 1990б, 14).

Как бы все это ни звучало неприлично или кощунственно, но в рамках психиатрического литературоведения близость этих двух компонентов ('падение' и 'вода') не случайна, что подтверждается наличием в психиатрической литературе сведений о возможности возникновения эпилептического припадка при погружении тела в воду (Справочник 1985, 118), поскольку "судорожная предрасположенность возрастает прямо пропорционально количеству жидкости в мозге" (Сараджишвили, Геладзе 1977, 266). Есть данные и о том, что при эпилепсии имеется нарушение водно-солевого обмена (Жариков и др. 1989, 481) и о том, что после припадка возможно мочеиспускание (см. Портнов, Федотов 1971, 183; Практический 1981, 80; Карлов 1990, 241, 243, 55-56; Сараджишвили, Геладзе 1977, 130, 188).

### 3.2.4.3. ОПИСАНИЕ ЗРИТЕЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ

Важным признаком "темного" текста является наличие в них описания зрительных ощущений с семантическим компонентом 'сумрак'. Относя этот компонент формально к зрительным ощущениям, отметим его близость как к органическим ощущениям (Рубинштейн 1989, Т.1, 221-227), так и к эмоциональным состояниям в силу ярко выраженного эмоционального тона (там же, 226), который ему сопутствует.

*Дождь, дым, мрак, сумрак, туман, тучи, тьма* нередко встречаются при описании обстановки, которая представляется положительному персонажу "тёмного" ("простого") текста угрожающей.

На наш взгляд, внешнее (сюжетное) обоснование появления того или иного семантического компонента является вторичным. Так, в рассказе Конан Дойла "Собака Баскервильей" Шерлока Холмса постоянно окружает *туман* и *сумерки*\*). Нарративно это обусловлено пребыванием героя на болотной местности, однако, можно утверждать, что в модели порождения (психологически) первична именно модальность мироощущения, а описываемые в тексте реалии вторичны.

Среди лексики, связанной со зрительными ощущениями, выделяются две подгруппы слов. Первая из них отражает резкое изменение световых ощущений (*блеск, блики, вспышка, мерцание, пятно*), вторая - постепенное, связанное также и с изменением цвета (*позеленеть от злости, покраснеть, побледнеть, измениться в лице*).

Появление этих лексических элементов в "тёмных" текстах объясняется наличием при эпилепсии галлюцинаторной ауры, во время которой видятся пожары (Справочник 1985, 112; Портнов, Федотов 1971, 183-187), зрительных аур со всевозможными зрительными припадками - фотопсиями (Справочник 1985, 11), фотогениями (Сараджишвили, Геладзе 1977, 246-247, 249-251) и (там же, 154), а также с возможностью припадка "под влиянием световых мельканий" (Карлов 1990, 20, 204-205, 208, 247).

---

\*) А. Конан Дойл "Приключения Шерлока Холмса"- Л., 1984. с.: 512-516, 520, 531, 533, 534, 547, 549-553, 555, 560, 561, 574, 580, 583-584, 592, 600-601, 603-606, 608, 611, 617, 620.

Кроме того, в "тёмном" тексте возможно появление слов, связанных с семой 'огонь' (*пожар, гореть, поджигать, загореться, вспыхнуть*), причем, 'огонь' может играть как ключевую роль в тексте так может быть и фоном\*).

Любопытно, что наравне с видением предметов *во время сумерек, в сумраке, во тьме*, иногда описывается, что герой видит предметы *при лунном свете* (о сомнабулизме, снохождениях или лунатизме при эпилепсии см. Портнов, Федотов 1971, 186-187, Карлов 1990, 240, 242-243.). Встречается слово *Луна* и в названии "тёмных" текстов (Н. Носов "Незнайка на Луне"; С. Павлов "Лунная радуга"; К. Циолковский "На Луне").

Появление Луны нередко связано с возбуждением злых, низменных начал:

*Трещит заискренным забором  
Сухой рождественский мороз;  
И где-то ветер вертким вором  
Гремит заржавленным запором;  
И сад сугробами зарос.  
Нет, лучше не кричать, не трогать  
То бездыханное жерло:  
Оно черно, - как кокс, как деготь...  
И по нему, как мертвый ноготь,  
Луна переползает зло.*

А. Белый

В целом, сталкиваясь с угрожающей его жизни ситуацией, герой "тёмного" текста оказывается в ее эпицентре, как бы стремясь к собственной смерти, к аутодеструкции (саморазрушению). Мир для героя "тёмного" текста враждебен, он словно физически ощущает, что вокруг него *сжимается пространство, замыкается или сжимается кольцо врагов* или

---

\* К примеру, в полном жестокостей натуралистическом фильме с элементами порнографии "Калигула" (реж. Ф. Коппола) почти все действия происходят на фоне дыма (см. выше) из горящих жертвенников. (Склонность к пиромании - поджигательству - также возможна при эпилепсии.)

вокруг него *становится темно*. Сюжетно это, как уже отмечалось, связано с тем, что он спускается вниз (в *подземелье*, в *нору*, в *пещеру*, в *шахту* и т. п.). Но факт остается фактом - *сумрак* и ограниченное пространство наиболее часто встречаются именно в "тёмном" тексте.

#### 3.2.4.4. ОПИСАНИЕ СЛУХОВЫХ ОЩУЩЕНИЙ

В "тёмных" текстах много лексических элементов со значением 'неприятный звук': *треск*, *шорох*, *шуршание*; *грохнуть*; *затрещать*, *зашелестеть*, *зашуршать*, *хрипеть* и др.

Так, в повести Ч. Айтматова "Плаха" многократно встречается описание *воя*, который может быть *длительный*, *тягостный*, *заунывный*; *горестный*, *яростный* и *злобный*; *гула*, который может быть *мощный*, *странный*; *грохота выстрелов* и *поездов*, *стона*; который может принадлежать *зверю*, быть *печальным* и *тяжким*, все может *гудеть* - *голова*, *поезд*, *земля* и *громыхать* - *гроза*, *поезда*.

Психологическим коррелятом этого явления оказываются "ложные слуховые ощущения (паракузии), которые выражаются в ощущении различных звуков, шумов, звона, непрерывного или прерывистого" (Сараджишвили, Геладзе 1974, 154).

#### 3.2.4.5. ОПИСАНИЕ ОБОНЯТЕЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ

Достаточно часто в "тёмных" текстах встречается описание того, как герой почувствовал *запах горелой резины*, *резкий запах*, ему *пахнуло*, *ударило в нос*\*).

Вот пример из повести В. Катаева о "прирожденном разведчике" - "Сын полка": *Непрерывный звенящий гул стоял как стена вокруг орудий. Едкий, душный запах пороховых газов заставлял слезиться глаза, как горчица. Даже во рту Ваня чувствовал его кислый запах*".

*Тлеет кизляк, ноги окоченели;  
пахнет тряпьём, позабытой баней.*

(И. Бродский)

\*) В отличие от этого, для "печальных" текстов характерны прежде всего приятные запахи.

Коррелятом этих семантических компонентов является обонятельная аура, при которой ощущается "неприятный, зловонный запах гнили, дыма, палёного, горелого" (Портнов, Федотов 1971, 183; см. также Справочник 1985, 110-111; Сараджишвили, Геладзе 1977, 176).

#### 3.2.4.6. ДРУГИЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ "ТЁМНОГО" ТЕКСТА

Не приводя дополнительных развернутых примеров (число которых может быть велико), отметим наличие в "тёмных" текстах и ряда других семантических компонентов:

а) Достаточно регулярно в "тёмных" текстах встречаются *пауки*, *муравьи*, *мыши* (Э. Т. А. Гофман "Щелкунчик и Мышиный Король"; Кэрролл "Алиса..."; Дж. Стейнбек "О людях и мышах") и, как наиболее частотные, *крысы* (С. Лагерлеф "Чудесное...").

Эпидемия чумы (*мрак чумы*) в Оранже началось с того, что "*доктор Бернар Риз, выйдя из квартиры, споткнулся (sic! - В. Б.) на лестничной площадке одохлую крысу*" (А. Камю "Чума").

В кульминационной сцене главному герою романа Дж. Оруэлла "1984" Уитсону Смитту угрожают тем, что на его лицо оденут маску и приблизят к нему клетку с крысами: "*Гнусный затхлый запах зверей ударил в нос. Рвотная спазма подступила к горлу и он почти потерял сознание. Всё исчезло в черноте. <...> Чёрная панника <...> накатила на него. Он был слеп, беспомощен, ничего не соображал*".

б) Иногда в "тёмных" текстах описывается герой, обладающий каким-либо физическим уродством, из которых наиболее часто встречается *хромота*. (К примеру, хромота Адыгей из "Буранного полустанка" Ч. Айтматова или напарник главного героя в к/ф "Полуночный ковбой") или умственная отсталость (Д. Стейнбек "О людях и мышах", Кен Кизи "А этот выпал из гнезда", У. Фолкнер "Шум и ярость", к/ф "Rain Man").

в) Достаточно часто описывается так называемое 'дно общества': *трусобой*, *пивнушки*, *проститутки*, *бандиты* и пр. При этом описание злодеяний превалирует над описанием борьбы с ними.

В этом легко увидеть корреляции с "неупорядоченностью жизни" (Карлов 1990, 142) как личностной особенностью, или с бродяжничеством (там же, 295; Сараджишвили, геладзе 1977, 172-173), возможном при эпилепсии.

г) Нередко "тёмные" тексты написаны с использованием сниженной или даже нецензурной лексики. Так, лирический герой Вл. Высоцкого - человек с упрощённым взглядом на мир, его речь полна отклонений от литературной нормы:

*"Мне бы выпить портвейна бадью,  
А принцессы мне и даром не надо.  
Чуду-юду я и так победю"*

("Про дикого вепря").

Пестрит инвективной лексикой "Москва-Петушки" Вен. Ерофеева\*).

д) В целом для "тёмных" текстов характерен интерес к уровню физиологии человека. Приведем достаточно показательный пример из финала повести "Сорок первый" Б. Лавренева:

*"Поручик упал головой в воду (sic! - В. Б.). В маслянистом стекле расходились красные струйки из раздробленного черепа. <...>. Марюшка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимнастерку на груди, вырвав винтовку.*

*В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее неудомённо-жалостно".\*\*)*

А вот, к примеру, как более мягко происходит обращение к физиологической стороне жизни человека в сцене тушения пожара Гулливером, находившемся в Лилипутии:

*"Накануне вечером я выпил много превосходнейшего вина <...>, которое отличается сильным мочегонным действием. По счастливой слу-*

\* ) То, что в этой поэме есть "очень мощный *достоевский* слой" (Левин 1996, 25) только подтверждает наши соображения. Объяснить наличие же библизмов можно упоминавшейся нами "слапавостью" и приверженностью к вторичности акцентированного сознания этого типа.

\*\* ) В "тёмных" текстах также отмечается большое количество сложных слов, которые пишутся через дефис.

*чайности я ещё ни разу не облегался от выпитого. Между тем пожар от пламени и усиленной работы по его тушению подействовали на меня и быстро обратили вино в мочу. Я выпустил ее в таком изобилии и так метко, что в какие-нибудь три минуты огонь был совершенно потушен\*\*).*

е) В "тёмных" текстах уделяется особое внимание сексуальной жизни человека. Так, ходит в публичный дом получивший бессмертие от дьявола Дориан Грей (О. Уайлд "Портрет..."). Бунтующий против порядков в больнице Макмёрфи, любящий карты, сигареты и вино, приводит в клинику девушку и спит с ней, а сам роман начинается со следующих фраз: *"Они там. Чёрные в белых костюмах, встали раньше меня, справили половую нужду в коридоре и подтрут, пока я их не накрыл"* (Кен Кизи "А этот...")\*\*).

Не рассматривая эту проблему в целом, отметим возможность "возбужденность сексуального чувства" в связи с эпилептическим припадком (Клиническая 1967, 441; см. также Сараджишвили, Геладзе 1977, 158).

ж) В "тёмном" тексте может играть большую роль семантический компонент 'труп' или 'смерть'. Иногда эквивалентом смерти может выступать 'сон' как временная смерть.

В этой связи интересно отметить, что один из переводов повести Л. Кэрролла звучит как "Соня в царстве дива"\*\*\*).

В целом анализ показал, что частотность слов, относимых к описанным выше лексико-семантическим группам в "тёмных" текстах значительно превышает частотность этих слов в текстах других типов. Более того, очень велика вероятность того, что если встречается слово

\*) Эта сюжетная линия целиком выпущена из детского пересказа на русском языке этого произведения, по причине чего становится не ясна история взаимоотношений Гулливера с императрицей лилипутов. Аналогичным образом выпущен рассказ о беспорядочности фрейлин, которые раздевались донага при Гулливере, попавшим к великанам. Наличие таких текстуальных расхождений во "взрослом" и "детском" вариантах произведений может составить тему особого исследования (Красильникова 1996).

\*\*\*) Героя не случайно лечат электрошоковой терапией, применявшейся и при хирургическом лечении эпилепсии наравне с билатеральной височной лобэктомией (Сараджишвили, Геладзе 1977, 280).

\*\*\*) М.: Типография И. И. Мамонтова, 1879. -166 с.

одной из перечисленных здесь групп ('тоска', 'запах' и т.п.), то встретятся и слова другой группы.

### 3.2.5. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ТЁМНЫХ" ТЕКСТОВ

Говоря о типе текста, мы имеем в виду не столько его сюжет или композицию, сколько эмоциональный замысел, который лежит "за текстом", который предшествует его появлению и проявляется в каждом элементе текста, и, естественно, в его стиле.

Стиль "тёмного" текста существенно отличается от стиля других типов текстов. Собственно говоря, называя этот тип текста в своё время "простым", мы в значительной степени имели в виду характеристики его стиля.

Ощущение "сумеречности" и "вязкости" создается в таком тексте не только одним описанием обстановки или упоминанием о том, что *вдруг всё потемнело*, этому способствует и весь его стиль. Говоря об "освобождении литературного слова ... от ига открытого выраженной упорядоченности" (Семиотика 1983, 343), Р. Барт вводит понятие "белое письмо" (там же, 309, 612). Он пишет: "... письмо, приведённое к нулевой степени, есть в сущности ... внемодальное письмо; его можно было бы даже назвать журналистским письмом ... нейтральное письмо располагается посреди ... эмоциональных выкриков и суждений, но сохраняет от них полную независимость; его суть как раз состоит в их отсутствии... Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в "Постороннем", создаёт стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля" (там же, 343).

Это ценное в плане данного исследования наблюдение необходимо проиллюстрировать цитатой из упоминаемого этим литературоведом произведения А. Камю, философа экзистенциализма\*):

---

\*) Не ставя себе задачи типологизации философских направлений, мы полагаем, что экзистенциализм связан с той же эмоционально-смысловой доминантой, что и "тёмные" тексты. Подтверждением этой гипотезы может служить факт, отмеченный переводчицей "Алисы в стране чудес", отнесенной нами к "тёмным" текстам, Н. М. Демуровой. Она приводит фрагмент текста и дает к нему следующий комментарий:



*"Вечером за мной зашла Мари. Она спросила, думаю ли я жениться на ней. Я ответил, что мне все равно, но если ей хочется, то можно и жениться. Тогда она осведомилась, люблю ли я её. Я ответил точно так же, как уже сказал ей один раз, что это никакого значения не имеет, но вероятно, я не люблю её.*

*- Тогда зачем же тебе жениться на мне? - спросила она.*

*Я сказал, что это значения не имеет, если она хочет, мы можем пожениться" и т. д. и т. п.*

(А. Камю "Посторонний").

Такой стиль, основанный, по словам Р. Барта, на "идее отсутствия" (Барт 1983, 343) создает впечатление иллюзорности (дереализации) всего происходящего и адекватно описывает мироощущение, возникающее при сумеречном состоянии сознания во время эпилепсии (Портнов, Федотов 1971, 186-187).

Интересно, что даже при описании внешне динамичных событий возможно использование "белого стиля":

*"Он прыгнул, покатился вниз, и ему не сразу удалось остановиться и подняться обратно. Он казался неутомимым, словно был не из плоти и крови, будто Игрок, который как пешку, передвигал его по доске, одновременно вдыхал в него жизнь"*

(У.Фолкнер "Перси Гримм").

Схожими в этом плане представляются по стилю и такие тексты, как "Взгляни на дом свой, ангел" Т. Вульфа и "Привычное дело"

*"Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я... кто же я в таком случае? Это так сложно..."* М. Хит, - пишет в комментариях Н. М. Демурова, - усматривает здесь первый из ряда кризисов, переживаемых личностью Алисы ("кризисы идентичности"), которым мог бы позавидовать любой экзистенциалист (Кэрролл "Алиса...").

<sup>9</sup>Нельзя не обратить внимания, что термин "la idee d'absence" совпадает с термином "абсанс", который в психиатрии обозначает "кратковременное угнетение или выключение сознания, обычно чередующиеся с генерализованными эпилептическими припадками" (Пулатов и др. 1983, 135-136).

В. Белова\*).

Среди других особенностей построения "тёмных" текстов важно отметить чередование в номинации, в назывании героев: не всегда понятно, кто из них говорит, читателю трудно уловить, кто сейчас действует.

В целом, по ходу развития сюжета "тёмного" текста герои часто терпят коммуникативные провалы и сами вводят в заблуждение тех, кто претендует на то, что *все знает*. В "тёмных" текстах герой часто не понимает окружающих.\*\*)

Как мы отметили выше, при описании состояний человека в "тёмных" текстах обращается внимание на смену психического состояния героя, на импульсивность его поведения. Герой сталкивается с массой препятствий и описание их преодолений делает текст не столько динамичным, сколько резким и отрывистым.

На уровне поверхностной структуры эта отрывистость проявляется в пропусках глаголов, местоимений и союзов. В целом, говоря о синтаксисе "тёмных" текстов, следует отметить в них обилие таких пунктуационных знаков, как тире, двоеточий, кавычек, многоточий в начале и в конце абзацев. Есть и сочетания восклицательного знака с многоточием и вопросительных с многоточием, и вопросительного с восклицательным. Такая "морзянка" придает тексту резкость и отрывистость.

Так, детектив В. Богомолова "Момент истины" носит подзаголовок "В августе сорок четвертого...", в который включено многоточие. В самом тексте, изобилующем документами, "текстуально идентичными подлинным документам"\*\*\*), есть целые страницы, где каждая фраза

\*) Отметим наличие характерного для "тёмных" текстов слова "делю" в последнем названии и обращённость этого произведения к деревенской - "простой" - жизни.

\*\*\*) Отметим, что в "активных" текстах тоже присутствует компонент 'непонимание'. Но там положительного героя не понимают потому, что он действует из благородных побуждений, потому что он *не эгоист*. Там 'непонимание' переходит в 'понимание', в 'доверие', в любовь к положительному персонажу. Иными словами, этот же семантический компонент в "активном" тексте выполняет иные функции.

\*\*\*\*) По сделанным наблюдениям, такая документальность, при которой художественный текст основывается на других источниках, характерна в первую очередь для "тёмных" текстов. В частности, известно, что, отпесённые нами к "тёмным" текстам В. Пикуля имеют документальную основу.

прерывается многоточием.

Приведем небольшой фрагмент из этого произведения с сохранением авторской пунктуации:

*"Выжженная солнцем трава... Зной... Пыль... Духота... Чтобы заставить его отойти и захватить колодец, немцы подожгли степь... огонь, клубы густо-едкого дыма надвигались на боевые позиции роты с трех сторон. И за этой завесой наступали немцы: пехотный батальон - полного состава! А в роте было девятнадцать человек, два станкача и пэтээр...."*

Важной характеристикой стиля "тёмного" текста является, как мы уже отмечали, его сниженность и использование просторечных и разговорных форм.

Вот пример, взятый, как это ни странно, из поэзии:

- В мире подобного нет безобразия!

- Темная масса!

- Татарщина!..

- Азия!..

- Хамы!..

- Мерзавцы!..

- Скоты!..

- Подлецы!..

(Д. Бедный "Главная улица").

Характерно, что в предисловии к текстам "одного из зачинателей поэзии социалистического реализма" (Советский 1984, 119) отмечается: "Стремление приспособиться к вкусам самых широких слоев читателей иногда приводило Демьяна Бедного к упрощению мысли, снижению художественного уровня его произведений" (Хрестоматия 1979, 57).

Приведём пример из повести Б. Лавренёва "Сорок первый":

*"Молчали. Лежала у костра Марютка, облокотившись на руки,*

смотрела в огонь\*) пустыми, немигающими кошачьими зрачками\*\*). Смутно\*\*\*) стало Евсюкову.

Встал, отряхнул с куртки снежок.

- Кончь! Мой приказ - на заре в путь. Може не все дойдем, - шатнулся\*\*\*\*) испуганной птицей комиссарский голос, - а идти нужно... потому товарищи... революция вить... За трудящихся всего мира!"

Мы не склонны расценивать это только как отражение "романтики революции, её героических характеров" (Советский 1984, 680). За такого рода стилизацией мы видим сверхзадачу автора "тёмного" текста - показать жизнь *простого, обычного* человека.

Не будет преувеличением сказать, что так называемая стилизация под бескультурного человека (характерная, в частности, для Вл. Высоцкого и М. Зощенко) является проявлением личностного (а не только жанрового) стиля автора.

Кроме того, очевидно, что бранные слова оказываются по преимуществу связанными с физиологией человека (Жельвис 1992, 7, 18, 21, 26, 33-35), характерной именно для тёмных" текстов.

Было бы неоправданным упрощением трактовать сниженность стиля только как проявление личности автора. Возможности культурологического подхода показаны, в частности, М. М. Бахтиным в работе по народной культуре Средневековья и Ренессанса, вторая глава которой носит название "Площадное слово в романе Рабле" (Бахтин 1990, 159-216). И тем не менее, сниженность стиля в рамках психиатрического литературоведения мы связываем преимущественно с тем психологическим содержанием, которое обусловлено эмоционально-смысловой доминантой "тёмных" текстов.

\*) об огне см. выше.

\*\*) ср. описание "оловянного взгляда" при эпилепсии (Блейхер 1984).

\*\*\*) слово *смутно* может быть квалифицировано как психологический синоним слову *тоскливо* (о компоненте 'тоска' см. выше).

\*\*\*\*) о лексике, связанной с вестибулярными ощущениями см. выше.

### 3.2.6. РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ "ТЁМНЫХ" ТЕКСТОВ

Рассмотрение столь специфичных "тёмных" текстов нам представляется неполным без учета их восприятия.

В этом разделе приведем наиболее типичные примеры оценок "тёмных" текстов, имеющиеся в критической литературе (прежде всего, в литературоведческой).

В достаточно известном и неоднократно переиздаваемом научно-фантастическом рассказе С. Гансовского "День гнева" (1976) говорится о том, как некие учёные создали человекоподобные существа - отарков - которые *умные, но злые*. Вот какой комментарий даёт литературный критик: "Может показаться, что суть рассказа С. Гансовского "День гнева" - в идее создания человекоподобных роботов. Но сразу же убеждаешься, что это не так, что главное здесь - проблема морали. Не человекообразное чудище, а бесчеловечный интеллект - вот что страшно. Отсюда вопрос об ответственности учёного, вопрос о праве на существование общественного строя (статья написана в 1967 г. - В. Б.), который создает роботов в облике человека. Вопросы не новые. Но здесь роли поставлены с такой остротой, напряжённостью, полемичностью, что достигается полный "эффект присутствия": да, такое возможно - мало того, такое уже есть (это о научной фантастике - В.Б.). Бесчеловечная цивилизация! (это о капитализме - В. Б.). С таким будущим, уготованным человечеству отживающим строем, нужно бороться не на жизнь, а на смерть" (Бестужев-Лада 1967, 21).

Такого рода интерпретация обусловлена, очевидно, полностью адекватным восприятием и пониманием "тёмного" текста.

Относя к "тёмным" тексты басен И. А. Крылова, отметим, что это, как известно, во многом вторичные тексты (большая часть их них является пересказом Лафонтена и Эзопа). Кроме того, в них присутствует семантический компонент 'злость', что характерно именно для этого типа текстов.

Так, в басне "Волк на псарне" ловчий прибегает к жестокости в отношении волка, попавшего в западню (он предлагает *снять шкуру* с

него и очевидно, не останавливается перед совершением этого); *грамотею* повару предлагается *власть употребить* против делающего свое дело Васьки-Кота ("Кот и повар"). Любопытный посетитель кунсткамеры оценивается всем текстом как глупый ("Любопытный"); мартышка, примеряющая очки, сравнивается с *невеждой* ("Мартышка и очки") и т. д. Вот как комментируется последняя басня автором предисловия к детскому изданию басен. "Невежды, которые не хотят понять (sic! - В. Б.) пользу многих вещей, ложные учёные (sic! - В. Б.) подобны обезьяне, которая разбила очки, потому что не знала (sic! - В. Б.), что с ними делать (sic! - В. Б.), как их носить" (Тихонов 1979, 4).

Как видно из примеров, в текстах И. А. Крылова существует определённая доминанта, основанная на противопоставлении *знающего* и *делающего* и в которую автор помещает все объекты материального и социального мира. Именно эта доминанта определяет всю систему образных средств, используемых в его текстах.

В качестве одного из проявлений обыденного отношения к "тёмному" художественному тексту приведем пример из периодической печати:

*"Мой пятилетний сын преподнес мне урок нового, то есть нормально-го человеческого мышления. Когда мы с ним прочитали басню "Стрекоза и муравей", он не принял её мораль, объяснив, что Муравей - плохой: Стрекозу надо впустить в дом, иначе она на улице умрёт от холода"*

(З. Путренко "Литературная газета" 15.02.1989).

Характерно, что это же аспект отношения к басне как к реальному жизненному событию не может не учитывать и научный анализ. Так, Л. С. Выготский приводит слова В. Водовозова о том, что в басне "Стрекоза и муравей" мораль муравья "казалась детям очень чёрствой и непривлекательной ... и всё их сочувствие на стороне стрекозы, которая хоть лето, но прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и непривлекательным" (Выготский 1987, 120).

Интересен в рассматриваемом нами плане пример, который приводит Л. С. Выготский о поэте Измайлове, заканчивающем басню с таким же названием "Стрекоза и муравей" несколько иначе:

*"Но это только в поученье ей муравей сказал,  
А сам на прокормление из жалости ей хлеба дал."*

(см. там же, 108).

Исследователь комментирует это так: "Измайлов был, видимо, человек добрый, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правил и морали" (там же).

Естественно, что Л. С. Выготский не может не оценить эти две басни с позиции объективной психологии искусства, полагая, что "происходит уничтожение всякого поэтического смысла" (там же), а сам Измайлов выступает как "весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа" (там же).

Не вдаваясь здесь в методологический спор об эстетических достоинствах разных вариантов басни, отметим, что в рамках используемой субъективно-психологической трактовки художественного текста интерес представляет именно выявление причин разной интерпретации одной и той же "затекстовой" ситуации.

Вернёмся к И. А. Крылову, анализируя творчество которого, Л. С. Выготский пишет: "... издавна за Крыловым установилась репутация моралиста, выразителя идей среднего человека, певца житейской практичности и здравого смысла" (Выготский 1987, 85). Он приводит, в частности, мнение Н. В. Гоголя, который Крылова "в целом истолковывал ... как здоровый и крепкий практический ум" (там же).

Таким образом, предлагаемый нами психолингвистический анализ не противоречит впечатлению некоторых читателей и исследователей. Речь идет не о понимании текста, а именно о впечатлении от текста. Сам текст несет в себе определенную оценку действительности. Читатель же оценивает и описанный в тексте фрагмент действительно-

сти, и оценку, которую дает ей автор. Нередко читатель не соглашается с предлагаемой ему интерпретацией действительности и относится иначе не только к изображаемому, но и к самой оценке автором этой "виртуальной" действительности.

"Личностное восприятие образа характеризуется обязательной оценочностью" (Степанов 1974, 74). Происходит, таким образом, оценка оценки. И основана на том впечатлении, которое читатель получил от чтения текста. В ряде случаев оно может быть осознанным пониманием, но суть дела от этого не меняется: результат восприятия текста читателями может быть не такой, какой её планировал автор.

"Вряд ли учитель математики и логик Льюис Кэрролл хотел сделать "Приключения Алисы в стране чудес" жестокой и страшной сказкой, но получилась она вовсе не доброй", - пишет об этом один из исследователей этой сказки Д. Урнов. "Существует мнение, - продолжает он, - что это совсем не детская сказка. Попробуйте ... прикиньте, сколько раз на протяжении всего повествования Алиса вскрикивает, взвизгивает, и вы убедитесь, что это очень нервная сказка. Что мир, в котором живет маленькая Алиса, на самом деле тревожен. Сколько слез, драк, одна погоня за другой!" (Урнов 1969, 10).

"Кэрролл опасался, - пишет другой английский исследователь Падни, - что жутковатая фантастичность "Зазеркалья" может напугать маленьких читателей" (Падни 1982, 94). Иллюстрации Баргамлота и героя, дерущегося с этим драконом, были сняты с фронтисписа по просьбе читателей полагававших, что "чудище слишком страшное и может напугать нервных и впечатлительных детей" (там же, 93).

Подчеркнём ещё раз, что приводя подобную аргументацию в пользу предлагаемого здесь метода анализа литературного текста, мы вместе с тем вовсе не хотели бы выдавать его за универсальный и единственно верный. Многие читатели любят "Алису" за ее сказочность и полипрагматичность, парадоксальность и остроумие, просто не обращая внимания на её жестокости (что и советует Д. Урнов - Урнов 1969, 76-79) и получают от книги огромное удовольствие. Аналогично оценивать Высоцкого-поэта следует не столько по эмоционально-



смысловой доминанте, сколько по "его исторической роли в развитии поэзии, в сближении её с невыдуманной жизнью" (Новиков 1989, 5), поскольку через его творчество началось "принципиальное обновление русской поэзии" (там же) советского периода. Творчество В. Пикуля ценно прежде всего тем, что в свое время "благодаря Пикулю мы ... многое узнали из того, чего не знали, не могли знать, и, более того, никогда бы не узнали" (П. М. Алексеев цит. по Журавлев 1989, 3).

Излагаемый в работе подход, основанный на выявлении эмоционально-смысловой доминанты, вовсе не направлен на "уничтожение искусства" и предполагает обнаружение таких типологических особенностей текста, на которых не акцентируется внимание других исследователей.

### 3.3. "ПЕЧАЛЬНЫЕ" ТЕКСТЫ.

Определим "печальные" тексты как тексты, лиричные по стилю, где герой молод и полон надежд, но умирает, либо стар и беден и вспоминает свою молодость.

Смысл жизни, выраженный в "печальном" тексте - его эмоционально-смысловая доминанта - состоит в том, чтобы *дорожить каждым прожитым днём, любить жизнь*. Жизнь в рамках такого мироощущения тяжела и изнурительна, поэтому смерть приходит как избавление от страдания, она *сладка*.

Отражение времени в "печальном" тексте таково: всё в прошлом, которое прекрасно, но в нем *сделано много ошибок*. В настоящем - *страдания и чувство вины за прошлое*. В будущем - *одиночество, холод, смерть*.

Целевую установку "печальных" текстов следует охарактеризовать как коммуникативно слабую: автор "печального" текста всем содержанием произведения словно просит пожалеть себя, войти в его положение и помочь ему. Он словно надеется на мягкость, снисходительность и благосклонность.

Большая часть русской классической литературы оказывается "печальной" по эмоционально-смысловой доминанте (Белянин 1996).

### 3.3.1. ТИПИЧНЫЙ "ПЕЧАЛЬНЫЙ" ТЕКСТ

В качестве примера типичного "печального" текста рассмотрим повесть И. С. Тургенева "Ася".

Речь в ней идёт о годах юности одного молодого человека, названного автором Н. Н., который путешествует по Германии и встречает двух своих соотечественников - Гагина и девушку по имени Ася. Герой повести полюбил Асю - *эту миловидную и грациозно сложенную семнадцатилетнюю девочку*. Они обмениваются различными знаками внимания - она бросает ему из окна цветок, пишет ему записки. Потом от Гагина он узнаёт, что Ася - сводная сестра Гагина и незаконнорожденная\*). Н. Н. в смятении и не решается *сказать того, что хотел, что должен был сказать*. Когда он принял решение - было уже поздно: Гагин и Ася уехали. Он бросается на их поиски, но безрезультатно.

Сожаление об упущенном счастье явно присутствует в финале повести:

*"Осужденный на одиночество бессемейного бобыля доживаю я скучные годы, но храню, как святыню её записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим может быть, давно уже тлеет в могиле... И я сам - что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так лёгкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека - переживает самого человека"*.

Хорошо известна трактовка этой повести как "неудавшегося свидания" (Левидов 1977, 33), и даже как примера "вырождения дворянского общества в заурядных либералов" (Н. Г. Чернышевский). При этом Чернышевский говорит даже больше - он считает, что герой - "дрянное отъявленного негодяя" (там же).

---

\*) Здесь явно присутствует фрейм 'тайна родства' из "красивого" текста, занимающий подчиненное положение.

Скорее всего такого рода социологический (точнее, педагогический) вердикт имеет под собой основания в мировоззрении литературного критика. Психолингвистический же анализ этого типа текстов позволяет считать такой вывод совершенно неверным.

В повести "Ася" есть основные признаки "печального" текста: герой стар, он вспоминает молодость, он сожалеет о сделанной ошибке.

Такого рода мироощущение (возведенное в данном случае в ранг основной идеи художественного текста) вполне соотносится со следующим описанием видения мира: "Всё окружающее воспринимается в мрачном свете ... Прошлое рассматривается как цепь ошибок. Настоящее и будущее видятся мрачными и безысходными" (Справочник 1985, 56).

Эта характеристика даётся в психиатрической литературе депрессивной личности.

Ещё одним показательным примером "печальных" текстов является миниатюра И. С. Тургенева из "Стихотворений в прозе" под названием "Повесить его!". В ней описывается, как *честного и смирного* денщика Егора хотят повесить по подозрению в не совершённом им воровстве двух кур. Он реагирует так:

*"Тут он совсем помертвел - и только два раза с трудом воскликнул: "Батюшки! Батюшки! А потом вполголоса: "Видит бог, не я!" <...> Я был в отчаянии: "Егор! Егор!- кричал я, - как же ты это ничего не сказал генералу!" "Видит бог,- не я,- повторил, всхлипывая бедняк".*

В психодиагностических работах о лицах с диагнозом "депрессия" говорится следующее: "Видя причину всех бед в самих себе, в собственной неполноценности и "греховности", они считают бессмысленным бороться, сопротивляться, не способны ни к какой действенной инициативе. Они покорно склоняют голову под ударами судьбы, отличаются бессловесностью и долготерпением" (Мельников, Ямпольский 1985, 226).

Рассмотрим сущность депрессивной акцентуации.

### 3.3.2. ДЕПРЕССИВНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Выделяя среди заболеваний психопатического круга депрессию, П. Б. Ганнушкин называет людей, подверженных депрессии, "конституционально-депрессивными" личностями (Ганнушкин 1984, 252-254). При этом он пишет о том, что "в чистом виде эта группа немногочисленна. Речь идёт о лицах с постоянно пониженным настроением. Картина мира как будто покрыта для них траурным флёром, жизнь кажется бессмысленной, во всем они отыскивают только мрачные стороны. Это прирождённые пессимисты" (там же).

Жизнь перед всеми ставит проблемы, но для депрессивной личности они кажутся столь сложными, что такой человек всегда готов к худшему исходу. ... Нередко жизненный путь" таких людей "преждевременно обрывается самоубийством, к которому они словно готовы в любую минуту жизни" (там же, 263-264). При этом они "никак не могут отделаться от уверенности в своей собственной виновности, окрашивающей для них чрезвычайно тяжёлым чувством воспоминания о самых обычных поступках юности. Соответственно этому им часто кажется, что окружающие относятся к ним с презрением, смотрят на них свысока. Это заставляет их сторониться других людей, замыкаться в себе. Иной раз они настолько погружаются в свои самобичевания, что совсем перестают интересоваться окружающей действительностью, делают к ней равнодушными и безразличными.

Вечно угрюмые, мрачные, недовольные и малоразговорчивые, они невольно отталкивают от себя даже сочувствующих им лиц" (там же).

Они "чрезвычайно чувствительны ко всяким неприятностям, иной раз очень остро реагируют на них, а кроме того, какое-то неопределённое чувство тяжести на сердце, сопровождаемое тревожным ожиданием несчастья, преследует постоянно многих из них" (там же).

Неудивительно, что "всякое радостное событие сейчас же отравляется для них мыслью о непрочности радости, от будущего они не ждут ничего, кроме несчастья и трудностей, прошлое же доставляет голько угрызения совести по поводу действительных или мнимых ошибок, сделанных ими" (там же).

Отмечается, что "за этой угрюмой оболочкой обычно теплится большая доброта, отзывчивость и способность понимать душевные движения других людей..." (там же).

Психиатры при этом описывают и такое свойство депрессивности, как ларвированность - за улыбкой может быть скрыта угнетённость. Депрессивная личность может и шутить, однако юмор их - это юмор висельников, чёрный юмор, юмор очень печальный (*"Рабинович, как Ваше здоровье? - Не дождётся"*) (Белянин, Бутенко 1996). И афоризмы тоже мрачные (*"Жизнь - вредная штука: от неё умирают"*). Такой пессимизм присутствует и в высказываниях и в мыслях. Кроме того, изредка посещают мысли о болезни или даже смерти (своей или близких людей).

Общение в целом их утомляет - они устают и от шума, и от разговоров. Им хочется побыть одним в тишине и спокойствии. Их трудно назвать разговорчивыми. Кроме того, в межличностном поведении депрессивная личность характеризуется пассивностью - она редко вступает в контакт первой и в споре такой человек готов уступить другому, лишь бы не портить с ним отношения.

Если говорить о внешности депрессивной личности, то следует отметить, что "во внешних их проявлениях, в движениях, в мимике большей частью видны следы какого-то заторможения, опущенные черты лица, бессильно повисшие руки, медленная походка, скупые, вялые жесты - от всего этого так и веет безнадежным унынием" (там же).

"Какая бы то ни была работа, деятельность по большей части им неприятна, и они скоро от неё утомляются. Кроме того, в сделанном они замечают преимущественно ошибки, а в том, что предстоит - столько трудностей, что в предвидении их невольно опускаются руки. К тому же большинство из них обычно неспособно к продолжительному волевому напряжению и легко впадают в отчаяние. Всё это делает их крайне нерешительными и неспособными ни к какой действенной инициативе" (Ганнушкин 1984, 263).

Итак, мягкость, спокойствие, приветливость, чуткость и доброе отношение к людям с одной стороны. И пессимизм, неуверенность в се-

бе, склонность к чувству вины - с другой. Это и есть основа амбивалентной (конфликтной в данном случае только внутренне) установки личности с депрессивной акцентуацией.

Рассмотрим более подробно, как она реализуется в текстах, которые мы называем "печальными".

### 3.3.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ПЕЧАЛЬНЫХ" ТЕКСТОВ

В "печальном" тексте герой, как правило, молод или вспоминает о своей молодости, когда он был силён, красив, жизнедеятелен. При этом, описание прошлого даёт некоторая его идеализация, что также связано с психологической доминантой - депрессивностью.

Так, герой повести "Ася" вспоминает свою молодость и несостоявшуюся любовь. Молоды погибшие герои повестей Б. Васильева "А зори здесь тихие..." и "Завтра была война". Юны герои А. С. Пушкина - Дубровский, Татьяна, Ленский (убитый *во цвете лет*), Ольга, Моцарт (отравленный Сальери), Герман.

Герой "печальных" текстов в молодости совершает ошибки и, оценивая свою жизнь как череду ошибок, неудач и трудностей, постоянно ощущает одиночество.

"Там рано жизнь тяжка бывает для людей",- пишет лермонтовский турок в "Жалобах турка". Исполнены тоской песни соседа по гюрьме ("Сосед"); "одна и грустна" пальма ("На севере диком..."); одиноко стоит в пустыне утёс ("Тучка"). И лишь *тучка золотая* (по результатам фоносемантического эксперимента она оценивается большинством испытуемых как жёлтая - Парачев 1981) привносит в его жизнь какое-то счастье. Однако,

*Утром в путь она умчалась рано  
По лазури весело играя  
Но остался влажный след  
В морщинах старого утёса.  
Одиноко он стоит,  
Задумался глубоко  
И тихонько плачет он в пустыне.*

Герой "печальных" текстов нередко беден изначально, или лишается всех средств к существованию, нищает по ходу развития сюжета.

Отнимают шинель у отдавшего за неё сэкономленные на еду деньги гоголевского Башмачкина ("Шинель"), чувствует себя нищим его же Плюшкин их пушкинский рыцарь ("Скупой рыцарь"). Так и не смог обогатиться Чичиков ("Н. В. Гоголь "Мёртвые души") в отличие от приехавшего в уездный город без денег Хлестакова ("Ревизор").

Герой повести Ежи Ставинского "Час пик" прожил три недели с мыслью о неизбежности смерти от рака. Придя через три недели к врачу на приём, он узнаёт, что прочитал этот диагноз в чужой истории болезни. Но несмотря на это, кончается повесть так: *"И может быть, мне уже до самой смерти придётся существовать на подачки, которые мне будут протягивать из жалости более способные коллеги..."*.

Старики в "Стихотворениях в прозе" И. С. Тургенева почти всегда бедны. Его новеллы так и называются "Милостыня", "Нищий".

Проводя параллели с психологической доминантой - депрессивностью - отметим, что эти идеи напрямую связаны с мыслями об обнищании, возникающими при этих психологических состояниях (Клиническая 1967, 68-69; Портнов, Федотов 1971, 161).

Герой "печального" текста нередко умирает молодым.

Умирает лермонтовский юноша Мцыри ("Мцыри"), погибает юная Бэла, играет со смертью Печорин ("Герой нашего времени").

Умирают молодыми герои повестей Б. Васильева "А зори здесь тихие...". Его повесть "Завтра была война" начинается с того, что говорится о смерти многих учеников класса выпуска лета 1941 года.

Начинается со слов о находящемся при смерти дяде пушкинский "Евгений Онегин". О смерти и первая фраза повести Э. Сигала "История любви", где один из лейтмотивов - нехватка денег: "Что можно сказать о двадцатипятилетней девушке, которая умерла?" Кончает жизнь самоубийством юная героиня Н. Карамзина, брошенная богатым любовником ("Бедная Лиза").

Целиком на мотиве неизбежности и сладости смерти построена пьеса Т. Уайлдера "Наш городок". Она также начинается с того, что

автор сообщает о смерти всех обитателей городка, жизнь в котором он описывает. Главная героиня - красивая девушка - умирает. На кладбище, в могиле, она узнаёт о возможности вернуться в мир живых. Другие мёртвые отговаривают её от этого шага, но она стремится туда, видит себя молодой, весёлой и возвращается в могилу с ещё большей тяжестью на сердце.

Доминанта, содержанием которой является депрессия, характерна для многих произведений И. С. Тургенева. Повесть "Первая любовь" кончается смертью Зинаиды. Умирает молодым Базаров ("Отцы и дети"), погибает на баррикаде Дмитрий Рудин ("Рудин"), умирает Инсаров ("Накануне").

Его роман "Дворянское гнездо" завершается размышлениями Лаврецкого: *"...он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него веселые крики уже заменившего его молодого поколения, - оглянулся на свою жизнь. Грустно стало ему на сердце... "Играйте, веселитесь, растите, молодые силы... жизнь у вас впереди. А мне <...> остаётся отдать вам последний поклон и <...> сказать, в виду конца, в виду ожидающего бога: "Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!"*

В "печальном" тексте и обнищание, и трудности, и смерть неизбежны. Всё фатально предreshено.

Эпиграфом ко многим "печальным" текстам может быть фраза: "Всё будет так, как должно быть, даже если это будет иначе", высказанная персонажем фантастического рассказа Р. Силверберга "Тихий вкрадчивый голос". В нём рассказывается о человеке, который купил машинку, подсказывающую ему из будущего, какие акции покупать. Кончается этот рассказ тем, что нарушение временных событий замечено и равновесие восстановлено - человек лишается всех богатств и покупает билет на самолёт (тема возможного, но несостоявшегося полёта из "весёлых" текстов), который разбивается.

Герой "печальных" текстов практически не сопротивляется обрушивающимся на него бедам. Неспособность к активному действию характерна, в частности, для тургеневского Герасима из рассказа "Муму", который может быть охарактеризован словами психиатров



как "старательный, добросовестный, обязательный" (Мельников, Ямпольский 1985, 225). Нельзя не отметить закономерность такого литературного факта, как то, что Герасим глухонемой. Как мы упоминали выше, крайней формой отказа от общения при депрессии является мутизм как неспособность говорить. Тургенев словно не даёт Герасиму сил ни на сопротивление, ни на речевую деятельность<sup>\*)</sup>.

Многие другие миниатюры Тургенева также пронизывает мысль о бесцельности существования и неизбежности самоубийства ("Враг и друг", "Насекомое", "Порог", "Мои деревья", "Конец света", "Старик", "Куропатки", "Старуха", "Песочные часы", "Я встал ночью").

Ожидают гибель три дерева, которые просят о благосклонности ("Три пальмы" М. Ю. Лермонтова). Их сжигает ночью в костре весёлый караван. (Мотив холода также характерен для "печальных" текстов.)

Рассматривая типологию текстов Р. Мюллера-Фрайнфельса, предвосхитившего идеи так называемого нейролингвистического программирования, мы отметили его мысль о возможности анализа художественных текстов с позиции того, преимущественно с помощью какого органа ощущения воспринимается и, соответственно, отражается мир.

Так, в "активном" тексте преобладает зрение, в "красивом" - движение (тела), в "простом" - уровень физиологии, в "печальном" же типе текстов частотны описания обонятельных ощущений и, в частности, приятного запаха.

В вышеприведенном финале повести "Ася" есть фраза о *запахе травы, который переживает самого человека*. В целом в "печальных" текстах семантический компонент 'запах' встречается достаточно регулярно. Причём, это не запах *резины и железа* или *неистребимый запах выгоревшего шлака в топке* (Ч. Айтматов "Буранный полустанок"), характерный для "простого" текста, а именно *слабый и приятный* запах.

Этот компонент можно обнаружить в прозе И. А. Бунина, тексты которого являются "печальными". Вот что пишет одна исследова-

---

<sup>\*)</sup> Необычным при таком подходе выглядит слепота разорившего шекспировского короля Лира, что, переводя эту когнитивную структуру в иную психологическую модельность, делает её более воздейственной (о "смешанных" текстах см. ниже).

тельница: "Образы-детали запахов особенно богаты, необычайно точны и изощрены у Бунина. Читая бунинский строки, мы словно въеваем в себя *запах меда и осенней свежести*", *запах талых крыш, свежесколотого теса, накалённых печей, ржаной аромат соломы и мякины, душистый дым вишнёвых сучьев, славный запах книг, запах приятной кисловатой плесени, старинных духов* и даже "запах" самой истории ("Дикою пахнет травою, запахом древних времен...") (Колобаева 1990, 65).

Известный российский психотерапевт М. Е. Бурно, приводя примеры миниатюр, которые писали его пациенты (Бурно 1989, 90-91) с тем же семантическим компонентом 'приятный запах', отмечает, что стремление "приобщения к запахам цветов" характерно, в частности, при психастении и циклоидности (там же, 161).

Психолингвистический анализ показывает, что семантические элементы типа 'запах', 'испарение' находятся в конкордансе в "печальных" текстах с другими элементами - словами типа *дыхание* и *вдох*.

Так, у И. А. Бунина есть новелла, ставшая особенно известной благодаря Л. С. Выготскому - "Лёгкое дыхание". Исследователь пересказывает её так: "Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула её с несколько необычными происшествиями. Её любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом её отца, её связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, - всё это "свело её с пути" и привело к тому, что любивший её и обманутый казачий офицер застрелил её на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказывает дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала её предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и всё так называемое содержание рассказа" (Выготский 1987, 145).

Л. С. Выготский предлагает очень обстоятельный анализ этого рассказа, который является несколько противоречивым\*).

---

\*) Несогласие с такой трактовкой рассказа выражает и стилист А. Н. Васильева (Васильева 1979; 1981).

С одной стороны, "доминантой ... рассказа ... является, конечно, "лёгкое дыхание" (там же, 152) "на фоне тоскливо затаённого настроения" (там же, 155), - пишет исследователь. С другой стороны, смысл произведения сводится им к описанию нравственного падения Оли Мещерской (там же, 146), и "житейской мутн": "Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами "житейская муть" (там же, 147).

Л. С. Выготский полагает, что столкновение этого лёгкого дыхания, возникающего при чтении текста с "житейской мутью", описанной в нём - борьба формы с содержанием - и рождает эстетическую реакцию.

При этом он замечает, что "самый этот рассказ об ужасном почему-то (подчёркнуто нами - В. Б.) носит странное название лёгкого дыхания" (там же, 152).

Вот как завершается этот рассказ. Оля Мещерская рассказывает своей подруге: *"Я в одной папиной книге прочла, какая красота должна быть у женщины <...>. Там <...> столько сказано, что всего и не упомянешь... - но главное, знаешь ли что? - Лёгкое дыхание! А ведь оно у меня есть, ты послушай, как я вздыхаю, ведь правда есть?"*

*Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в этом холодном осеннем ветре".*

Если согласиться с тем, что доминанта этого текста - депрессия, то само появление компонента 'вдох', а точнее 'желание глубокого вдоха' коррелирует с затруднённой вздохом при депрессии (Словарь 1987, 134).

Именно желание вздохнуть является как бы сквозной доминантой, вокруг которой группируются все основные смыслы в тексте.

В этой связи трудно считать случайностью, что рассказ Бунина о нежной и лиричной, но трагичной любви мальчика по имени Митя также заканчивается фрагментом со словом *вздохнуть*:

*"... он на шарик и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил"*

("Митина любовь").

Мы не утверждаем, что обнаружена разгадка рассказа, который "по своим художественным достоинствам ... принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и ... почитается образцом художественного рассказа" (Выготский, 1987, 144). Но тем не менее, отнесение его к типу "печальных" позволяет яснее увидеть ещё одну сторону его внутренней формы, тот первоэлемент концепта, из которого может "разворачиваться" весь текст.

Рассматривая эмоционально-смысловую доминанту отдельных литературных произведений, нельзя не отметить постоянство в обращении к одной и той же проблеме психологического плана, характерное для всего творчества того или иного писателя в целом. Наш подход к продуктам литературного творчества предполагает при этом обращение к свидетельствам современников, касающихся жизни и поведения писателей как личностей.

Так, одна из исследовательниц, обращаясь к творчеству И. А. Бунина, пишет следующее: "Писательская индивидуальность Бунина отмечена в огромной мере таким узлом - соединением в его мироощущении острого, ежечасного "чувства смерти", памяти о ней, с сильнейшей жаждой жизни. Когда одно вытекает из другого, усиливает и подогревает друг друга..." (Колобаева 1990, 82). "Иван Алексеевич мог бы и не признаваться в том, о чем он сказал в автобиографической заметке "Книга моей жизни" (1921), потому что об этом говорит само его творчество. И далее исследовательница приводит высказывание самого писателя: "Постоянное сознание или ощущение этого ужаса (смерти - В. Б.) преследует меня чуть не с младенчества, под этим роковым знаком я живу весь век. Хорошо знаю, что такой знак есть участь общая. Но мне кажется, что я всегда чувствовал и чувствую его гораздо сильнее, чем многие другие" (там же, 82-83).

Мы полагаем, что существует значительное постоянство текстовых структур и, соответственно, эмоционально-смысловой доминанты на протяжении всей жизни автора. Относясь к эндогенным, т.е. связанным с конституциональным типом личности, заболеваниям, депрессия сопровождает всё творчество и такого писателя, как Тургенев.

Так, рассмотренные выше "Стихотворения в прозе" И. С. Тургенева представляют собой миниатюры разных форм: пейзажные зарисовки, диалоги, полемику, дневниковые записи, философские миниатюры и др., но никак не стихотворения. Но если говорить об эмоционально-смысловой доминанте, то следует сказать, что она проявляется независимо от жанра.

Да и само это название - "Стихотворения в прозе" - было дано издателем И. С. Тургенева М. М. Стасюлевичем, которого привлекла поэтичность и лиричность стиля, но которому показалась неудачной для привлечения широкой публики заглавие, предложенное автором (Озеров 1971, 8). Сам же автор объединил свои миниатюры названием "Senilia" - "Старческое". Именно авторское название (помимо психолингвистического анализа текста) и позволяет утверждать, что психологическая доминанта - депрессия - нами определена верно, а по эмоционально-смысловой доминанте "Стихотворения в прозе" следует отнести к "печальным".

Иными словами, в творчестве И. С. Тургенева почти все время звучит рефрен: *"Как хороши, как свежы были розы"* с логическим ударением на глагол прошедшего времени *были*. *"А потом все умерли, умерли, умерли"* ("Как хороши, как свежи были розы"). (Очевидно, что оно написано под влиянием стихотворения И. Мятлева "Розы", также говорившего о смерти (*девы рая*):

*И где ж она?..*

*В погосте белый камень,*

*На камне - роз моих завянувший венок.\*)*

Аналогичным образом многие произведения Н. В. Гоголя могут быть охарактеризованы как "печальные".

---

\*) Смерть присутствует и в близких по тематике стихотворениях А. С. Пушкина и Е. Баратынского, имеющих одинаковое название "Осень" (Лотман 1995б). Такого рода совпадения ставят проблему анализа текстов, написанных на одну тему, но реализующих разные эмоционально-смысловые доминанты (см. раздел 3.6.11).

"Старосветские помещики" пронизаны предчувствием смерти и кончаются смертью Пульхерии Ивановны. Классической стала завершающая фраза из рассказа "Повесть о том, как...": "Скучно на этом свете, господа!". Погибают оба сына Тараса Бульбы - Андрий и Остап - убивают и Тараса ("Тарас Бульба"), целиком связан с мотивом смерти рассказ "Вий".

\*

\*

\*

Завершая описание "печальных" текстов, дадим обобщенную характеристику их лексического уровня.

Тезаурус "печального" текста опосредован наличием следующих семантических компонентов: ГРУСТЬ, ОДИНОЧЕСТВО, ДОБРОТА, РАДОСТЬ, ВОСПОМИНАНИЕ, МОЛОДОСТЬ, СТАРОСТЬ, СМЕРТЬ.

Они получают следующую языковую реализацию.

ГРУСТЬ: *грустно, тоскливо, печаль, сомнения.*

ОДИНОЧЕСТВО: *один, сидеть, лежать, молчать, немой; море, океан, остров, звёзды.*

РАДОСТЬ: *счастье, мир; веселье, смех, улыбка, живость, жизнерадостность; буря, вихрь, движение, действие, борьба.*

ДОБРОТА: *понимание, любовь, смотреть в глаза, чувствовать родственную душу; добрый, чуткий, внимательный, заботливый.*

МОЛОДОСТЬ: *детство, молодость, юность; душа; глаза, взгляд, губы, приятные запахи, яркий.*

СТАРОСТЬ: *воспоминания, холодно, одиноко; быть забытым, ненужным; нуждаться в заботе; желать смерти.*

СМЕРТЬ: *спокойствие, усталость, дышать, дыхание, легко; умереть, уснуть вечным сном, сладко спать (в сырой земле, в могиле); кладбище, плита, камень, могила, труп, крест; вечер, ночь, осень, бродить; печальный, тихий, вечность.*

Более частое употребление (по сравнению с нормой) и описанное выше распределение этих лексических единиц в "печальных" текстах является вербальной манифестацией депрессивной эмоционально-смысловой доминанты.

### 3.4. "ВЕСЁЛЫЕ" ТЕКСТЫ

Анализ по методу эмоционально-смысловой доминанты с привлечением психиатрического и психолингвистического подхода позволяет выделить из числа других типов "весёлые" тексты.

Определим "весёлые" тексты как тексты, описывающие поведение преуспевающего человека, который сталкивается с препятствиями, или опасностями, но успешно преодолевает их и достигает высшей степени успеха.

Тематически "весёлые" тексты посвящены людям т.наз. отважных профессий. Это романы о парашютистах, влюблённых в свою профессию и совершающих подвиги. Это повести об отважных ребятах-шофёрах, которые пробиваются с важным грузом сквозь снежные заносы и т.п. Главный герой удачливый, остроумный, оптимистичный, находчивый и эрудированный. В таком тексте обилие событий и их участников, происходит частая смена места действия.

Нередко принадлежность текста к тому или иному типу проявляется в самом его начале. Начинается "весёлый" текст обычно с того, что главный герой случайно оказывается в такой ситуации, когда ему надо действовать смело и энергично, а за это он имеет шанс получить большое вознаграждение. Далее с героем происходят совершенно невероятные приключения, в результате которых он становится сказочно богатым человеком. В финале герой побеждает всех противников и устремляется к новым приключениям. Своеобразным лозунгом "весёлых" текстов служит высказывание "Вся жизнь - игра".

Атрибуция произведения как авантюрного или плутовского романа в большинстве случаев также свидетельствует о том, что текст создан в соответствии с этой эмоционально-смысловой доминантой. Немало кинокомедий об удачливых гангстерах и охотников за ними созданы также на основе этой же эмоционально-смысловой доминанты.

Стиль "весёлых" текстов легкий и свободный.

### 3.4.1. ТИПИЧНЫЙ "ВЕСЕЛЫЙ" ТЕКСТ

В качестве типичного "весёлого" текста рассмотрим детективный роман польской писательницы Ионны Хмелевской "Что сказал покойник".

Героиня романа, выиграв на ипподроме четыре тысячи шестнадцать крон, отправляется в нелегальный игорный дом. Там, *находясь в восторженном состоянии, она не зная сама почему, выиграла*. При этом её *сумка до отказа забита деньгами, но она продолжает упорно выигрывать*. Внезапно в казино начинается перестрелка. Героине удается услышать последние слова одного из убитых гангстеров и она узнает о кладе, который зарыт где-то в горах на каком-то острове. Её "похищает международная шайка гангстеров и самолетом вывозит в Южную Америку. Тема и напряжённость действия,- пишет в послесловии к детективу В. Хорев,- возрастает с каждой главой, с героиней происходят совершенно невероятные приключения. Неистощимая фантазия автора, кажется, не знает границ. Побег и пытки, перестрелки и убийства, переодевания, предательства и измены, любовные истории, дворцы и сырые подземелья, яхты, лимузины, игра в прятки с вертолетом и даже морской бой, который героиня успешно ведет в одиночку на похищенной у гангстеров чудо-яхте. ... Хмелевская мастерски создает сцены и ситуации ... взять хотя бы эпизод, когда героиня, располагая одним лишь вязальным крючком, делает подкоп из подземелья средневекового замка во Франции, куда её заточили гангстеры" (Хорев 1988, 588). Конечно, в конце концов, она становится обладательницей несметных сокровищ.

Естественно, что вопрос об эстетических и "художественных достоинствах" (в данном случае это нетерминологическое употребление) подобных произведений, не встаёт. Они могут быть совершенно однозначно отнесены к малохудожественным произведениям. Но тем не менее, они есть, люди их читают и, хотят ли этого филологи, или нет - это литература.

Поскольку, как мы покажем далее, многие "весёлые" тексты существуют в виде песен, приведём три примера, где с удовлетворением отметим наличие самого прилагательного "весёлый":



*Если бы парни всей Земли  
Вместе собраться однажды могли,  
 Вот было б весело в компании такой,  
 И до грядущего подать рукой*

(“Если бы парни всей земли” Е. Долматовский).

*В буднях великих строек,  
 В весёлом грохоте, в огнях и звонах,  
Здравствуй, страна героев,  
 Стран мечателей, страна учёных!*

(Марш энтузиастов” слова А. Д’Актиля)

*Путь далек у нас с тобою,  
Веселей солдат гляди!  
Вьётся знамя полковое:  
Командиры впереди.*

(“В путь!” слова М. Дудина).

В основе “весёлых” текстов лежит маниакальная акцентуация, к рассмотрению которой мы и обратимся.

### 3.4.2. МАНИАКАЛЬНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Рассматривая типы психопатий, П. Б. Ганнушкин отмечает среди психопатов людей, которые характеризуются богатством мыслей, предприимчивостью, ловкостью и изворотливостью (Ганнушкин 1984, 255-259). Он относил описанных выше личностей к конституционально-возбужденному типу психопатов.

Описывая в качестве одного из психопатического такое состояние личности, когда у человека наблюдается “постоянно повышенное настроение и безудержный оптимизм” (Справочник 1985, 241), психиатры дают ему разное наименование - гипомания (в тесте ММРІ), маниака (Клиническая 1967, 75-78), маниакальные состояния (Гиляровский

1954, 384-387; Жарикова и др. 1989, 450-453; Ушаков 1973, 312), маниакальный синдром (Пулатов, Никифоров 1983, 146; Справочник 1985, 59-60), циклотимная мания (Клиническая 1967, 75-78). Личность, у которой преобладает повышенное настроение называется гипертимной (Справочник 1985, 241), а само состояние - гипертимичностью (Леонгард 1981, 117-120, Х. Смишек).

Близка этим состояниям и маниакальная фаза маниакально-депрессивного психоза - МДП - (Гуревич, Серейский 1946, 360-362; Портнов, Федотов 1971, 158-160; Справочник 1981, 89-90), которая имеет две формы - лёгкую (циклотимия) и выраженную (циклофрения) (Справочник 1985, 100).

По имеющимся у психиатров данным, около 7% населения подвержены МДП, причём заболевание может начаться в любом возрасте, хотя чаще оно встречается в зрелом и позднем. В его возникновении высока роль наследственности и конституционального фактора - преобладают пикники, у 60% которых встречается МДП.

Эта патология характеризуется рядом симптомов.

1. Повышенное настроение, при котором люди пребывают в радостном состоянии, в их воспоминаниях в только прекрасное, будущее в розовых красках, они полны планов (Гуревич, Серейский 1946, 360). Их повышенная продуктивность бывает, однако, беспорядочной и хаотичной (Гильяровский 1945, 287). Нередко они начинают писать стихи или рисовать даже в том случае, если он раньше не проявляли никаких признаков подобного творчества. Появляется склонность к рисованию или интерес к таким областям знания, которые раньше оставались вне поля их зрения (там же).

2. Интеллектуальное возбуждение, проявляющееся в быстрой смене идей и представлений объясняется тем, что в мышлении нет должного контроля со стороны "руководящих представлений". Сочетание ассоциаций происходит больше по внешним признакам. На каждый вопрос они отвечают фонтаном слов, каждое из которых влечёт за собою новую цепь образов (Гуревич, Серейский 1946, 360)

Отсюда поверхностность мышления, симптом скачки идей (*fuga idearum*), приводящей даже к спутанности. Иногда получается впечат-

ление бессвязности речи, что объясняется выпадением многих промежуточных звеньев (там же).

Внимание у таких людей обострено - они очень наблюдательны, всё быстро замечают, даже мелкие детали. Они быстро делают соответствующие выводы, поражая своей догадливостью и сообразительностью. Правда, выводы их нередко слишком поспешны, недостаточно продуманы и не верны, так как основываются не на всех подлежащих рассмотрению данных. При этом их внимание непрочно, неустойчиво, они легко отвлекаются.

3. Психомоторное возбуждение. Очень высоко стремление к деятельности. При лёгкой степени расстройства можно наблюдать некоторое повышение работоспособности. С усилением психомоторного возбуждения человек переходит от одного дела к другому, ничего не заканчивает (так называемая полипрагмазия) (там же).

В структуру маниакальной фазы МДП не входят галлюцинации. Однако иллюзия узнавания - симптом, чрезвычайно характерный для маниакальной фазы (Портнов, Федотов 1971, 159). Человек в таком состоянии видит большое количество знакомых лиц. Он со всеми знакомится, во всё вмешивается.

К проявлениям психомоторного возбуждения следует отнести и некоторое неистовство (Гуревич, Серейский 1946, 361), при котором, однако, в отличие от шизофрении и эпилепсии, сохранена некоторая грациозность движений.

При маниакальности бывает повышена сексуальность. В лёгких случаях дело ограничивается особенной кокетливостью, склонностью одеваться в яркое платье, украшая его всем, чем можно, в склонности к разговорам на легкомысленные и эротические темы. При большей степени возбуждения повышенный эротизм ведёт к легкому завязыванию связей часто с малознакомыми или совершенно незнакомыми людьми. Порой возникает стремление обнажаться, не стесняясь присутствия других людей. Выражением эротизма психиатры считают и цинизм. (Гиляровский 1954, 386).

Нередко наблюдается и повышенная возбудимость: иногда уже

оклик, замечание вызывают резкое раздражение. Это обстоятельство ведёт нередко к конфликтам с окружающими, к сутяжничеству.

Стремление к деятельности выражается и в речевом возбуждении: люди в таком состоянии могут говорить без умолку, кричать до хрипоты.

Очень характерно отсутствие чувства усталости и потребности во сне. Больные иногда находятся месяцы в непрерывном возбуждении.

4. Маниакальные личности отличаются переоценкой собственной личности, гармонирующей с общим настроением и доходящей до бредовых идей величия, правда не стойких.

Наблюдается отсутствие всяких жизненных тревог. Присутствует довольно туманная житейская бодрость, доведённая самопереоценкой, слабостью критики и расторможенностью импульсов до карикатуры. При мании чувство собственной ценности приобретает эйфорическую окраску. Возникает желание заключить в свои объятия весь мир: "Обнимитесь, миллионы!" (Ганнушкин 1984, 153).

Таким людям свойственна самоуверенность, бесцеремонность, что при обычно повышенной самооценке делает их несносными спорищиками; нередко они лживы, завистливы, склонны к рискованным приключениям при полном отсутствии критического отношения к своим недостаткам.

У них отмечается постоянная потребность в увеселениях, "предприимчивость ведет к построению воздушных замков и грандиозных планов, кладущих начало широковещательным, но редко доводимым до конца начинаниям" (там же, 154). "... предприимчивые и находчивые, такие субъекты обыкновенно выпутываются из самых затруднительных положений, проявляя при этом поистине изумительную ловкость и изворотливость. ... Многие из них знают чрезвычайно большие достижения и удачи: остроумные изобретатели, удачливые политики, ловкие аферисты..." (там же, 254-255).

Иногда при наталкивании на препятствия появляются идеи преследования или ущерба.

В целом же, маниакальные психопаты - это "одаренные субъекты, которые изумляют окружающих гибкостью и многосторонностью своей психики, богатством мыслей, часто художественной одаренностью, душевной добротой и отзывчивостью, а главное, всегда весёлым настроением" (Крепелин цит. по Ганнушкин 1984, 254). Их интересы поверхностны и неустойчивы, общительность переходит в чрезмерную болтливость.

Согласно нашим воззрениям, маниакальность как доминанта поведения является личностным коррелятом эмоционально-смысловой доминанты "весёлых" текстов.

### 3.4.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ВЕСЁЛЫХ" ТЕКСТОВ

Опишем в общих чертах особенности "весёлого" текста, уделяя особое внимание положительному персонажу, поскольку в этом типе текстов основное внимание уделено именно ему, его похождениям и способностям.

Герой физически вынослив, силён, знает разные приёмы борьбы. Так, Мюнхгаузен с лёгкостью переносит карету, когда он оказывается на узкой дороге с другой каретой:

*"Делать нечего, я вылезая из кареты и выпрягаю моих лошадей. Затем взваливаю карету на плечи - а карета тяжело нагруженная! - и одним прыжком переношу карету опять на дорогу, но уже позади (чужого - В. Б.) экипажа"*

(Э. Распэ "Приключения барона Мюнхгаузена").

Описаниям большой физической силы персонажей "весёлых" текстов соответствует "необычайно повышенное самочувствие" (Гиляровский 1954, 384), "ощущение бодрости, свежести, необычайного прилива сил" (Портнов, Федотов 1971, 158), что, как мы уже отметили, типично при маниакальных состояниях.

Вот, что поёт Карлсон, играя в кубики:

*Ура, ура, ура! / Прекрасная игра! / Красив я и умён, / И ловок и си-  
лён! / Люблю играть, люблю ... жевать!*

(А. Линдгрэн "Малыш и Карлсон, который живет на крыше").

Характерно, что появившийся тут мотив еды также присутствует и в других "веселых" текстах (к примеру, объевшись, не может вылезти из норы Кролика Винни-Пух - А. Милн "Винни-Пух и все-все-все").

Герой "весёлого" текста с лёгкостью преодолевает большое про-  
странство.

За несколько суток пересекает Атлантический океан на сверхскоростной яхте героиня детектива "Что сказал покойник"; также на яхте пересекает весь земной шар капитан Врунгель (А. Некрасов "Приключения капитана Врунгеля"); объезжает всю Землю герой романа Ж.Верна "Вокруг света за 80 дней"; попадает даже в заснеженную Россию барон Мюнхгаузен, чтобы проявить и тут свои способности (Э. Распе "Приключения..."); много ездит Остап Бендер, мечтая о Рио-де-Жанейро (И. Ильф, Е. Петров "Двенадцать стульев", "Золотой теленок"); всё время в пути четыре друга-мушкетера (А. Дюма "Три мушкетера"), четыре танкиста (Я. Пшимановский "Четыре танкиста и собака"), Джордж, Гаррис, автор и пес Монморанси (Дж. Джером "Трое в одной лодке, не считая собаки"); заманивают четвертым для поимки невесты Шурика трое хулиганов (к/ф реж. Гайдая "Кавказская пленница").

Характерным моментом является ощущение лёгкости тела и полёта, которое испытывает герой "веселого" текста.

К примеру, барон Мюнхгаузен (Э. Распе) летает за утками, в Россию на лошадях, на пушечном ядре, вытаскивает себя за волосы из болота:

*"Болото с ужасной быстротой засасывало нас <с конём - В. Б.> глубже и глубже ... Что было делать? Мы непременно погибли бы, если бы не удивительная сила моих рук. Я страшный силач. Схватив себя за косичку,*

---

\*) Экранизация этого произведения о "весёлой войне" регулярно - 5-6 раз с 1975 по 1990 гг. - демонстрировалась по советскому телевидению в школьные каникулы словно для поднятия духа.

*я изо всех сил дёрнул вверх и без большого труда вытащил из болота и себя, и своего коня, которого крепко сжал обеими ногами как щипцами".*

Целиком на мотиве полёта без каких-либо приспособлений построена фантастическая повесть А. Ломма "Ночной орел". Сержант Кожин - *"боевой парень, спортсмен, комсомолец, сто прыжков с парашютом! К тому же сибиряк, шахтер, ни бога, ни черта не боится!"* прыгает с самолета без запасного парашюта. Падая, он понимает, что основной парашют не раскрылся.

*"Кожин изо всех сил сжал зубы. Тренированное мускулистое тело напряглось, яростно сопротивляясь падению. <...> Это было отчаянное желание жить <...>."*

*(И тут - В. Б.) каждая клетка в теле Кожина прониклась вдруг ликующим чувством свободы и беспредельного счастья. Страшная сила, влекущая к земле, <...> куда-то вдруг ушла. Воздух <...> теперь нес, держал, пружиня как туго натянутая парусина\*\*).*

Летает *"маленький толстенький самоуверенный человечек"* по имени Карлсон (А. Линдгрэн "Малыш..."):

*"На самолетах и вертолётах летать могут все, а вот Карлсон умеет летать сам по себе. Стоит ему только нажать кнопку на животе, как у него за спиной тут же начинает работать хитроумный моторчик <...> Карлсон взмывает ввысь и летит, слегка покачиваясь, с таким важным и достойным видом, словно какой-нибудь директор <...>."*

*Земля - Луна,*

*Рукой подать.*

*Давно, давно пора*

*Туда слетать*

---

*\*) Это произведение публиковалось частями в конце 60-х гг. в течение почти целого года в "Пионерской правде", что соответствовало идеологическим установкам времён начала строительства БАМа.*

*И мы безотлагательно*

*Слетаем обязательно*

- поётся в "Песне о Гагарине" (слова В. Бокова)

В психиатрической литературе отмечается характерное для гиперманиакальности "снижение массы тела" (Практический 1981, 89) и субъективное ощущение расширения грудной клетки.

Герой "веселых" текстов никогда не унывает, он всегда в хорошем настроении, разговорчив и стремится к общению.

Например, у автора "веселого" текста "Джельсомино в стране лжецов" Дж. Родари есть такое детское стихотворение (пер. С. Маршака):

*Пускай за границу везет меня скорый  
В чужие края, за высокие горы,  
Встречу я в дальних, невиданных странах  
Мальчиков, девочек иностранных.  
Увижу детей, говорящих по-русски,  
По-чешски, по-гречески, по-французски.  
"Здравствуйте!" - скажет мне кто-нибудь в Дании  
Я не пойму и скажу "До свидания!"  
"Доброе утро!" - скажет мне швед  
"Добрый вечер!" - скажу я в ответ.  
Будут смеяться шведы, датчане,  
Русские, немцы и англичане,  
Китайцы, индусы, испанцы и греки,  
И тут же мы станем друзьями навеки!*

(Дж. Родари "Поезд, идущий за границу")

Вот так, запросто приветствуя (sic! - В. Б.) на разных языках, по всем континентам путешествует герой "весёлого" текста и со всеми он находит общий язык и завязывает дружбу.

Описывая характер Хлестакова "для господ актеров", Н. В. Го-



голь дает следующую характеристику его речевого поведения: *"Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно"* ("Ревизор").

Как мы уже отметили, при подобных психологических состояниях превалирует идея всеобщего единства и возникает "желание заключить в свои объятия весь мир ("Обнимитесь, миллионы!")" (Клиническая 1967, 66). Это напоминает слова из известной советской песни:

*"Эй, товарищ! Эй прохожий!  
С нами вместе песню пой!"*

Герой "весёлого" текста очень любит петь и разговаривать громко. С крика младенца, сила голоса которого разбила все окна в городке, начинается повесть Дж. Родари "Джельсомино...".

Поёт Винни-Пух, взлетая с помощью воздушного шарика:

*"Я маленькая тучка, а вовсе не медведь.  
А как приятно тучной по небу лететь"*.

(А. Милн "Винни-Пух..." в пер. Б. Заходера).

Экранизации многих "веселых" текстов не случайно делаются в виде музыкальных фильмов ("Три мушкетера", "Трое в лодке", "Someone Likes it Hot", известный в России под названием "В джазе только девушки").

Герой "весёлого" текста эрудирован и обладает всевозможными умениями. Так, "образован и начитан" (Яновская 1969, 104) Остап Бендер, "его речь пестрит литературными именами и цитатами" (там же, 96), начитан и пушкинский Евгений Онегин ("*Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь*").

Не случайно и то, что общительный герой "весёлого" текста знает много языков. Показательным в этом отношении является утверждение героини романа И. Хмелевской "Что сказал покойник":

*"Насчет языков у меня были свои соображения. Французский, как*

известно, я знала, по-итальянски худо-бедно могла объясниться, латынь немного помнила, так что все (sic! - В. Б.) романские языки могли представлять для моих похитителей определённую опасность (т. к. героиня могла бы понимать их переговоры - В. Б.). Славянские ... отпали в полуфинале (героиня - полька по национальности). Мое длительное пребывание в Дании позволяло предполагать некоторое знакомство со скандинавскими языками (а их, как известно, пять - В. Б.), на английском я хоть и не очень хорошо, но говорила. <...> с немецким языком дело обстояло так: говорить на нём я не умела, но понимала почти всё".

Героя "весёлого" текста часто принимают за более значительную персону, чем он является на самом деле.

Например, постоянно выдаёт себя за другого человека Остап-Судейман-Берта-Мария Бендер (И. Ильф, Е. Петров "Двенадцать стульев"); принимают за ревизора простого чиновника Хлестакова (Н. В. Гоголь "Ревизор"); ходят слухи о том, что Чичиков - это Наполеон ("Мертвые души"). "Лучший в мире специалист по паровым машинам", "лучший в мире рисовальщик петухов", "лучший в мире мастер на всевозможные проказы" и даже "лучшее в мире приведение - это Карлсон, который живет на крыше" (А. Линдгрэн "Малыш...").

И для этого семантического компонента можно найти черты в поведенческой симптоматике маниакального синдрома: "Типичны идеи переоценки - происхождения, общественного положения, своей личности, способностей и достижений, в выраженных случаях возникают бредовые идеи величия" (Практический 1981, 89). П. Б. Ганнушкин отмечал, что для конституционально-возбудимых психопатов характерна "склонность ко лжи и хвастовству, связывающейся обыкновенно с чрезмерно развитым воображением и проявляющейся в фантастических измышлениях о своём высоком положении и о никогда в действительности не совершавшихся подвигах, а иной раз - просто в рассчитанных на создание сенсации выдумках о каких-нибудь небывало грандиозных событиях... (Ганнушкин 1984, 255). О "переоценке собственной личности и ее значимости для окружающих" пишут и другие исследователи этого явления (Пулатов, Никифоров 1983, 146).

Герою "веселого" текста постоянно везёт, особенно в деньгах.

Мечтает о миллионе и получает его Остап Бендер; находит клад с алмазами героиня романа И. Хмелевской "Что сказал покойник"; барону Мюнхгаузену за то, что его друг-сороход доставил бутылку китайского вина за один час предлагается взять из кладовых египетского султана *столько золота, сколько может унести за один раз один человек*. Барон позвал своего друга-силача. *Он взвалил себе на плечо всё золото, какое было в кладовых у султана, и они побежали к морю. Там он нанял огромный корабль и доверху нагрузил его золотом.*

Характерно, что семантический компонент, связанный с получением денег, психологически антонимичен "синдрому обнищания", возникающему при "зеркально противоположной" (Клиническая 1967, 75) депрессии (см. о "печальных" текстах).

Интересно также, что герои "веселого" текста легко расстаются с деньгами. Так, "на протяжении всего романа Бендер ни разу не считает денег" (Яновская 1969, 97).

Мы так подробно рассматриваем характеристику героя "весёлого" текста потому, что на описаниях его действий основаны все остальные особенности текстов этого типа.

Важной особенностью главного персонажа "весёлого" текста может быть друг, или главных героев может быть четверо.

Так, находит себе друзей барон Мюнхгаузен - сорохода, слугу, который слышит, как *растёт в поле трава*, слугу, который *целился в воробья из Турции в Берлин*, человека который *вертит мельницы* тем, что дует из ноздрей.

Герою словно не хватает себя одного.

Четыре героя ищут сокровища в стуле (Остап Бендер, Ипполит Матвеевич Воробьянинов, Шура Паниковский, Адам Козлевич в "Золотом телёнке"); дружат всю войну четыре танкиста; неразлучны четыре мушкетёра, лозунгом которых является "Один за всех и все за одного"; путешествуют вместе трое в лодке; охотятся за привидениями четверо друзей и т.д.

Нередко присутствует женщина: мадам Грицацуева, Эллочка - в

"Двенадцати стульях" И. Ильфа и Е. Петрова; Марыся у четырёх танкистов (Я. Пшимановский "Четыре..."); есть секретарша и у охотников за привидениями; Фрекенбок у Малыша (А. Линдгрэн "Малыш..."); целый оркестр полуодетых женщин окружает двух удачливых музыкантов в фильме "В джазе только девушки"; стремится к возлюбленной в гарем Ходжа Насреддин (В. Соловьёв "Возмутитель спокойствия").

Достаточно часто в "весёлых" текстах присутствует животное: собака у четырёх танкистов и у троих в лодке; Малыш мечтает и получает собаку Бимбо; автомобиль у Остапа бендера носит имя "Антилопа-Гну", а вторая часть романа называется "Золотой теленок"; есть странное животное Лизун у охотников за привидениями; дог у Ришелье и лошади у мушкетеров (А. Дюма); кошка у Дфельсомино (Дж. Родари); белки у капитана Врунгеля (А. Некрасов); корова у героев Э. Успенского "Каникулы в Простоквашино"; осел у Ходжи Насреддина (В. Соловьёв) и Шурика (к/ф "Кавказская пленница"); заяц у Балды (А. Пушкин "Сказка о попе и его работнике Балде"); голуби у бандитов в комедии "Бей первым, Фредди"; постоянно охотится барон Мюнхгаузен (Э. Распе), населен животными мир Кристофера Робина (А. Милн "Винни-Пух...") и т.д.

Если в "весёлом" тексте есть противоборствующие персонажи, то здесь есть два варианта. Во-первых, они наделяются практически теми же чертами, что и положительный персонаж, между ними практически не имеется различий (напр. "ворюга" Корейко мало чем отличается от Остапа Бендера, собиравшего деньги по самым разным поводам, или преследует те же цели его противник отец Фёдор (И. Ильф и Е. Петров "Двенадцать..."). Отрицательные персонажи просто не "прописываются" или им не уделяется особое внимание. Имплицитно присутствует только оппозиция 'смелый', 'сильный', 'ловкий' с одной стороны, и 'трусливый', 'паникёр' - с другой.

Во-вторых, противниками положительного персонажа может быть международная шайка гангстеров (И. Хмелевская "Что сказал..."; к/ф "Бей первым, Фредди!"; Родари Дж. "Дфельсомино..."), итальянская мафия, замаскировавшаяся под любителей итальянской оперы - о любви к пению см. выше (к/ф "В джазе только девушки"); фашисты (к/ф "Большая прогулка" с Луи де Фюнессом в главной роли); белые (фильм

"Неуловимые мстители"); воры (А. Линдгрэн "Малыш..."); похитители невесты (к/ф "Кавказская пленница").

При этом сами герои "веселых" текстов вовсе не обязательно в ладу с законом (к/ф "Ва-банк" I и II; Остап Бендер, приворовывает Карлсон и др.).

Как уже ясно из вышеизложенного, в "весёлом тексте обилie событий. Если не углубляться в теорию вопроса о единицах измерения объёма и насыщенности "текстового пространства", то, взяв за единицу текста одну страницу, можно сказать, что на одной странице "весёлого" текста описано событий больше, чем на одной странице какого-либо другого типа текста.

Говоря о гипертимичности, мы упомянули о том, что "весёлый" текст отражает верхнюю фазу маниакально-депрессивного состояния. Неудивительно поэтому, что в "весёлом" тексте существуют признаки "печального" текста основанного на депрессивности.

К примеру, гоголевский Хлестаков ("Ревизор") беден и лишь к концу пьесы богатеет; Чичиков ("Мёртвые души") то богатый, то бедный. Остап Бендер получает деньги, за которыми он охотился, но в конце романа румынский пограничник всё отнимает у него.

Ищет и теряет деньги героиня И. Хмелевской; теряет, обретает и раздаёт деньги Х. Насреддин у В. Соловьева; без цента остаются герои комедии "В джазе только девушки", который начинается с того, что гангстеры перевозят виски в гробу на катафалке, а под видом похоронного бюро действует ресторан (о "печально-весёлых" см. ниже).

Что касается стиля "веселого" текста, то основная характеристика его состоит в том, что он оставляет впечатление лёгкости и поверхностности, поскольку события и персонажи чередуются очень быстро. По-видимому это является причиной того, что многие "весёлые" тексты относятся к детской литературе.

У А. С. Пушкина в романе "Евгений Онегин" есть одна характерная для "весёлого" текста строфа. Напомним её:

*"...вот уже по Тверской  
Возок несется чрез ухабы.*

*Мелькают мимо будки, бабы,  
 Мальчишки, лавки, фонари,  
 Дворцы, сады, монастыри,  
 Бухарцы, сани, огороды,  
 Купцы, лачужки, мужики,  
 Бульвары, башни, казаки,  
 Аптеки, магазины моды,  
 Балконы, львы на воротах  
 И стаи галок на крестах"*

(XXXVIII, гл. 7)

В этом отрывке дано перечисление всего того, что видно из окна кареты. Дано без особого порядка, так, как это рифмуется. Богатство мыслей, *"рука тянется к перу, перо - бумаге"* - именно так очень часто пишутся "веселые" тексты.

Или вот как кончается повесть "Барышня-крестьянка": *"Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку"* (А. Пушкин). Писатель словно говорит, что ему некогда писать о том, что и так ясно - надо начинать новое произведение.

\*

\*

\*

Ключевых слов в "весёлом" тексте немного: УДАЧА, ДРУЗЬЯ, ПРОСТРАНСТВО, ПРЕПЯТСТВИЕ. Они получают следующее лексическое наполнение.

УДАЧА: *активность, деятельность; успех, везение; легко, с легкостью, запросто, элегантно, само собой получиться, смочь, удалиться, придумать что-нибудь, попытаться, ловко, быстро, моментально, молниеносно, не сомневаться; обширные знания, эрудиция, начинательность.*

ДРУЗЬЯ: *вместе, весело, заодно, общими усилиями, сообща, объединяться, встречаться.*

ПРОСТРАНСТВО: *высота, вверх, ввысь, полет, летать, нестись, преодолевать (расстояние), просторы, небо, облака, мир, другие страны, путешествие.*

**ПРЕПЯТСТВИЕ:** *трудности, проблемы, не мочь, не бояться, преодолеть, выносливость.*

В "весёлых" текстах гораздо больше слов, описывающих положительные эмоции, состояния и черты характера (*радость, оптимизм, надеяться, не сомневаться, быть счастливым; стойкость, мужество, героизм, смелость*), чем отрицательные (*отчаянье, апатия, уныние, пасть духом, опускаются руки, неуверенность; злоба, ярость - дикая, бешенная, безумная - паника, неистовство, ненависть*).

В целом, "весёлые" тексты написаны легко и свободно, они хорошо воспринимаются, и их с удовольствием читают даже люди, занятые преимущественно интеллектуальным трудом. (Впрочем, вопрос о популярности разных типов текстов должен быть рассмотрен в специальном исследовании).

### 3.5. "КРАСИВЫЕ" ТЕКСТЫ

"Красивые" тексты - это тексты, которые описывают переживания и страдания женщины, оказавшейся в необычных обстоятельствах. В них большое внимание уделяется внешнему выражению эмоциональных переживаний человека.

Они близки "весёлым" текстам тем, что в них тоже большое количество действующих лиц и обилие диалогов. Но если в "весёлых" текстах герои преуспевают, не успевая переживать и волноваться, то в "красивых" текстах речь идет преимущественно о страданиях и унижениях, о частой смене их настроения. В них много "красочных описаний" (Самарин 1984, 443) необычных и нередко драматических событий, происходящих, в основном, с героиней.

Само название этим текстам дано нами скорее от существительного "красивость" (чисто внешняя красота, украшения с притязаниями на красоту - Ожегов, Шведова 1993, 310), нежели от слова "красота".

Пример такого стиля приводит Л. Н. Толстой в статье "Что такое искусство?". Он рассказывает о том, как некая "не умная, но цивилизованная <...> дама" читала ему сочинённый ею роман.

"В романе, - пишет он, - дело начиналось с того, что героиня в

поэтическом лесу у воды в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами (sic! - В. Б.), читала стихи. Дело происходит в России, и вдруг из-за кустов проявляется герой в шляпе с пером а la Guillaume Tell (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично" (Толстой 1985, 209).

Комментируя это высказывание писателя, Л. С. Выготский пишет, что даже если бы роман был написан художественно, если бы автор смогла нас "заставить почувствовать белую собаку и распущенные волосы и шляпу с пером ... тем нестерпимо пошлее был бы роман" (Выготский 1987, 62).

По мнению Л. Н. Толстого, одним из приёмов такого "подобия искусства" (Толстой 1985, 208) состоит в том, чтобы описать "до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые случаются в жизни" (там же, 210). Другой приём - это "воздействие на внешние чувства ... то, что называется поразительностью, эффективностью (По-видимому, имеется в виду эффектность - ср. там же, 211. - В. Б.)" (там же).

Ещё один прием, по мнению Л. Н. Толстого, - это "занимательность, которая состоит в то, что в "романе описывается египетская или римская жизнь, или <...> жизнь приказчиков большого магазина" (там же, 211).

Л. Н. Толстой описывает и возможный результат восприятия таких текстов: "читатель заинтересован и этот интерес принимает за художественное впечатление" (там же).

### 3.5.1. ИСТЕРОИДНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Обращение к психиатрической литературе показывает, что психической основой эмоционально-смысловой доминанты "красивых" текстов является демонстративность (истероидность), которая базируется на таком психопатологическом отклонении личности, как истерия.

Явление истерии исследовали многие психологи и психиатры (J. M. Charcot, P. Janet, E. Kretschmer, Z. Freud). Причем истероидность



включали в самые разнообразные систематики психопатий (Личко 1983, 321), называя либо просто истерией (Портнов, Федотов 1971, 363-365; Тест ММРІ; опросник Х. Смишека), либо истероидной психопатией (Жариков и др. 1989, 321; Справочник 1981, 142). Карвасарский же относит истерию к неврозам (Карвасарский 1980, 129-140). К. Леонгард утверждает, что это форма акцентуации и называет таких лиц и истерическими личностями, и демонстративными (Леонгард 1981, 40-61). В теории И. П. Павлова истерической личности соответствует художественный тип (Якубик 1982, 151), который отличается слабым типом нервной системы и преобладанием первой сигнальной системы над второй (Портнов, Федотов 1971, 363).

Описывая истерию, все исследователи отмечают, что она проявляется особым, рассчитанным на внешний эффект поведением и особыми - истерическими - реакциями, которые обусловлены ситуативно.

У человека нередко возникает проблема, которую он не может решить своими силами за короткий срок (конфликт в семье, проблемы на работе, когда от человека требуют большего, чем он может, недостатка денег (пример из: Карвасарский 1990, 215), которую он хочет скрыть). Адекватным поведением в таком случае является наравне с переживанием попытка сделать нечто такое, что улучшило бы ситуацию (объясниться с людьми, перезанять деньги, попросить прощения). При истерической же модели поведения личность выбирает иной путь.

Достаточно часто - это "бегство в болезнь" (там же, 214). Появляются всякие таинственные болезни типа сумеречных состояний, головной боли, тошноты, постоянной рвоты (Портнов, Федотов 1971, 363), икоты (Карвасарский 1990, 219-220), слабости в ногах, различные припадки, параличи, не имеющие органических признаков, мутизм (пропадает речь) (там же, 214). Возможна и истерическая слепота, глухота (там же). Могут возникнуть патологические идеи "порчи" или одержимости (там же, 219). Возможен и синдром "мнимой смерти" (Портнов, Федотов 1971, 363).

Все симптомы имеют большое сходство с реальными заболеваниями, но носят они истерический характер в силу ряда обстоятельств.

Во-первых, они направлены на то, чтобы "воздействовать на психику и воображение окружающих" (Карвасарский 1990, 216). Во-вторых, все проявления болезни обусловлены ситуативно. Когда исчезает угроза положению человека, его состояние улучшается.

Для демонстративных личностей характерна "небольшая глубина, демонстративность, наигранность переживаний и совершенно определённая ситуативная их обусловленность" (там же, 130-131). Истероидная личность капризничает, манерничает, притворяется только до тех пор, пока на неё обращают внимание, причем любое - с положительным знаком или с неприязнью. Главное - не равнодушие, которое она не терпит.

"Кажущаяся эмоциональность,- пишет А. Е. Личко,- в действительности оборачивается отсутствием глубоких искренних чувств при большой экспрессии эмоций, театральности, склонности к рисовке и позерству" (Личко 1983, 159).

Истероидные женщины инфантильны, неразвиты. Их суждения не отличаются абстрактностью, мышление их не столь конкретно, сколько ситуативно - привязано к произошедшему недавно событию. Они в значительной степени внушаемы, легко поддаются уговариванию, принимаю позицию авторитетного для них собеседника некритически. Для них характерна неспособность отвлекаться от ситуации, зависимость от сиюминутных "сюжетов".

Лицам с этой формой психопатий и акцентуаций "свойственны ... желание обратить на себя внимание, подчеркнуть свою значимость особым выражением лица, жестами, одеждой" (там же, 322). "Желание рисоваться, играть какую-то роль, обращать на себя внимание... проявляется в манере держать себя, отличающейся вычурностью и театральностью" (Портнов, Федотов 1971, 363). Психиатры отмечают, что "они охотно перед зрителями читают стихи, танцуют, поют, и многие из них действительно обнаруживают неплохие артистические способности" (Личко 1983, 160). Их даже называют "виртуозами тела".

В целом основные отклонения при истерии имеют эмоционально-аффективный характер (Карвасарский 1980, 130). При этом они чаще все-

го выступают в виде колебаний настроения", (там же). Именно поэтому, как отмечают многие исследователи, в том числе З. Фрейд, истерия значительно чаще встречается у женщин, чем у мужчин (там же).

Истерическая форма поведения, характеризуясь театральностью, нарочитостью, полна стремления представлять совершённые личностью действия в выгодном свете, приписывая себе несвойственные достоинства и положительные качества или просто придумывая эффектные события, где рассказчик играет главную, зачастую героическую роль (Жариков и др. 1989, 321).

Как отмечают исследователи, "одной из распространённых особенностей характер при истерии является склонность к фантазёрству, измышлениям" (Портнов, Федотов 1971, 363). К истероидным личностям близки псевдологи и патологические лгуны (Ганнушкин 1984, 273-275), которые обладают "с одной стороны, ... чрезмерно возбудимой, богатой и незрелой фантазией, а, с другой - выраженными моральными дефектами. (там же, 273). К числу именно таких лиц исследователи относят писателя Карла Мея, утверждавшего, что он лично знаком с персонажем своих произведений - Чингачгуком.

В этой связи не будет неожиданным наблюдение, согласно которому истероидные лица предпочитают род деятельности, связанный с "миром искусства". Театр, кино, оперетта, моды, дизайн привлекает к себе именно таких лиц. Возможность упомянуть о своём знакомстве со "знаменитостью" доставляет им огромное удовольствие.

В одежде истероидной личности много украшений (крупные буфы, клипсы, бантики, повязки на голове, яркие ленты), они носят яркую одежду даже в пожилом возрасте. Предпочтение при этом отдается белому цвету.

У мужчин таким средством обратить на себя внимание может быть мундштук, курительная трубка с табаком в кисете (вместо сигареты), трость с резьбой, яркий пиджак, значок и т. п. Нередко они носят усы. Нижняя губа увеличена, походка шаркающая, говорят преувеличенно громко.

При этом в речи лиц с истероидной акцентуацией преобладает не столько содержание, сколько форма. Они очень любят перебивать со-

беседника, словно не терпя конкуренции. Задаваемые вопросы переходят в монолог. Вмешиваясь в разговор, они сами при этом не умеют связно изложить собственный взгляд на ту или иную проблему, поскольку, во-первых, говорят они по ассоциациям, во-вторых, он у них отсутствует. Если же собственная позиция и есть, то носит она парадоксальный, эпатажный характер с обилием обвинений и оскорблений в адрес обсуждаемых лиц. Оценка человека может проходить при этом по внешним признакам (отсутствие волос, юный, либо, наоборот, пожилой возраст, одежда, национальность). В целом оценка поступков подменяется обсуждением лиц, их совершивших.

Эпатажность мужчин проявляется и в беседах на скабрёзные темы, с пошлостями и грубостями, которые говорятся с достаточно серьёзным видом. По функции их речь представляет собой вызов, оскорбление, провокацию скандала. Обзывая других такое лицо уверенно, что оскорблено именно оно.

Обилие жестов и телодвижений сопровождается особой интонацией: она прерывистая с подъёмом на каждом слове (особенно у женщин).

Следует отметить как очень характерную черту - смех истероидной личности. Он резкий, взрывной, хриплый. Достаточно часто он сопровождает собственную шутку.

У истероидных мужчин нередко в речи возникают паузы и останавливается взгляд после сказанного: они словно ожидают эффекта, который должны были произвести их слова.

Говоря об особенностях жизненного пути, можно отметить, что истероидная личность описывает свою жизнь как полную унижений, измен партнера по браку, склок с соседями, притеснений и неудач. Желание представить свою жизнь как унижительную связано с когнитивной установкой истероидной личности. Она двупланова: с одной стороны, "Я хочу быть в центре внимания"; с другой стороны, "меня презирают".

Практически все описанные особенности поведения истероидной личности проявляются в литературных текстах, которые мы называем "красивыми".

### 3.5.2. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "КРАСИВЫХ" ТЕКСТОВ

Для того, чтобы была яснее специфика сюжетных и образных построений данного типа текстов, приведем краткое содержание двух типичных текстов.

К числу таких текстов мы относим повесть Б. Гимараенса "Рабыня Изаура". Написанная в сентиментальной бразильской традиционной манере "слёзы сердца" и изданная в 1875 году, по словам автора послесловия, она "взволновала самые широкие массы читателей".

*Очаровательная и несчастная Изаура, претерпевает невероятные мучения и унижения потому, что щепетильность и деликатность её натуры, честность и искренность сердца сталкивается со злодейством и жестоким оскорбительным издевательством со стороны рабовладельца Леонсио. После неудачной попытки выкупить её у имеющего похотливые притязания развратного и разнузданного её хозяина, отец уводит Изауру от него. Леонсио дает объявление в газете с описание беглянки.*

*Гонимые обществом, отец и Изаура поселяются в тихом городе, но волею судьбы в нее влюбляется отпрыск знатной и богатой семьи с благородным выражением лица Алваро. Оказавшись жертвой гнусного предательства со стороны некоего ничтожного Мартинио, Изаура опять словно беззащитный заяц попадает в когти снедаемого роковой и неукротимой страстью и похожего на хищного ястреба с окровавленным клювом\*) Леонсио. Но обладающий живым воображением и впечатлительным сердцем Алваро скупает за половину цены все векселя предававшегося излишествам и безумствам хозяина Изауры. Величественной и обольстительной рабыне даруется свобода. Леонсио обесчещен и предпочитает позору смерть.*

(Финальная фраза повести *"Выстрелом из пистолета Леонсио разнёс себе голову"* несколько не похожа на финалы "тёмных" или "печальных" текстов, она лишь усиливает мелодраматичность этого произведения.)

---

\*) Сравнение с животными особенно частотно именно в "красивых" текстах. Объяснение этому в психиатрической литературе мы не нашли.

С высоты филологического образования можно очень негативно оценивать такого рода тексты. Но не признавать за ними право на существования только потому, что рассчитаны они на "непритязательного" читателя, было бы, на наш взгляд, неверно. Тем более важным представляется их психолингвистический анализ, что такого рода тексты порой совершенно выпадают из поля зрения научного подхода и литературной критики.

В качестве ещё одного примера "красивого" текста рассмотрим повесть В. Железнякова "Чучело").

Повесть построена как рассказ героини (Бессольцевой Лены) своему дедушке (Николаю Ивановичу) о тех (необычных) событиях, которые произошли с ней в школе. (Такое представление событий в жанре рассказа-исповеди также характерно для "красивых" текстов). Лена приехала в маленький городок недалеко от Москвы и пошла в новую для неё школу. В классе объявляют, что школьников во время осенних каникул повезут в Москву. В последний день занятий ребята решили вместо урока пойти в кино. Случайно мальчик, который нравился героине (Димка), вернулся в класс, где его застала учительница (Маргарита Ивановна). Димка говорит учительнице о ребятах - предаёт их. Школьники лишены долгожданной поездки. Подслушавшая тот разговор Лена берёт вину на себя и за это её начинают преследовать одноклассники, всячески оскорбляют её, насмехаются. Лена упрашивает дедушку увезти её из города. В день отъезда дедушка дарит городу коллекцию картин своего предка и в том числе картину, где изображена девочка XIX века, очень похожая на героиню. Ребятам становится стыдно, тем более, что они узнают имя настоящего предателя.

Главным героем в "красивых" текстах обычно бывает женщина, которая оказывается во всевозможных трагических ситуациях. (Названия текстов также достаточно часто содержат имена - "Дженни Герхард", "Сестра Керри" у Т. Драйзера; "Приключения Тома Сойера" М. Твена; "Габриэль Конрой" у Ф. Брет-Гарт; "Лелия" Ж. Санд). Важ-

---

\*) Существует кинематографическая версия этой повести, созданная Р. Быковым, который, судя по публикациям в журнале "Юность", также пишет "красивые" тексты.

ной составляющей её миропонимания героини является её сословная принадлежность. Как правило, она принадлежит к классу "униженных и оскорбленных": живет в провинции, в грязном районе города, работает прислугой или по найму. Но в душе она полна благородства и самоуважения. Если же она родилась в знатной семье и ее окружает роскошь, то она, в свою очередь, может *воспылать страстью* к представителю не столь именитой семьи (Д. Лоуренс "Любовник леди Чаттерлей" и "Дева и цыган"). В любом случае для героини "красивых" текстов характерен конфликт между спонтанностью, эмоциональностью её натуры и социальными требованиями общества, в котором она вынуждена находиться, но без которого она не может жить.

Это постоянное противопоставление чувственности и социальных ограничений создает когнитивный фрейм 'тайна родства'. Многократно осмеянный в литературной критике неожиданное (для окружающих) раскрытие высокого происхождения героини (голубая кровь) составляет главный (и нередко финальный в нарративном плане) "козырь" героини, словно доказывающей этим своё право на своеобразие и высокомерие по отношению к тем, кто не ценил её, не обращался с ней достойно (Р. Хаггард "Дочь Монтесумы"; Брет-Гарт "Габриэль Конрой"; В. Скотт "Айвенго"; О'Генри "Пока ждёт автомобиль"; Гюго "Отверженные"; Э. Берроуз "Тарзан - приёмный обезьяны" и мн. др.). Связан с ним необычный с точки зрения обыденного мышления фрейм 'появление ребёнка, происхождение которого отцу неизвестно' (А. Риплей "Скарлетт"; К. Маккалоу "Поющие в терновнике").

Постоянные "мысли" героини о том, что ей необходимо унижаться перед кем-либо в определённой ситуации, либо в целом из-за её принадлежности к "низшему" обществу терзают героиню, чувствуящую свое иное предназначение. Именно поэтому героиня "красивого" текста нередко является графиней, княгиней или принцессой (М. Твен "Принц и нищий"), а действия разворачиваются в замках или поместьях. Отнесенность событий к старине также выполняет функцию романтизации переживаний (Б. Картланд).

Важной характеристикой "красивого" текста является внешность персонажа.

Вот, в частности, как характеризуется главная героиня повести Ж. Б. Гимараенса:

*"Из поместья сеньора Леонсио Гомеш де Фонеска, муниципальный округ Кампус, провинция Рио-де-Жанейро, бежала рабыня по имени Изаура со следующими приметами: цвет кожи светлый, лицо нежное, как у любой белой женщины, глаза черные и большие, волосы того же цвета, длинные, слегка вьющиеся, рот маленький, розовый, красиво очерченный, зубы белоснежные и ровные, нос прямой, талия тонкая, фигура стройная, рост средний. На левой щеке маленькая черная родинка, над правой грудью след ожога, очень похожий на крыло бабочки. Одевается со вкусом и элегантно, хорошо поёт и виртуозно играет на пианино. Так как она получила прекрасное образование и обладает хорошей фигурой, где угодно может сойти за свободную сеньору из хорошего общества. <...>".*

Отметим, что это текст объявления, которое поместил Леонсио в местной газете о своей сбежавшей рабыне.

Характерно, что некоторые даваемые женщинами в газетах объявления о знакомствах могут быть названы "красивыми":

*"28/163/56, красивая, стройная, темноволосая, сероглазая, приятная, женственная, гуманитарное образование, умеющая создать уют, хочет встретить порядочного, делового, весьма обеспеченного, нежадного мужчину. Москва 113534 Пас. N..."*

("Из рук в руки" 23.10.1992.)

Существенно, что в "красивых" текстах имеется огромное количество метафор и эпитетов со значением большой степени выраженности признака.

Приведём основные группы с достаточно близкими значениями, которые мы обнаружили в упоминавшейся повести "Чучело":

'Необычный': *интересная паутина, интереснейшие истории о разных людях, необыкновенное лицо, редкостные люди, особенный город, осо-*



*белые люди, причудливые костюмы, сказочный дворец;*

*'Замечательный': замечательные истории; замечательный человек; чудная, восхитительная бабушка;*

*'Очень сильный', 'интенсивный': ошеломляющее впечатление, чудовищная история, предельная преданность.*

Огромное внимание в "красивых" текстах уделяется частям тела человека. Трудно назвать такую часть тела, которая бы не упоминалась в них.

Вот примеры из повести "Чучело": *лицо покрылось бледностью и голова упала на грудь; он обнял её за шею; она закрыла лицо руками; подняла глаза; вскинула брови; распустила волосы; надул губы; щеки покраснели; у неё был приоткрыт рот и дрожали губы; она махнула рукой; сжала пальцы, ладонь; толкнул в грудь; повернулась спиной; он упал на колени у её ног; он бежал, сверкая пятками.*

Для автора большое значение имеет пластика персонажа, его телодвижения, жесты, мимика. В целом уровень внешней выраженности эмоций - ведущий для "красивого" текста.

Одним из способов обратить на себя внимание является какая-нибудь таинственная болезнь героини. Это может быть и амнезия в результате автокатастрофы (с этого начинался бразильский телесериал "Никто кроме тебя" "Tu o nadie", 1993).

Спонтанность, порывистость и противоречивость чувств героини словно требуют и обсуждения, и осуждения со стороны окружающих. Само сознание героини словно наполнено другими людьми, что проявляется в частности в постоянной имитации, передразнивании, пересказе речи других лиц.

Повествование в "красивых" текстах при этом ведется от лица героини в форме воспоминания о произошедших с ней событиях. В кинофильмах этого типа герой (героиня) комментирует происходящее с ним (ней) в сторону, как это бывает иногда на театральной сцене. Такое комментирование создает эффект театральности и эффект присутствия наблюдающей публики.

Эта же несамодостаточность приводит и к тому, что у героини "красивых" текстов есть сестры, братья, кузины, дяди, тети, бабушки, дальние родственники, подруги, и, конечно, недоброжелатели.

Героиня часто испытывает унижения, страдания. По ходу развития сюжета ее оскорбляют, издеваются над ней. Но фактически это она сама чувствует себя несчастной, страдающей, гонимой.

Характерно, что нередко с героиней происходят трагические события. Порой они меняют ее (его) жизнь в худшую сторону (автомобильная катастрофа в начале карьеры Клайда Гриффитса из "Американской трагедии" Т. Драйзера"; попадание в плен путников дилижанса в повести Г. де Мопассана "Пышка"). Но иногда они могут и улучшать положение (заболевание певицы, вместо которой выступает героиня в кинофильме "Мое последнее танго" - частое начало оперетт).

Манерности поведения героини сопутствует провокационность ее сексуального поведения. Быстрая перемена настроения не позволяет ей, однако, оставаться последовательной, а лишь превращает в ее сознании истолкование адекватной (для мужчины) реакции в *домогательство и преследования*.

В "красивых" текстах высока частотность слов с обозначением цвета предмета.

Так, в повести "Чучело" очень частотны светлые тона (*светлое пальто, светлая фигура, белые глаза, зайка беленький, белая стена*); очень светлые (*прозрачно-белая рубашка, шрам на щеке вспыхнул ослепительно белой полосой, ослепительно-светлая фигура, ослепительно-белые мундиры*); и близкие к нему (*золотые горы, сапоги с золотыми и серебряными шпорами, королева с раззолоченного трона, сверкающие диадемы*). Часто упоминается красный цвет и его оттенки (*ярко-красные угли, ярко-красные пятна на лице, красноватые лучи солнца, красновато-синий цвет неба, новое красиво-красивое розовое платье, серовато-розовый цвет угасающего дня*).

Другие цвета встречаются реже (*синие глаза, мерцающе-синие угли, зелёная кошка*). В целом же во всём тексте видение мира цветное (*весёлая, нарядная толпа; весёлые, многоцветно раскрашенные домики*).

Что касается реализации таких категорий, как время и пространство, то можно сказать следующее.

События в "красивом" тексте происходят, как правило, в двух местах: в красивом (замок, вилла, курорт) и/или некрасивом (хижина, провинция, маленький городок).

Героиня перемещается в пространстве, но акцент делается не на движении, а на изменении ее социального статуса (напр., при её переезде из столицы в провинцию или наоборот). Говоря метафорически, основное измерение "текстового" пространства "красивого" текста - это ситуация. Она, в свою очередь, либо необычная, либо трагическая.

Изменения во времени в "красивом" тексте не акцентируются. Даже если события отделены временными промежутками (*"Прошло 6 лет"*), то акцент делается не на этом, а на изменении психологического статуса героини, либо упоминается, что она повзрослела, либо говорится, что всё это время глубоко страдала. Тем самым, "текстовое" время "красивого" текста - это время волнений, переживаний и страданий героини. В философии время определяется как промежуток между разными состояниями объекта. В "красивом" тексте - это промежуток между разными психологическими состояниями субъекта (*"Возникшие было у него подозрения, для которых, надо сказать, имелись основания, начали рассеиваться"* - М. Рид *"Всадник без головы"*). И все события текста развиваются на основе тех эмоций, которые героиня переживает.

Итак, реальное время как бы стоит; пространство находится как бы за окном поезда, в котором едет героиня. Образно говоря, в "красивом" тексте пространство не протяженности, а пространство эмоций, а время не внешних изменений, а время субъективных переживаний.

Стиль "красивых" текстов приподнятый, изысканный и нарочито красивый; он словно копирует устную возбужденную речь истерички.

Говорить о том, что тот или иной текст написан в определённом жанре только потому, что такой жанр существует, тавтологично. На самом деле автор текста выбирает ту жанровую форму, которая соответствует его типу образного мышления. Эти жанровые формы - типы текста - в свою очередь обусловлены определённым типом сознания, который

проявляется наиболее полно именно в этом жанре. Тем самым, имеющиеся когнитивные ниши заполняются соответствующими текстами.

"Красивые" тексты, занимая своё особое место в культуре, очень часто составляют основу для театральных и киносценариев, являются текстовой основой для оперетт и водевилей. Они очень распространены в виде "мыльных опер" и сценариев для индийских кинофильмов. В публицистике "красивые" тексты существуют преимущественно в жанре рецензий на театральные постановки и репортажей с художественных выставок, с конкурсов красоты, с показов мод. И, конечно, же, их много в художественной литературе. Это всевозможные "душещипательные" романы, написанные женщинами и для женщин.

\*

\*

\*

Для "красивых" текстов характерны следующие семантические компоненты, которые получают следующую лексическую реализацию:

**ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ:** *страсть, воление, настроение; радость, восторг, упоение; гнев, ярость, ненависть; заволить, заорать, вскрикнуть.*

**ЛИЧНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА:** *благородство, великодушие, щедрость, бескорыстие, порядочность, искренность, справедливость, храбрость; вероломство, коварство, низость.*

**ОСКОРБЛЕНИЯ** (как правило, в адрес героини): *выскачка, подлиза; доносчик, предатель; подлый, вредный.*

**НЕОБЫЧНЫЙ:** *красивый, необыкновенный, знаменитый, замечательный, интересный, занимательный, ошеломляющий, потрясающий, сказочный, причудливый, чудесный, редкостный, особенный; древний, старинный.*

**ЦВЕТ:** *белый, белесый, бледный, светлый, золотой, золотистый, зелёный, красный, красноватый, розовый, весёлый, яркий (о расцветке).*

**ЧАСТИ ТЕЛА:** *глаза, руки, рот, зубы, веки, ресницы, губы, лицо, ноги, спина, грудь, голова, бёдра и др.*

**ТЕЛОДВИЖЕНИЯ:** *шаг, походка, движение, нагнуться, выпрямиться, повернуться, распрямиться, откинуть голову; кивнуть, махнуть.*

**ПРИРОДНОСТЬ:** *сердце, душа; пульс, кровь.*

Завершая описание "красивых" текстов, отметим относительное увеличение их количества в современной культуре (Белянин 1995).

### 3.6. "СМЕШАННЫЕ" ТЕКСТЫ

Предложенная выше типология текстов не охватывает все типы художественных текстов, которые существуют и в принципе могут существовать. Кроме того, описанные нами типы текстов достаточно резко выделяются из общего массива литературы своими особенностями. В то же время, в художественной литературе существует большое количество произведений, которые, казалось бы, ничем не примечательны с точки зрения их языка или содержания - так наз., "серая" литература\*). С другой стороны, многие, если не большинство, могут заключать в себе описание нескольких типов сознания, многих состояний и типов поведения людей. Тексты, которые однозначно можно отнести к определенному типу, так же редки, как люди, в отношении которых можно утверждать, что они - "чистые" холерики или меланхолики.

Тексты, которые содержат как минимум два типа мироощущения, две эмоционально-смысловые доминанты, назовём "смешанными".

В самом простом для анализа случае "смешанным" может считаться текст, в котором в рамках одной эмоционально-смысловой доминанты описывается мироощущение, обладающее характеристиками, соотносимыми с другой эмоционально-смысловой доминантой. При этом все персонажи получают оценки посредством предикатов, присущих лишь одной из них.

В качестве примера таких отношений можно привести басню И. А. Крылова "Стрекоза и муравей". Текст по семантическим компонентам и сюжету следует отнести к "тёмным". Главный герой - маленький, но трудолюбивый. Стрекоза же - это *попрыгунья*, жизнь ее полна *песен, резвости*. Она не враг муравья, она не несет ему угрозы, не является "сложной". Она реализует иной, параллельный тип поведения, соотносимый, на наш взгляд, с поведением красивой (демонстративной) личности (см. Леонгард 1981, 270-283). Между ними возникает конфликт, не похожий на конфликт

---

\*) В частности, к такого рода "серой" литературе мы относим появившиеся в последнее время на русском языке многочисленные повествования о бизнесменах (типа "Карьера менеджера" Ли Яккока). Вторичность текстов, связанная с поспешной журналистской обработкой ведёт к утрате эмоциональности.

"простых" текстов, а состоящий скорее в противопоставлении двух типов отношения к миру, чем в их противоборстве.

Л. С. Выготский рассматривал стрекозу как "истинную героиню небольшого рассказа" (Выготский 1987, 120), отмечая особую роль хорея, появляющегося в басне при описании стрекозы. Он приводит следующее высказывание одного из литературоведов: "Благодаря этим хорейм сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу" (там же). При всей существующей двойственности описанной ситуации победителем из конфликта выходит муравей, не признающий безделья (*"Ты все пела? Это дело. Так пойдн же, попляши"*).

Следует отметить психологическую недостоверность приписывания стрекозе *злой тоски*, не возможной для героев "красивого" текста, но часто встречающейся у персонажей "простых" текстов. Все это позволяет считать рассмотренную басню "смешанным" типом текста.

Сделаем краткий обзор наиболее часто встречающихся разновидностей "смешанных" типов текстов.

### 3.6.1. "СВЕТЛО-ТЁМНЫЕ"

Эта достаточно редкая разновидность текстов (сочетание паранойяльности и эпилептоидности) обнаружена нами лишь в текстах М. Пришвина, где описания природы даются как с позиции преклонения перед ней, так и в натуралистическом ключе:

*"Возобновилась тишина, морозная и светлая. Вчерашняя пороша летит по насту, как пудра со сверкающими блестками. Наст нигде не проваливается и на поле, на солнце ещё лучше, чем в тени. Каждый кусти́к старого полы́нка, ренейника, былинки, травинки, как в зеркало, глядит в эту сверкающую порошу и видит себя голубым и прекрасным. Я пробовал это снимать в логу, где много натоптала лисица"*.

(зарисовка "Голубые ели" из кн. "Лесной хозяйин")

Элементы "светлого" текста (*светлая, солнце*) сочетаются тут с

элементами "тёмного" (*былинка, травинка, зеркало, сверкающая*).

Среди текстов с доминирующим "светлым" началом отметим также "светло-печальные".

### 3.6.2. "СВЕТЛО-ПЕЧАЛЬНЫЕ"

К ним следует отнести некоторые японские танка и хокку. Созданные в рамках неевропейской культуры, они, возможно, связаны с иными личностными особенностями, чем те, о которых пишут европейские исследователи. Тем не менее, поскольку они известны и европейским читателям, мы полагаем возможным их типологизацию по эмоционально-смысловой доминанте.

*Ах, в этом бренном мире  
Итог всегда один...  
Едва раскрылись сакуры бутоны -  
И вот уже цветы  
Устлали землю...*

Или

*Дождь,  
Бабочка, шаги.  
Мимолетность жизни.*

Здесь явно присутствует и 'благоговение перед природой' (характеризующее "светлые" тексты), и мысли о смерти (характерные для "печальных" текстов).

"Светлая" повесть Р. Баха о Чайке завершается смертью ("Чайка Джонатан Ливингстоун" см. выше). Программное произведение известного распространителя дзен-буддизма в Европе Т. Судзуки "Zen and the Art of Motorcycle Maintenance" также может быть отнесено к "светло-печальным". Оно близко "печальным" в той части, где описывается подготовка к путешествию на мотоцикле, а не само путешест-

вне\*). Описание же того, как герой повести учит детей писать сочинения на основе их собственного видения мира, сближает его со "светлыми".

К "светло-печальным" мы относим и "Обломова" (Н.Гончаров). В этом романе превалируют лексические элементы, характерные для "светлых" текстов:

*"Она (Ольга - В. Б.) одевала излишня сердца в те краски, какими горело ее воображение в настоящий момент, и веровала, что они верны природе, и спешила в невинном и бессознательном кокетстве явиться в прекрасном уборе перед глазами своего друга. Он (Илья Ильич - В. Б.) веровал еще больше в эти волшебные звуки, в обаятельный свет и спешил предстать перед ней во всеоружии страсти, показать ей весть блеск и всю силу огня, который пожирал его душу. Они не лгали ни перед собой, ни друг другу: они выдавали то, что говорило сердце".*

В мировоззрении Обломова есть "благоговение перед жизнью":

*"Он чувствовал, что в нем зарыто <...> какое-то хорошее, светлое начало"; "Сколько бы ни ошибался он в людях, страдало его сердце, но ни разу не пошатнулось основание добра и веры в них. Он втайне поклонялся чистоте женщины" и т.д.*

Однако, образу главного героя сопутствует 'неспособность к действую', соотносимая нами с депрессивностью (о чем упоминают и психпатры - см. ранее в тексте книги), ("Бесплодные сожаления о минувшем. жгучие угрызения совести язвили его как иголки". "В сотый раз раскаяние и позорные сожаления о минувшем подступали к сердцу"). Смерть героя в конце произведения также сближает его по тематике с "печальными".

"Светло-печальной" является и повесть Р. и В. Зорза "Путь к смерти. Жить до конца."

---

\*) об усилении депрессии под влиянием мысли о необходимости действий П. Жане писал в 1928 г. в статье "Страх действий как существенный элемент меланхолии" - Жане 1984).



### 3.6.3. "СВЕТЛО-ВЕСЁЛЫЕ"

"Светло-веселыми" можно считать "Винни Пух и все-все-все" (А. Милн)\*) и "Каникулы в Простоквашино" (Э. Успенский). Эти же тексты могут быть названы и "добрыми", если исходить из понимания доброты как "отзывчивости, душевного расположения к людям, стремления делать добро другим" (Ожегов, Шведова 1993, 171).\*\* )

### 3.6.4. "СВЕТЛО-КРАСИВЫЕ"

Среди "смешанных" текстов иногда встречаются "светло-красивые". Таковым можно считать "The Wizard of Oz" (F. Baum) о необычных приключениях девочки по имени Дороти и ее друзей. В русском пересказе этой сказки (А. Волков "Волшебник изумрудного города", отнесенного нами к "простым" текстам), выпущена глава о стране фарфоровых статуэток, через которую Дороти и ее друзья должны пройти, никого не задев. Это также как и поиск сердца Железным Дровосеком придает тексту "светлость".

### 3.6.5. "АКТИВНО-ПРОСТЫЕ"

К "активно-простым" могут быть отнесены тексты детективного жанра, где представлены действия хитрого и жестокого преступника. Преобладание описаний жестокостей сближает их с "простыми", наличие описаний поведения жертв - с "активными". Динамичность повествования позволяет назвать такого рода тексты также "интенсивными".

### 3.6.6. "ПЕЧАЛЬНО-ТЁМНЫЕ"

К таким текстам могут быть отнесены "Красный смех", "Баргамот и Гараська" (с *высоким, толстым, громогласным* городским и то-

---

\*) Наличие в повести "печального" персонажа - Ослика Иа-Иа только оттеняет эту доминанту, делая текст схожим с "печально-веселыми" - см. ниже.

\*\* ) Выделение "добрых" текстов не связывается нами ни с каким типом акцентуации, поскольку очевидно, что построение типологии литературных произведений исключительно на психиатрической основе может вызвать законное чувство протеста у исследователей и читателей литературы.

щим пьянчужкой), "Петька на даче" Л. Андреева (где самый маленький из всех служащих в заведении, похожий на состарившегося карлика Петька постоянно слышит отрывистый, резкий крик "Мальчик, воды!" и вспоминает о чудесных днях, проведенных за города).

Также "печально-тёмным" являются многие рассказы А. Чехова. Так, учитель латыни (sic! - В. Б.) Беликов из "Человека в футляре" умирает в результате конфликта с братом понравившейся ему девушки - человеком с *большими руками* и *громким хохотом*. В "Черном монахе" все действия происходят *ночью, в сумерках, в темноте* и Андрей Васильевич Коврин, *утомившийся от занятий психологией и философией магистр* (sic! - В. Б.), мечется между неспособностью к умственной работе и желанием быть непохожим на других. Чёрный монах, напоминающий ему дьявола (частый персонаж "тёмных" текстов) приносит и смерть.

Очевидно, что к "печально-тёмным" могут быть отнесены и произведения Ф. Кафки "Процесс" и "Превращение". Подтверждением сказанного могут служить небольшая басня этого писателя.

*- Ах, сказала мышка,-  
мир с каждым днем делается все меньше.  
Сначала он был такой огромный,  
что мне стало страшно.  
Я пустилась бежать и очень обрадовалась,  
завидев справа и слева стены,  
но эти длинные стены  
так стремительно набегают одна на другую,  
что вот я уже и в последней комнате,  
а там в углу мышеловка,  
в которую я сейчас угожу.  
- Тебе следует лишь изменить направление,-  
сказала кошка  
и съела ее.*

В этой басне имеются лексические элементы с семой 'размер', что

характерно для "тёмных" текстов, и кончается он смертью, что сближает его с "печальными". Фатальная безысходность описываемой ситуации позволяет называть такие тексты также "бессмысленными" и выделять их в особую подгруппу.\*)

### 3.6.7. "КРАСИВО-ТЁМНЫЕ"

К "красиво-простым" мы относим "Алые паруса" А. Грина. Артур Грей как и многие герои "тёмных" текстов\*\*) связан с морем, его кредо - *делать счастье своими руками*. Наличие же в повести цвета (*алый*) и почти вся линия, связанная с Ассоль, делает текст близким "красивым".

### 3.6.8. "ПЕЧАЛЬНО-ВЕСЁЛЫЕ"

При описании "весёлых" тексты отмечалось, что психической основой их эмоционально-смысловой доминанты является маниакальная фаза маниакально-депрессивного психоза. Тем самым становится объяснимым существование "печально-веселого" типа текстов, эмоционально-смысловая доминанта которого базируется на циклоидных состояниях личности, при которых периоды повышенного настроения и состояния чередуются с периодами сниженного настроения и падения тонуса (см. Справочник 1981, 88-91; Личко 1983, 102-107; Жилин 1965, 63-73; Жариков и др. 1989, 445-457; Портнов и др. 1971, 158-167)\*\*\*).

*Орлёнок, орлёнок, взлети выше солнца*

*И стени с высот огляди,*

*Навеки умолкли веселые хлопцы,*

*В живых я остался один*

(Я. Шведов слова к песне "Орлёнок")

\*) При обработке результатов эксперимента выделение подобных микротекстов позволяло рассматривать их оценку в качестве фактора второго порядка.

\*\*) см. выше в тексте диссертации.

\*\*\*) Мы допускаем существование "весело-красивых" текстов, но не допускаем наличия "весело-простых", как не обладающих психической реальностью.

Первая часть этого четверостишья "весёлая", вторая - "печальная".

Иллюстрацией такого же рода текстов может служить поэзия А. К. Толстого:

*Рассеивается, расступается  
Грусть под думами могучими,  
В душу тёмную пробивается  
Словно солнышко между тучами!*  
Ой ли, молодец? Не расступится,  
Не рассеется ночь осенняя,  
Скоро сведаеть, чем искупится  
Непоказанный миг веселия!

*Прикачнулась, привалилася  
К сердцу сызнова грусть обычная,  
И головушка вновь склонилася,  
Бесталанная, горемычная...*

Простое вычленение ключевых в эмоциональном плане компонентов стихотворения дает такой ряд: *рассеивается грусть - миг веселия - сызнова грусть обычная*. Конечно, "смысл и функция стихотворения о грусти, писал вслед за Л. С. Выготским А. Н. Леонтьев,- вовсе не в том, чтобы передать нам грусть автора, заразить нас ею" (Леонтьев 1968, 8). Но семантика данного текста основана на описании *грусти* (чередующейся с *мигом веселия*) и тем самым весь текст несет в себе именно это состояние.

К "печально-веселым" текстам можно отнести такие произведения А. С. Пушкина, как "Пиковая дама" (где есть воспоминание о молодости и смерть графини; денежный выигрыш и проигрыш Германа); "Евгений Онегин" (где есть описание молодости\*) и 'сожаление об упу-

---

\*) Евгению Онегину, на стене которого висит портрет Байрона (тексты которого мы ранее отнесли к "печальным") *осмнадцать лет*.

щенном счастье\*); "Дубровский" (где героя принимают за более значительное лицо и есть такие семантические компоненты как 'смелость' в сценах с убийством медведя и при попытке похищения Маши, 'удача' в разбое и грабежах Дубровского, а также 'потеря' земли, дома, денег, невесты); и даже "Сказка о рыбаке и рыбке" (где есть 'нищета', неожиданное богатство' и снова 'нищета' - *разбитое корыто*).

Характерно, что многие герои "печальных" текстов не только молоды, но и смелы, и сильны.

Так, схватка юноши - героя поэмы "Мцыри" М. Ю. Лермонтова с лесным барсом является когнитивным эквивалентом маниакальной фазы циклоидного состояния (Или МДП). Просит, чтобы "*сильнее грянула буря*" лирический герой его "Паруса". Обладает большой силой пушкинский Балда ("Сказка о попе и его работнике Балде"), юный царь Гвидон ("Сказка о царе Салтане"), Руслан ("Руслан и Людмила").

### 3.6.9. "ПЕЧАЛЬНО-КРАСИВЫЕ"

Исследователи отмечают, что в творчестве С. Есенина имеется большое количество слов с обозначение цвета. Это позволяет отнести его тексты к "красивым". В то же время, в его творчестве присутствуют в конкордансе такие компоненты: 'прошлое' - 'настоящее', 'молодость' - 'увядание', 'жизнь' - 'смерть' (Степанченко 1991, 144-161).

Так, его стихотворение

*"Не жалею, не зову, не плачу  
Всё пройдет как с белых яблонь дым  
Увяданьем золота охваченный  
Я не буду больше молодым...*

мы считаем "красиво-печальным" по эмоционально-смысловой домини-

---

\*) "Величайшая ошибка в его жизни, - полагает А. Д. Чегодаев,- то, что он не принял всерьез любви Татьяны... Ему приходится тяжело за это расплачиваться. Пушкин, - продолжает культуролог,- становится прямо безжалостным, наглядно показывая, как оказалось невозможным вернуть упущенное... Роман Пушкина - на редкость грустное (sic! - В. Б.), глубоко трагическое произведение" (Чегодаев 1989, 132-133).

нанте. Это подтверждается словами поэта, о том, что оно "было написано под влиянием одного из лирических отступлений в "Мёртвых душах" Гоголя. Иногда полушутя прибавлял: "Вот меня хвалят за те стихи, а не знают, то это не я, а Гоголь" (Толстая-Есенина 1977, 401). "Неосомненно, что место в "Мертвых душах", о котором говорит С. Есенин, - комментирует К. С. Горбачевич, - это начало шестой главы, которая заканчивается словами: *"... что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О, моя юность! О, моя свежесть!"* (Гоголь "Мертвые души").

### 3.6.10. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА БЕСТСЕЛЛЕРА

Более трудными в плане анализа представляются случаи, когда в тексте имеется описание нескольких (более двух) типов состояний. Это в наибольшей степени характерно для классических произведений.

Например, "печальное" повествование о юных Ромео и Джульетте (*"Нет повести печальнее на свете..."*) завершается угрозой (*"Идем, рассудим обо всем, что было. Одних - прощенье, кара ждет других"* - Шекспир), характерными для "тёмных" текстов. При этом монологи Ромео могут быть названы "красивыми" (так, К. Леонгард отмечал в них наличие экзальтации, истеричности - Леонгард 1981, 339-340). В принципе наличие среди текстов В. Шекспира и "весёлых" текстов ("Двенадцатая ночь"), и "печальных" ("Ромео и Джульетта" со смертью героев, "Король Лир" с обнищанием главного героя), и "жестоких" ("Кориолан" - см. Леонгард 1981, 311-313; "Отелло" - см. там же, 339-340), и "усталых" текстов ("Гамлет") свидетельствует о том, что в творчестве этого автора представлены описания разных, если не большинства возможных состояний психики человека. (Естественно, что многие поступки героев имеют указания на социальные причины, их породившие, и все содержание облачено в высокохудожественную форму).

Следует отметить, что тексты, разнохарактерные в психологическом плане, можно найти не только среди классических произведений (Храпченко 1981, 109-110). Аналогичные наблюдения были сделаны

автором настоящей работы и при анализе некоторых современных произведений, пользующихся особой популярностью.

Так, например, ставший бестселлером роман С. Кинга "Мёртвая зона" по сути дела состоит из ряда рассказов, каждый из которых отражает определенный тип сознания. Парapsихологическая тематика сама по себе указывает на "сложность" текста, описание политической борьбы сближает его с "активным". В романе имеется вставная новелла о полицейском-садисте, разрывавшем маленьких детей (типичная тема "тёмных" текстов, точнее, их разновидности, "жестоких"). Завершается роман *замогильным дыханием*, присущим "печальным" текстам. Характерно, что в самом произведении границы между этими фрагментами-состояниями можно выделить довольно легко. По-видимому, тот факт, что в романе "Мёртвая зона" имеется описание нескольких состояний, является одной из главных причин его широкой популярности среди масс читателей.

Аналогичным образом, проведя исследование других популярных произведений разных видов искусства ("Челюсти" П. Бенчли, тексты песен "Битлз", А. Пугачевой) и сопроводив его опросом экспертов-искусствоведов, убеждаемся: чем больше типов сознания отражено в тексте, тем большее воздействие он оказывает на тех, кто его воспринимает. Тем самым он имеет больше шансов на популярность среди современников и на то, чтобы оставить след в художественном сознании сегодняшней аудитории.

### 3.6.11. ТЕМА И СТИЛЬ

Построенная типология позволяет увязать тему произведения и его психологический стиль.

Примем определение темы как "воспроизведения тех явлений, к художественному познанию которых стремится автор" (Тимофеев 1971, 40). Представляя собой "материальное (Stoff) и идейное (Problem) содержание произведения" (Шор 1927, 133), тема порой неразрывно связана со своим воплощением, с определенной эмоционально-смысловой доминантой.

В рамках нашей типологии существует определенная связь типа текста с наиболее часто описываемой ими темой:

- "светлые" тексты описывают, как правило, природу;
- "активные" - политику, нравственные проблемы;
- "весёлые" - путешествия и приключения;
- "красивые" - необычные события, происходящие с героиней;
- "тёмные" - борьбу за существование;
- "печальные" - старость и воспоминания о молодости.

Следует отметить, что само по себе обращение, например, к теме смерти, еще не означает принадлежности текста к "печальному" типу. Так, публицистическая статья о кладбище может быть посвящена роли кладбищ в культуре как памятников архитектуры\*) и, тем самым, быть "светлым" текстом, а повесть Д. Каледина "Смирненное кладбище" является "тёмной" по эмоционально-смысловой доминанте.

Тем самым, архетипическое понятие 'смерть' (см. Лотман 1994б) получает разную реализацию в разных по эмоционально-смысловой доминанте текстах (Белянин 1996).

Аналогичным образом, наличие в тексте лишь одного семантического компонента 'предательство' не делает его "активным".

К примеру, в повести "Чучело" (В. Железняков) Лену Бессольцеву одноклассники считают предательницей, полагая, что это она рассказала учительнице об их побеге с урока в кино. Но и финал повести (раскрытие тайны родства), и отсутствие других компонентов "активного" текста (иными словами - все лексическое наполнение повести) свидетельствуют в пользу его отнесения к "красивым".

В повести "Что сказал покойник" (И. Хмелевская) один из друзей героини преследует её и предает бандитам. Но этот семантический компонент так и остается "проходным" моментом, не влияя на эмоционально-смысловую доминанту текста (он однозначно остаётся "весёлым").

Упоминание в тексте о маленьком росте персонажа также не является однозначным указанием на принадлежность текста к "простым".

---

\*) Мы имеем в виду конкретную статью, выходные данные которой, к сожалению, утеряны.



Так, в аннотации к книге А. Линдгрэн "Малыш и Карлсон, который живет на крыше" сказано, что это "весёлая (sic! - В. Б.) книжка о мальчике из Стокгольма, по прозвищу Малыш, и о его необыкновенном друге Карлсоне, который живет на крыше в собственном маленьком домике". Повесть эта является "весёлой", а не "тёмной".

Следовательно, анализ литературного произведения по эмоционально-смысловой доминанте должен предлагать рассмотрение текста на разных уровнях в совокупности ряда его составляющих. Кроме того, предлагаемая нами концепция эмоционально-смысловой доминанты позволяет решить проблему дифференциации и атрибуции текстов, написанных на один сюжет (Виноградов 1963).

Проведённый психолингвистический анализ позволяет сделать вывод о том, что в целом в "смешанных" текстах наблюдаются достаточно закономерные сочетания разных типов сознания. Для них характерно определенное сочетание лексических единиц психологически разнородной семантики, пересечение семантических полей и диффузность структурных моделей, которые существуют в "чистом" виде в текстах, созданных в рамках одной эмоционально-смысловой доминанты.

Иными словами, если некоторые художественные произведения являются выражением какого-либо одного состояния человека, концентрируют в себе какое-то одно мироощущение, то во многих произведениях присутствует описание нескольких подходов к одному и тому же явлению жизни, описываются разные фрагменты действительности, присутствуют разные позиции. В них также можно выявить определенные, вполне закономерные сочетания разных типов сознания и разных типов семантических и вербальных структур.

### 3.6.12. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

Строя типологию текстов, мы каждый раз исходили из особенностей данного типа произведений, не пытаясь привести каждый текст к одному общему основанию. Однако, предлагаемая здесь типологию текстов допускает и такой подход, при котором классификация проводится по единым критериям. В частности, представляется возможным

также сопоставить выведенные здесь типы текстов по той роли, которую в них играют те или иные категории сознания. В применении к названным типам текстов можно отметить, что в них по-разному описываются время и пространство.

Время, наряду с пространством, является не только формой бытия и мышления, но одновременно и категорией поэтики в художественном тексте. В зависимости от типа текста мы можем увидеть разное воплощение этой категории.

Так, например, в "светлом" тексте действие не ограничено временем, в нем оно как бы не имеет значения и конца, оно "предстает во всей своей реальной бесконечности, "космогоничности" (Драгомирецкая 1974, 51). Дела и помыслы героя "активного" текста устремлены в будущее. В "печальных" настоящее противопоставляется прошлому, или в них есть только время, которое отпущено для жизни и поэтому оно быстро кончается; будущего в них нет. В "веселых" текстах в условную единицу художественного времени одновременно в разных местах может происходить несколько разных событий, а в "сложных" текстах время, как правило, или отсутствует (например, в утопии), или смещается, прерывается, движется в разных направлениях и с разными скоростями (на этом построены все сюжеты, связанные с путешествиями во времени в научной фантастике).

Как отмечают А. Ж. Греймас и Ж. Курте, анализ пространственной организации нарративной схемы "побуждает рассматривать использование пространства (спациализацию (la spatialisation)) как относительно самостоятельную составную часть (субкомпоненту (sous-composante)) дискурсивных структур..." (Греймас, Курте 1983, 541).

Не имея возможности рассматривать эту проблему специально, отметим, что пространство играет разную роль в разных типах текстов, описанных выше. Так, например, в "активном" тексте герой, как правило, действует в расширяющемся пространстве, распространяя свои идеи на все большую территорию. С лёгкостью перемещается в пространстве - путешествует - герой "веселого" текста. В "тёмных" же текстах, напротив, все действия имеют место, как правило, в замкнутом пространстве, которое должно сужаться вокруг героя.

\*

\*

\*

Завершая эту главу, отметим ещё одно обстоятельство. В бесконечном множестве текстов, отражающем бесконечное множество смыслов, имеется специфическая зона художественных текстов и художественных смыслов. Возникая на основе личностных смыслов, эти последние "переправляют" в себе и возможности языковой системы, и возможные способы видения объектов и отношений, существующих в окружающей действительности.

Основанием предлагаемой типологии является лишь один аспект художественных текстов - эмоциональное отношение писателя к изображаемым событиям, явлениям, объектам. Оценка языковой образности и особенно степени "эстетической художественности" текста (в ее литературоведческой трактовке) оставались в данном случае как бы за скобками исследования. В таком "голом" виде взятый текст, естественно, теряет многое из того, что делает его художественным, но он сохраняет главное - личностное отношение автора к описываемому. Очевидно, что это является именно той основой, на которой строится и образность, и художественность текста, и его эстетическая и культурологическая значимость.

Воспринимая произведение, читатель "впитывает" и его художественную форму, и развёрнутость художественных образов, и многое другое, что в совокупности составляет художественный текст. Вместе с тем, восприятие и понимание текста органически сочетается с его семантической компрессией и выделением смысловых опорных пунктов. При этом, поскольку выделяемые смысловые "вехи" художественного текста являются коннотативно отмеченными, они получают определенную оценку со стороны читателя. Даже если такая оценка и не осознается читателем, процесс чтения художественного текста все равно представляет собой процесс пересечения смысловых полей (в том числе и эмотивных) текста и смысловых полей (прежде всего эмоциональных) читателя.

Рассмотрению процесса восприятия художественного текста именно с этих позиций посвящена следующая глава.

## ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

### РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

#### 4.1. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Проблема восприятия текста - одна из ключевых для современной психолингвистики. Находясь на стыке психологии и лингвистики, психолингвистика, с одной стороны, основывается на данных психологии речи, с другой стороны, на результатах, полученных в рамках общего языкознания и лингвистики текста. В соответствии с этим исследования развиваются по двум направлениям: во-первых, описывается психологическая модель восприятия, уровневый характер этого процесса; во-вторых, описывается обусловленность характера и результата восприятия внешними (объективными) и внутренними (субъективными) факторами.

Недостаточным для понимания текста является понимание составляющих его предложений как минимальных единиц речи. Являясь интегральным единством предложений и сверхфразовых единств, текст обладает множеством значений, как собственно текстовых, так подтекстовых и затекстовых.

Тем самым, в психологическом плане восприятие текста, являясь процессом посинтагменного второсигнального отражения действительности, представляет собой процесс раскрытия опосредованных словами связей и отношений, которое результируется в их осмыслении (Зимняя 1976, 5) и приводит к пониманию всего текста.

Что касается уровневого характера восприятия художественного текста, то первым уровнем этого процесса будет понимание контекстуальных логических значений слов и предложений, его составляющих. На этом уровне от читателя требуется простое знание языка, на котором написан текст. Декодирование зрительных образов приводит к соединению смыслов слов.

В силу того, что значение текста, тем более художественного, не сводимо к прямому смыслу фраз, его составляющих, необходимо понимание переносных и символических смыслов лексических, семанти-

ческих явлений. Именно это и происходит на втором уровне - уровне языкового и логического понимания текста.

Художественный текст обладает рядом особенностей, требующих умения ориентироваться в его композиции (как авторской организации последовательности описываемых событий), авторских отступлений, вторых планов, аллюзий, прецедентности и т.п. В комплексе это может составлять текстовую компетенцию как умение ориентироваться в текстовом пространстве.

Существенна для читателя художественного текста и способность к эмпатии - пониманию характеров и настроения, приписываемых персонажам. Результатом этого должно быть понимание авторской концепции в целом. При этом для более глубокого понимания художественного текста все его содержание должно быть соотнесено (и реально соотносится) с жизненным опытом читателя как личности. Читатель реагирует интеллектуально (размышляет над описанными в тексте проблемами) или эмоционально. Происходит проникновение в авторский замысел, общение с писателем.

В высказываниях специалистов в области психологии, эстетики и философии о проблемах, связанных с восприятием текста, достаточно часто встречаются такие, в которых акцент делается на субъективном характере восприятия. В частности, сторонники "экспериментальной эстетики" (Ш. Лапо, Т. Диппе) искали основания эстетического не в объекте, а в субъекте восприятия.

Отношение к тексту как к своеобразному импульсу для образования в сознании читателя собственного знакового продукта достаточно традиционно и для филологии. Так, рассматривая лексикографические труды восточных славян XI-XV века, Л. С. Ковтун утверждает, что, пытаясь обнаружить скрытый духовный мир Псалтыри, они уже понимали, что "каждый из текстов может получить не одно, а много, причем несходных, а иногда и противоположных, истолкований" (Ковтун 1991, 185).

В современных исследованиях проблема субъективности восприятия знакового продукта связывается прежде всего с именем В. Гумбольдта, особое внимание уделявшим процессу понимания речи. Об-

щеизвестно положение Гумбольдта о том, что говорящий и слушающий воспринимают один и тот же предмет с разных сторон и вкладывают различное, индивидуальное содержание в одно и то же слово. "Никто не принимает слов совершенно в одном и том же смысле,- писал он.- ... Поэтому взаимное понимание между разговаривающими в то время есть недоразумение, и согласие в мыслях и чувствах в то же время и разногласие" (Гумбольдт 1859, 62).

О том, что нельзя найти двух одинаковых людей, которые вкладывали бы одинаковое содержание в слова, обозначающие предметы или явления объективного мира, писал и А. А. Потебня (Потебня 1989). Общеизвестно его высказывание о том, что "никто не понимает слова именно так как другой. Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях - вместе с тем разногласие".

Об этом же пишут и многие современные исследователи. Так, согласно Р. Ингардену, всякий текст принципиально неполон и процесс чтения и понимания есть одновременно процесс реконструкции, восполнения недостающего (Ингарден 1962). "Художественный текст,- пишет Ю. М. Лотман, давая достаточно однозначное толкованию текстов, - создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое" (Лотман 1972).

При рассмотрении смыслового восприятия текста прежде всего выделяют внешние факторы, оказывающие влияние на характер протекания этого процесса. К ним относят знаковую форму текста (в том числе, его типографическую читабельность - Мацковский 1976), язык, на котором он написан, содержательную структуру текста и др.

При том, что структура текста задает характер восприятия, а результат понимания программируется автором текста с достаточной степенью жесткости, характер понимания и особенно интерпретации смысла художественного текста оказываются в зависимости и от ряда внутренних, субъективных факторов. К их числу относят обычно следующие: социальное положение читателя, его культурный уровень (степень включенности в социокультурные отношения), знание языка текста (принадлежность к определенной семиотической группе - Дрид-

зе 1976), личную восприимчивость, прежний опыт, включенность в культуру (Марковина 1982) и др.

По мнению значительного числа исследователей (Брудный 1975; Гусев, Тульчинский 1975; Кузьменко-Наумова 1980; Сорокин 1979), результаты восприятия и понимания текста не могут быть однозначно описаны только на основании анализа семантики воспринимаемого текста, поскольку само восприятие является процессом формирования субъективного образа объекта, процессом, зависящим и от объекта, и от субъекта восприятия. Это вызвано тем, что субъект восприятия обладает своей системой значений, через которую он воспринимает объекты, находящиеся в поле его внимания. Крайним случаем выражения субъективизма является такое утверждение: "Смыслы, которые индивид приписывает объектам понимания, он черпает из своего внутреннего мира - мира индивидуального сознания, образующего основу понимания" (Никифоров 1982, 51).

В целом в работах многих исследователей также отмечается, что при обращении к художественной литературе читатель выступает не только как носитель знания, но и как личность со своей структурой ценностей и динамических смысловых система (Борев 1985, 34-44; Вайну 1977; Каракозов 1988; Леонтьев Д. 1991; Нишанов 1985).

Одной из теорий, в которых представлен субъективный подход к чтению является концепция, предложенная Н. А. Рубакиным и названная им библиопсихология.

#### **4.2. БИБЛИОПСИХОЛОГИЯ И ВОСПРИЯТИЕ ТЕКСТА**

Известный отечественный библиотековед и библиограф Н. А. Рубакин (1862-1946), разрабатывая проблемы пропаганды книги и руководства чтением, предложил основы целостной дисциплины - библиопсихологии (Рубакин 1977).

При построении этой науки он исходил из следующих посылок.

Каждый читатель принадлежит к определенной общественной группе. У каждой группы имеется ядро интересов, тесно связанных со спецификой классовой, сословной, профессиональной среды, в кото-

рой читатель вырос и воспитывался. Стереотипы, сформировавшиеся у индивида в процессе воспитания, во многом определяют его отношение к событиям внешнего мира, сказываются и на восприятии и оценке явлений действительности, частью которой является и литература.

Тем самым "реакция" читателя на текст во многом предопределяется личностью читателя. В частности, источниками той или иной реакции на текст является по Рубакину наследственность, социальная среда и личный опыт индивида, что предполагает классификацию возможных типов читателей по указанным трем основаниям.

Кроме того, Н. А. Рубакин допускал возможность выявления "сложнейших психических ... интимных переживаний - характера, темперамента, типа, склада ума и мышления, преобладающих эмоций, наклонности и активности или пассивности" (там же, 204).

Восприятие элементов текста, по его мнению, связано с возникновением у реципиента таких реакций, как понятие, образ, ощущение, эмоция, органическое чувство, стремление, действие и инстинкт (там же, 142). На основании этого Н. А. Рубакин считал возможным осуществлять "библиопсихологический психоанализ личности" субъектов текстовой деятельности и строить личное уравнение читателя (там же, 205) и писателя (там же, 87-88).

Говоря об изучении читателя, Н. А. Рубакин отмечал необходимость сбора сведений относительно того, какие именно книги и общественные идеи находят наиболее "благоприятный отклик" в тех или иных общественных группах. Он призывал изучать взаимодействие книги и читателя с учетом определенных условий - экономических, политических, психологических (Сорокин 1991).

Тем самым Н. А. Рубакин ставил задачу поиска факторов, влияющих на обращение читателя к той или иной книге, рассматривая характер связей не только в системе "книга - читатель", но и в системе "идея - читатель". Конечной целью при этом, по замыслу Н. А. Рубакина, должно быть создание теории научно обоснованной пропаганды чтения и библиопсихологии как науки о восприятии и распространении книг (Рубакин 1977, 16).



Главным в его концепции была, наряду с признанием важности выявления индивидуальных и групповых особенностей читателей, попытка рассматривать содержание текста не только как совокупность семантических образований, но и как стимул для образования тех или иных проекций у воспринимающих текст читателей (или типов читателей). При этом под проекцией Н. А. Рубакин понимал результат восприятия текста некоторым реципиентом (там же, 55-59). А под типом читателя он понимал группу личностей, одинаковым образом воспринимающих текст, реагирующим на него, полагая, что "классифицировать людей по их психическим типам - это значит выяснить, какие именно переживания повторяются у них относительно часто" (там же, 163).

"От изучения этих (читательских - В. Б.) реакций, - писал Н. А. Рубакин, - исследователь может подняться к изучению книги и речи. ... Качество автора определяется совокупностью всех реакций, которые произведены, и могут быть произведены совокупностью произведений данного автора... Значит, с библиопсихологической точки зрения в исследованиях книжного дела необходимо идти таким путем: через изучение чтения и читателя (...) к изучению произведений слова, и только после того к изучению автора" (там же, 30).

Актуальной в плане нашего исследования проблемой, которая также входила в круг интересов Н. А. Рубакина, была проблема онто-средованного взаимодействия автора и читателя.

#### 4.3. АВТОР - ТЕКСТ - ЧИТАТЕЛЬ

Тот факт, что и автор, создавая художественный текст, и читатель, воспринимая его, не перестают оставаться личностями со своими характерологическими особенностями, позволили Н. А. Рубакину предположить наличие некоторого сходства между автором и читателем как личностями.

В частности, он утверждал, что реципиент выбирает для чтения тексты того автора, с личностью которого у него имеется психологическое сходство.

Гипотеза о психическом сходстве читателя и писателя, вступающих в общение посредством текста, заимствована Н. А. Рубакиным у Э. Геннеке (1858-1888), который давал ее в следующей формулировке:

"Почитатели произведения обладают душевной организацией, аналогичной организации художника, и если последняя благодаря анализу уже известна, то будет законно приписать почитателям произведения те самые способности, те недостатки, крайности и вообще все те выдающиеся черты, которые входят в состав организации художника" (Геннекен 1892, 76).

Иными словами, исследователь утверждал, что читатель по своим психологическим характеристикам поход на писателя, книги которого ему нравятся.

При этом Э. Геннекен предлагал отличать тип личности читателя от типа личности писателя по интенсивности проявления аналогичных особенностей психической организации. Он писал: "Душевная организация читателя-поклонника не может быть совершенно подобной, а только аналогична организации художника; очень возможно, что сходство между ними будет чисто общего характера; возможно, что способности, благодаря которым оно имеет место, играют в существовании читателя только подчиненную роль... У читателя эти способности... не могут обладать такой силой, как у автора, потому что только у него одного они проявились активно. Между организацией художника и его почитателей, очевидно, существует разница, но только лишь такая, какая существует между способностью творческой и воспринимающей. Творческая способность - это способность настолько развитая, что вызывает и желание проявления, и действие. От просто воспринимающей способности она отличается только своей высшей направленностью" (там же, 77).

Развивая идеи Э. Геннекена, Н. А. Рубакин от теоретических положений перешел к практической реализации своих идей. Так, в 1935 г. в письме Н. М. Сомову из Швейцарии, где Н. А. Рубакин основал Международный институт библиопсихологии, он писал, что в его библиотеке "книги уже классифицированы, подобраны по главным психологическим типам" (Письма 1989, 154). Тем самым он мог "найти для любого читателя и по любому вопросу такую книгу, которая ему наиболее соответствует и по психическому и по социально-психологическому типу" (там же). По его мнению, это усиливает "влияние выдаваемых книг" (там же).

Английская исследовательница С. Симсова вслед за Н. А. Руба-

киным полагает, что "автор, который хочет оказать сильное влияние на своих читателей, должен выбирать слова, соответствующие типу читателя, для которого он пишет. Таким путем он вызывает в их умах именно те психические состояния, которые он желает вызвать" (Simsova 1966, 127).

\*

\*

\*

Выдвинутые Э. Геннекенем и Н. А. Рубакиным идеи о соотношении между типом читателя и типом текста позволяют предположить следующее.

Во-первых, если существует связь между типом писателя и типом текста, который создан им, то можно:

- а) по типу текста представить тип создавшего его автора;
- б) по типу писателя предсказать тип текста, который он может создать.

Во-вторых, если существует связь между типом читателя и типом текста, который он предпочитает, то можно:

- а) по типу текста определить тип ориентированного на него читателя;
- б) по типу читателя предсказать тип текста, на который он может быть ориентирован.

В результате проведенного нами эксперимента с научной фантастикой (Белянин 1985), где использовались данные о психологическом профиле писателей-фантастов (Drevdahl, Cattell 1958) гипотеза Э. Геннекена была уточнена и переформулирована в виде двух гипотез:

а) Писатели и читатели определенного литературного жанра обладают некоторыми сходными чертами психики, отличающимися от писателей и читателей другого литературного жанра;

б) Существуют особенности психики, отличающие писателей вообще от читателей в целом. Используя термины Геннекена, можно сказать, что "творческая способность" имеет качественное отличие от "воспринимающей способности".

Нами также проведен эксперимент с применением "Проективного литературного теста" (описание см. Белянин 1988, 89-106). По-

скольку в настоящее время идет работа по переложению "Проективно-го литературного теста" в компьютерную версию (в рамках экспертной системы VAAL, созданной В. И. Шалаком), мы опишем лишь основные полученные результаты.

Отметим самое главное: эксперимент показал, что читатели оценивают художественный текст как в зависимости от эмоционально-смысловой доминанты текста, так и от своих личностных характеристик.

## Г Л А В А П Я Т А Я

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ ЧИТАТЕЛЕЙ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ПРЕДПОЧИТАЕМЫХ ТИПОВ ТЕКСТОВ: (ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)

Выявление психолингвистической реальности описанных в главе III типов текстов потребовало экспериментального исследования, которое проводилось автором на протяжении 1984-1996 г.г. Этот эксперимент преследовал следующие цели:

1) выяснить возможности определения эмоционально-смысловой доминанты в художественном тексте и компрессии текста в соответствии с ней;

2) описать характер оценки и интерпретации текстов с разной эмоционально-смысловой доминантой;

3) выявить возможную корреляцию между предпочитаемым типом текста и личностью реципиента.

#### 5.1. ОТБОР МАТЕРИАЛА ДЛЯ ЭКСПЕРИМЕНТА

На первом этапе на основе анализа художественной литературы были отобраны тексты, в которых была ярко выражена та или иная из описанных в книге эмоционально-смысловых доминант.

В силу известных социокультурных причин для эксперимента отбирались прежде всего тексты современной зарубежной литературы\*).

Из отобранных первоначально 250 текстов было оставлено 80, наиболее ярко представлявших 8 разных типов текста. По условиям эксперимента произведения не должны были быть известны испытуемым. Это обусловило привлечение и малоизвестных текстов. Затем содержание отобранных текстов было сжато в соответствии с их доминантой до размеров высказываний-микротекстов.

Конечно, отсутствие стандартизированных процедур компрессии

---

\* ) Публиковавшиеся в 80-е годы советские произведения не представляли такого интереса с психологической точки зрения, как неопубликовавшиеся произведения зарубежных авторов.

художественных текста делает необходимой использование такого "объективного критерия" компрессии, как интуиция. Так, теоретически трудноосуществимое сжатие художественного текста с легкостью, однако, совершается нами каждый раз, когда мы пересказываем содержание прочитанного произведения человеку, его не читавшему. При этом мы почти всегда имеем возможность убедиться в справедливости утверждения Н. И. Жинкина, который писал: "В конечном счете во всяком тексте, если он относительно закончен и последователен, высказана одна мысль, один тезис, одно положение. Все остальное подводит к этой мысли, развивает ее, аргументирует, разрабатывает" (Жинкин 1956, 250).

При создании микротекстов основным способом компрессии было упоминание о действующих лицах и основных событиях, в которых участвует главный герой (так называемый метод сюжетных схем - Вейзе 1985, 114-115). Например, содержание политического романа Р. Кондона "Зима убивает" было представлено следующим образом: *"Пытаясь выяснить, кто убил его брата-президента, герой романа узнает, что в этом был замешан не только его отец, но и огромный механизм секретных служб"*.

В микротекстах, как правило, указывалось время действия, имена и социальный статус основных действующих лиц: *"Испанская танцовщица Каролина Карассон - подруга и любовница Наполеона III - завоевывает всемирную известность благодаря светским, политическим и финансовым успехам"* ("Прекрасная Отера").

Иногда возможно было ограничиться указанием на тематику произведения: *"Роман о веселой и шумной жизни цыганского табора"* ("Цыгане"). В некоторые аннотации было включено указание на жанр произведения, например: *"Герой романа - корреспондент - осмеливается вступить в борьбу с кровавым режимом и трагически гибнет"* ("Ярмарочный столб").

Особое внимание придавалось тому, чтобы микротекст представлял собой целостное законченное высказывание. Эдгар По, описывая процесс создания поэмы "Ворон", отмечал, что начало поэмы было определено им после того, как был найден эмоциональный тон (тоска

и меланхолия) и конец стихотворения (цит. по Арнаудов 1970, 407-408). Поэтому предложенные испытуемым аннотации содержали в себе и описание развязки произведения, например: *"Юноша убежал из дому. Вернувшись через два месяца, он без всякой видимой причины убивает мать, брата, любимую девушку и бросается под колеса автомобиля"* ("Душа мальчика").

Возникавшее противоречие - зачем читать роман, если известно, чем он кончится? - испытуемые не замечали и микротексты все равно вызывали у них интерес. Создавая вместе с психиатром Л. Т. Ямпольским микротексты, мы стремились сохранить оценочные прилагательные и эмоционально нагруженные слова, которые присутствовали в авторском тексте: *"Сын игрока, обаятельный Дарси Дансер, стремился выйти победителем из всех жизненных трудностей, очаровать всех женщин, выиграть на всех скачках"* (микротекст "Деяния Дарси Дансера, джентльмена"); *"Главная мысль романа - столкновение естественного и ясного мироощущения людей пустыни с обманом и несправедливостью современного цивилизованного общества"* (микротекст "Пустыня").

Иногда для этого приходилось прибегать к прямой цитате: *"Я не знаю, как я должна жить. И как должны жить другие... Я знаю только, как живу я. Как улитка без раковины. А так не проживешь", - говорит главная героиня, умеющая хорошо работать, но неудачливая и беспомощная в личной жизни"* ("Перед человеком"). При этом важно было избегать любой оценки содержащихся в оригинале эмоциональных структур. Они включались только в том случае, если непосредственно в нем присутствовали: *"Парикмахерша мечтает о роскошной жизни, но не может вырваться из круга безрадостных обязанностей"* ("Скучный вечер"). К сожалению, это не всегда удавалось: *"Этот поэтический цикл пронизывает холодное отчаяние от ощущения уходящей жизни: надо от всего отказаться, ибо уже измерен срок и сосчитаны шаги и удары сердца"* ("Ночь сознания").

В целом микротексты были составлены на основе описанной выше типологии, что позволяло сочетать интуитивную оценку эмоциональных структур текста с реальными языковыми фактами, имев-

шимися в самом произведении. Аннотации достаточно полно отражали основное содержание текста и тем самым давали верное представление о нем. Тот факт, что у испытуемых форма презентации материала не вызывала возражения и была им понятна, позволяет утверждать, что аннотации достаточно адекватно замещали содержание текстов. Более того, результаты проведенного эксперимента позволяют утверждать, что в обыденном сознании содержание книг именно так и представлено - в компрессированном виде по основной эмоционально-смысловой доминанте.

Таким образом, в тесте испытуемым предъявлялся 81 микро-текст\*).

## 5.2. ПРОЦЕДУРА ЭКСПЕРИМЕНТА

Как известно, о результатах воздействия художественного текста на читателя можно судить только по косвенным показателям, поскольку элементы системы ценностей (а тем более изменения в ней) эксплицируются в очень редких случаях. Наиболее явно результат воздействия текста может проявиться в его оценке (Сорокин 1979, 266-287), при этом особую роль играет оценка текста как интересного или неинтересного (там же, 279). Поэтому в проведенном эксперименте именно фактор "интересно"/"неинтересно" был принят за основу оценки и интерпретации текста читателями.

Пилотажный эксперимент показал, что фамилия автора произведения в условиях дефицита информации (3-4 строчки микротекста) значительно влияет на оценку текста (см. также Белянин, Сорокин 1978). Так, например, некоторые испытуемые приписывали максимальный балл микротекстам, перед которыми стояла японская фамилия ("Люблю японцев", "Люблю о Японии") или, наоборот, приписывали минимальный балл текстам писателей тех национальностей, которые ассоциировались у них с негативным отношением (в данном случае речь идет конкретно о болгарских и чешских авторах). Случалось, что испытуе-

---

\*) Один микротекст (N68) не учитывался при обработке.



мым были известны другие произведения указанных в тексте авторов (Макс Фриш, Эдна О'Брайен) и они сравнивали предлагаемый им текст с имеющимися у них представлениями о других произведениях этих авторов\*). Исходя из этого, в основном эксперименте тексты предъявлялись с названием, но без указания фамилии автора.

Подобный подход имеет свою историю. Так, в использованном М. Траммером в детской психологии теста книжного каталога (Trummer 1953) испытуемым предлагалось выбрать по своим интересам 10 названий книг из списка, содержащего 430 названий. Обозначенные в списке книги были сгруппированы им в 24 категории соответственно "психовекторам", отражающим возможное распределение интересов\*\*). Результаты ответов на его тест позволяли выявлять дисгармонии развития и невротические проявления, тем самым выполняя роль инструмента психодиагностики особенностей характера испытуемых (Блейхер 1984, 287).

Предполагалось, что наш список с краткими содержаниями произведений будет служить проективной методикой и использоваться в целях уточнения характеристик личности. Поэтому в целях верификации результатов испытуемым предъявлялся еще и психодиагностический опросник.

Этот последний, разработанный в НИИ ОПП АПН психиатром Л. Т. Ямпольским имел трехуровневую структуру и измерял 25 факторов индивидуально-психологических особенностей личности (Ямпольский 1982; Мельников, Ямпольский 1985, 312-318). Опросник требовал искренних ответов на вопросы достаточно интимного характера (например, "У меня беспокойный и прерывистый сон", "Порой

---

\*) Проведённые ранее эксперименты по выявлению зависимости оценки текста от оценки автора показали, что если фамилия автора художественного текста известна испытуемому, то оценка его текста повышется, если нет - то понижается (см. Белянин, Сорокин 1989).

\*\*\*) М. Траммер распределял интересы на центрифугальные (приключения, путешествия, военные переживания) и центрипетальные (социальные, семейные). Он также выделял такие векторы, как инфантильность, интроверсия, интерес к вопросам морали, к абстрактным, философским темам и т.п.

мне кажется, что я ни на что не гожусь"). Поэтому необходимо было создать положительную мотивацию к эксперименту, длящемуся в общей сложности около сорока минут. Такая положительная установка создавалась, и отказов от участия в этой части эксперимента зафиксировано не было.

Результаты проведенного психологического тестирования представляли ценность не сами по себе, но прежде всего в соотношении с результатами шкалирования микротекстов\*).

Испытуемым давалась соответствующая отвлекающая инструкция и шкала по которой им предлагалось оценить текст. Шкала имела следующий вид:

+3 прочитал(а) бы охотно

+2 читаю

+1 может прочитал(а) бы

0 затрудняюсь ответить

-1 скорее всего не стал(а) бы читать

-2 не буду читать

-3 ни за что не стал(а) бы читать

На соответствующих бланках испытуемые должны были представлять свои оценки, а также указывать пол и возраст.

После ответа испытуемого на тест с ним проводилась беседа-интервью. В ходе беседы выявлялись причины той или иной оценки текстов, характер интерпретации смысла текстов (степень адекватности эмоционально-смысловой доминанте текста), а также их читательские предпочтения.

Н. А. Рубакин, полагая, что такого понятия, как "читатель вообще" "нет и быть не может" (Письма 1989, 159), уделял большое внимание индивидуальной работе с читателями. Так, он писал, что

---

\*) Подробнее о возможности использования результатов психологического тестирования в прикладных целях см. Мельников, Ямпольский 1985, 283-288, где имеется ссылка на наше исследование подобного рода (Белянин, Ямпольский 1982).

"библиологическая> психология> дает возможность определять и психологический> и социальный> тип читателя путем очень краткого разговора с ним" (там же, 154). Поэтому в ходе нашего эксперимента (который несомненно является библиопсихологическим), также проводилось собеседование психодиагностического характера, которое позволяло выявлять личностные черты и особенности испытуемых.

Было проведено две серии экспериментов. В первой серии было опрошено более 800 испытуемых (возраст которых был в среднем от 18 до 25 лет), с каждым из которых проведены соответствующие беседы. Во второй серии были опрошены группы испытуемых, различающиеся по полу и профилю образования (47 человек).

### 5.3. РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТА С ОТДЕЛЬНЫМИ ИСПЫТУЕМЫМИ

В целом результаты проведенного эксперимента показали, что правомерно говорить об адекватной и о неадекватной интерпретации смысла текста. Наибольший интерес представляет для нас проблема неадекватности понимания коннотации текста, поэтому основное внимание здесь будет уделено "непониманию, пониманию по-другому" (А. А. Потебня).

Проблема интерпретации и оценки художественных текстов еще не получила своего точного типологического объяснения. Так, например, известно, что Гете очень высоко оценивал творчество В. Шекспира, а Л. Н. Толстой относился к этому творчеству отрицательно. Но дальше простых бинарных сопоставлений литературоведение не идет, хотя составление списков авторов, предпочитающих или не признающих друг друга, могло бы быть полезным для психологии творчества<sup>\*)</sup>. В исследованиях по психологии искусства оказались также малоработанными вопросы формализации и интерпретации эстетических объектов в целом.

Анализ полученного в результате эксперимента вербального

---

\*) Не следует приуменьшать сложность составления подобных рядов, поскольку возможны и пересечения. К примеру, Л. Н. Толстой высоко оценивал Гете (Толстой 1985, 203, 329, 249, 440, 503).

описания предъявленных испытуемым микротекстов показал, что читатели интерпретируют их в пределах своих когнитивных эталонов и с помощью языковых элементов индивидуальных "картин мира". Формализовать же и алгоритмизовать ответы испытуемых полностью не удалось, в силу чего изложение нижеследующих параграфов, посвященных описанию результатов эксперимента, носит отчасти феноменологический характер.

В целом эксперимент показал, что испытуемые (читатели) высоко оценивают те типы текстов, эмоционально-смысловая доминанта которых соответствует их личностной доминанте поведенческого плана. Опишем полученные результаты более подробно.

### 5.3.1. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "АКТИВНЫХ" ТЕКСТОВ

В основе эмоционально-смысловой доминанты "активных" текстов лежит лозунг *"Вся жизнь - борьба"*. Как было отмечено ранее, основное содержание "активных" текстов определяется противопоставлением действий главного героя текста действиям других персонажей, которые мешают ему в его деятельности.

В эксперименте "активные" тексты были представлены микротекстами такого характера: *"Смелые изобретения ученого наталкиваются на косность, непонимание и зависть. Однако, несмотря на неудачи (увольнение с работы, уход жены к другу и т.д.), он не отказывается от своих исследований и в результате добивается всеобщего признания" ("Семь дней с продолжением или исповедь ученого"); "История финансового консультанта, человека честного и принципиального, который стремится вывести на чистую воду всех недобросовестных клиентов и из-за этого подвергается преследованию" ("Риск"); "Движимый сознанием собственного долга перед своей страной, герой романа претворяет в жизнь программу распространения культуры. Но это вызывает злобу членов правительства, которые пытаются его запугать" ("Премьер-министр").*

Положительные оценки подобных текстов (*"Целеустремленность*

нравится", "Добро всегда побеждает зло - это мое убеждение")\*) можно считать, так сказать, социально желательными. Характерно, что ответы типа "<Нравится потому, что описан> положительный идеал" и "Всегда интересно читать про сильную личность" соответствуют оценкам, дававшимся подобным текстам в советских школьных учебниках по литературе (точнее, по истории литературы). Основным требованием к литературе социалистического реализма также являлось требование изображения положительного героя и его борьбы с обстоятельствами. Естественно, что та система оценок литературы, которая преподносилась в школе в качестве единственно верной, не могла не оказать влияние на формирование вкусов читателей.

Наравне с большим количеством положительных оценок были и отрицательные оценки "активных" текстов. В связи с тем, что они описывают события, максимально соответствующие действительности, некоторые испытуемые отрицательно оценивали именно за публицистичность их стиля ("Сплошная политика. Политику можно в газетах читать").

Оценки третьей группы испытуемых, которые также отрицательно оценивали "активные" тексты, свидетельствуют о полном неприятии текстов с этой эмоционально-смысловой доминантой. Они "объясняли" это следующим образом: "Это глупость. Если это весь сюжет - роман писать не стоило"; "Чтобы одному претворить "программу распространения культуры" - нереально (о тексте "Премьер-министр)". "Не понимаю этого романа. Так не может быть, чтобы один человек понял как надо жить. Я таким людям не доверяю. Он не распространяет, а насаждает свою "культуру". Членов правительства понять можно". Последнее высказывание интересно тем, что во-первых, испытуемый вышел за пределы художественного текста в область вполне возможной в реальности жизненной ситуации, что по-видимому, вызвано явной публицистичностью текста. Во-вторых, оценивая отрицательно данный микротекст, испытуемый одновременно дал оценку не

---

\*) Здесь и далее мы приводим дословную неотредактированную запись ответов испытуемых на вопрос "Почему Вы так оценили этот текст?".

столько ему, сколько структуре мотивов, реализуемых в нем основными действующими лицами (и в конечном итоге, автором). Очевидно, что в данном случае произошло рассогласование мотивов поведения вымышленного героя текста с мотивами возможного реального поведения испытуемого - потенциального читателя.

Естественно, что при чтении художественного текста читатель находится под постоянным, повторяющимся на разных уровнях воздействием авторского замысла и текст оказывает на него суггестивное (внушающее) воздействие. Тем не менее можно предположить, что в том случае, если герои текста реализуют мотивы, очень удаленные от системы мотивов читателя (Степень удаленности мотивов персонажа и читателя может быть высчитана, к примеру, с помощью методов психосемантики - Петренко 1983), то текст не оказывает должного воздействия. Интерпретация текста, "удаленного" от реципиента, оказывается в сильной зависимости от "правдоподобности вымысла" автора текста и системы его художественных аргументов. Чем более убедительными подробностями якобы имевших место событий сопровождает автор свой текст, тем более воздействием он окажется для читателя и тем более адекватной будет его интерпретация\*).

Собеседования и результаты психодиагностического тестирования показали, что испытуемые, высоко оценивавшие микротексты с эмоционально-смысловой доминантой "активных" текстов, увлечены политикой, интересуются историей и культурой. Они принимают (или принимали)\*\*) участие в общественной жизни, стремясь к руководящим позициям. В общении открыты, но склонны к небольшой подозрительности (т.е. к недоверию в отношении с другими людьми) и не терпят предательства.

---

\* ) Косвенным подтверждением этой гипотезы могут служить результаты эксперимента, в котором испытуемым предполагалось обнаружить содержащиеся в художественном тексте противоречие (в нем речь шла о путниках, плывущих по реке, которая текла сначала вниз, а затем поднималась вверх). Испытуемые достаточно часто после первого прослушивания не замечали, что содержание текста противоречит элементарным знаниям, полученным в курсе средней школы (Тихомиров 1984, 126).

\*\* ) Напомним, что эксперимент проводился в 80-е гг., когда действовал ВЛКСМ.

### 5. 3.2. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "ВЕСЁЛЫХ" ТЕКСТОВ

"Весёлые" тексты были представлены микротекстами следующего характера: *"Герой романа - парашютист - влюблён в свою профессию и полон отваги при совершении подвига"* (Микротекст имел очень характерное название - "Легче дышится в синеве небес"); *"Роман о силе духа и мощи человеческой личности отважных молодых ребятах-шофёров, пробивающихся с важным грузом сквозь снежные заносы"* ("Сингапур").

Многие испытуемые положительно оценивали такие тексты: *"Похоже на сказку. Это хорошо"*; *"Люблю сильных людей"*. При этом испытуемые - потенциальные читатели - соотносили мироощущение, представленное в микротексте, со своим отношением к жизни: *"Борьба, дружба, преодоление препятствий. Хочется преодолевать препятствия. Часто отступаешь. Беру себя в руки"*.

Микротекст об *"отважных ребятах-шофёрах"* получил также значительное число и отрицательных оценок. Причины этого были, судя по полученным объяснениям, в следующем: *"Не нравятся "ребята-шофёры" как выражение"*; *"Духовности нет. Естественности тоже нет"*; *"У них все на эмоциях. Меня не эмоциональная сторона интересует, а рассудочная. Эмоции свойственно подавлять"* и под.

С этих же позиций рационалистического подхода низко оценивался *"Роман о весёлой и шумной жизни цыганского табора"* ("Цыгане"): *"Не люблю веселье, радости, бездумные"*; *"Развлекательная литература в принципе не нравится. Искусство должно человека заставлять задуматься, задеть струны, пробудить духовность, не мысли, не чувства, а дух"*, - писала одна испытуемая, объясняя низкую оценку этого текста.

Следует отметить, что в 80-е гг. отрицательная оценка "активных" и "веселых" микротекстов была скорее всего вызвана возможной политической установкой издателей этих текстов: испытуемые занижа-

---

\*) Словосочетание *"ребята-шоферы"*, специально оставленное нами в аннотации "коробило" (оскорбляло языковой вкус) многих испытуемых, дававших отрицательную оценку этому "веселому" тексту, лишь усиливая их негативное отношение к выраженному в тексте мироощущению.

ли оценку тех текстов, которые могли считаться социально желательными, считая их заведомо неинтересными для себя: *"В наше время - это чушь"*, - говорил один испытуемый о тексте про *"ребят-шоферов"*. - *Вот если бы в 30-е годы <появился этот текст, тогда я бы поверил>".*

Особый интерес представляет высокая оценка того или иного текста (в данном случае - "весёлого") не за его коннотацию. Как отмечал А. Р. Лурия, понимание текста представляет собой "усвоение не только поверхностных значений, которые непосредственно следуют из содержащихся в тексте слов и грамматически оформленных словосочетаний, но и усвоения внутренней, глубокой системы подтекстов и смыслов" (Лурия 1979, 249).

Поскольку концепт текста (его замысел) носит внетекстовый характер (Брудный 1975; Новиков 1983; Слюсарева 1963), его понимание может быть одновременно и пониманием того, что в тексте непосредственно не дано. В частности, микротекст о "ребятах-шофёрах" многими испытуемыми интерпретировался совершенно с иных позиций, чем, судя по тексту, это предполагалось автором. Испытуемые нередко давали иную, отличную от авторской, интерпретацию описываемой в тексте "референтной ситуации". (*"Я думаю, что этот текст о совершенно необычной, мистической ситуации, в которой может независимо от себя оказаться человек"*, - писала одна из испытуемых).

Такая формально допустимая оценка ситуации оказывается неверной в смысловом и коннотативном планах (речь в тексте идет не только о пребывании в замкнутом пространстве, сколько о преодолении трудностей). Вместе с тем следует иметь в виду, что "замысел художника не может лишить нас права на свободное отношение к его произведениям" (Горнфельд 1916, 6).

Результаты бесед, проведенных с испытуемыми, показали, что те, кто высоко оценивал тексты с эмоционально-смысловой доминантой "веселых" текстов - люди оптимистичные, с легкостью берущиеся за выполнение разных дел, но не всегда доводящие их до конца. Установка на совместную деятельность, на компанию, сопутствует их поверхностности в знаниях и легкости в общении.



### 5.3.3. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "КРАСИВЫХ" ТЕКСТОВ

В нашем эксперименте испытуемым также предлагались тексты, которые получили название "красивых". Речь идёт о таких, например, произведениях: *"Молодой клерк мечтает о "пути наверх", рисует в воображении машины лучших марок, дорогие украшения, модные наряды"* ("Славный парень"); *"Отец считает сына ленивым и легкомысленным. А тот, рискуя жизнью, спасает попавшую в снежную бурю группу туристов и становится героем фильма"* ("Метель"); *"Богатый граф полюбил героиню за ее необыкновенную душу и не замечаемую никем красоту. Героиня спасает жизнь графу и он в знак благодарности делает ей предложение"* ("Пламя любви").

Многие испытуемые высоко оценили последний - наиболее характерный в рассматриваемом плане - микротекст: *"Мне кажется, что роман должен быть написан хорошим языком, и сюжет неплохой"; "Интересная тема о чистой любви"*.

Были и достаточно откровенные высказывания такого характера: *"Я знаю, что мне никогда не жить шикарной жизнью. Хочется иногда хоть помечтать об этом", "Такие тексты нравятся, так как натура у меня сентиментальная и отношения людей, их чувства мне интересны"*.

Отрицательные оценки текста "Пламя любви" звучали примерно так: *"Неинтересно. Обычная внешне красивая история"; "Сентиментальная, банальная история"*. При этом порой давались обобщающие ответы: *"Отвращение к романам про графов с детства. Дюма не люблю"; "Макулатурную литературу" не читаю из духа противоречия"*.

Испытуемым не нравилась внешняя простота и малая информативность такого текста: *"Банально. Ну спасает. Что дальше?"; "Неестественно"; "Тут больше упор на ширпотреб и приключения. Лучшие историческую книгу прочитать"; "Королева Марго" - это чтиво. Не увлекательно. А историческая информация - источник знаний"*.

Характерно, что отрицательные оценки принадлежали в основном испытуемым мужского пола, девушки же оценивали их в основном высоко (О женском чтении см. Бутенко 1992). Разброс в оценках этого типа текстов разными испытуемыми отражает имеющийся разноречивой в оценке

подобных текстов и среди профессиональных литературных критиков\*).

Итак, "красивые" тексты отличаются вычурным стилем и описанием псевдотрагических ситуаций. Результаты психодиагностического тестирования и проведённых бесед с испытуемыми показали, что в целом испытуемые, ставившие им высокие баллы, любят находиться в центре внимания, любят компании, но при этом могут быть капризными, несколько демонстративными (в понимании К. Леонгарда). Они любят прерывать беседу, если она становится не интересной им для того, чтобы обратить на себя внимание. Их интересы могут быть связаны с миром искусства.

#### 5.3.4. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "ТЁМНЫХ" ТЕКСТОВ

В качестве "темных" текстов в эксперименте испытуемым предлагались микротексты следующего характера: *"Роман повествует о карательной экспедиции, целью которой является расправа над жителями мятежной деревни"* ("Восстание"); *"Юноша убегает из дома. Вернувшись через два месяца, он без всякой видимо причины убивает мать, брата, любимую девушку и бросается под колеса автомобиля"* ("Душа мальчика"); *"Капитан полиции Грегориус допрашивает преступников ударами по почкам, коленом в пах, кулаком в солнечное сплетение и таким образом раскрывает преступления"* ("Затянувшееся прощание").

Большинство испытуемых оценивали подобные тексты отрицательно. Многие из них реагировали именно на психологический, коннотативный уровень текста: *"Жестокость не нравится, не интересна"*; *"Кошмар"*; *"Ненавижу смакование садизма"*; *"Не люблю ужас чисто физически"*; *"Насилие отвергаю"* и т.п.

В то же время, имелись испытуемые, которые оценивали такого рода микротексты высоко, никак не объясняя свои высокие оценки: *"Мне интересно почитать"*; *"Можно почитать, так как это близко, видимо, детективу"*. Один из участников эксперимента, высоко оце-

---

\*) Круглый стол в ВГБИЛ 15.03.1996 носил название "Не надо ли вам любовные романы?"

нивший такой текст, думал над ответом достаточно долго, а смог написать только следующее: *"Никак не могу сформулировать"*. Подобный ответ демонстрирует, что при оценке художественного текста оказываются задействованными невербальные структуры сознания.

В ряде случаев высокая оценка такого рода текстов связана с поиском в нем других структур, не обусловленных его эмоционально-смысловой доминантой. Например, высоко оценивая микротекст *"Душа мальчика"*, один испытуемый объяснил это так: *"Сначала мне не понравилось, но потом я понял, что это может быть интересно. Почему он убивает? Что же это за "без видимой причины"?"*. Были и другие подобные объяснения.

Итак, в целом "темные" тексты написаны резко и отрывисто, они отражают несколько "сумеречное" мироощущение. Испытуемые, положительно оценивавшие микротексты с этой эмоционально-смысловой доминантой, по результатам тестирования могут быть охарактеризованы как настойчивые и целеустремленные, стремящиеся к достижению своих целей люди. Они упрямы, не всегда могут разобраться в разных сложных проблемах, но то, что они делают, они делают умело. Это люди несколько ограниченных интересов, но прагматики в жизни и нередко они достигают успеха там, где требуется кропотливый труд.

### 5.3.5. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "ПЕЧАЛЬНЫХ" ТЕКСТОВ

В качестве "печальных" текстов испытуемым были предложены тексты следующего содержания: *"Безысходно текут дни одиноко живущего пенсионера. Все чаще он думает о том, чтобы принять спотворное и уснуть навеки"* ("У нас нет ничего нового"); *"Этот поэтический цикл пронизывает холодное отчаянье от ощущения уходящей жизни: надо от всего отказаться, ибо уже измерен срок и сосчитаны шаги и удары сердца"* ("Ночь сознания"); *"У могилы матери героиня впервые ощущает пугающую пустоту своей внешне благополучной жизни, горечь мыслей о навсегда упущенной возможности понять и согреть сочувствием близкого ей человека"* ("Роза в сердце").

Многие испытуемые отрицательно оценивали подобные тексты

(то есть сообщили, что не выбрали бы их для чтения), объясняя это следующим образом: *"Скучная тема"; "Нудно слишком"; "Слишком грустно"*. Это типичные ответы, и давали их в основном представители мужского пола (у которых "печальные" тексты оказались на предпоследнем месте). Они достаточно откровенно говорили о причинах своего неприятия подобных текстов: *"Скучно, так как о стариках"; "Не хочу читать. Мне еще не хочется читать о старости"; "Зачем об этом думать?! К необходимости жизни (смерти? - В. Б.) надо относиться проще!"*.

Испытуемые женского пола выше, чем мужчины оценивали "печальные" тексты: *"Это чувствует молодая девушка,- писала одна из участниц эксперимента по поводу микротекста "Роза в сердце".- Она сожалеет, а мы должны на этом учиться. Отношение к близким людям..."*. Были и такие объяснения высокой оценки: *"Мать уйдет и не вернется. Надо ценить сейчас"* (о том же микротексте); *"Когда 21 год, начинаешь задумываться, взрослеть. Надо думать о том, что ждет впереди"*.

Очевидно, что подобные ответы вызваны не только особым воздействием текстов как художественных произведений, но и совпадением когнитивных и глубинных структур текста с психологическими особенностями личности читателя.

Следует отметить, что подобное "созвучие" вызывало и отрицательные оценки: *"Мне тяжело читать книги на такие темы. Я потом долго плохо себя чувствую"*. Тем самым можно говорить о том, что степень "принятия" текста читателем зависит от того, направлен ли он (она) на "вхождение" в состояние, описываемое или передаваемое текстом, или на "выход" из такого состояния.

Как уже отмечалось при описании "печальных" текстов, они базируются на депрессивном мироощущении. Микротексты, созданные на основе текстов с этой эмоционально-смысловой доминантой, привлекали своей поэтичностью и лиричностью ценителей хорошего стиля, в первую очередь, испытуемых, с гуманитарным образованием.

В личном общении они оказались мягкими, добрыми людьми, которые ценят хорошее к себе отношение, не всегда умея, правда, ответить тем же (они робки и не уверены в себе). Они нередко подвержены

заболеваниям, ведут малоподвижный образ жизни, не активны, не склонны участвовать в коллективных действиях. Их тихий голос, застенчивость и невысокий энергетический потенциал не позволяют им достигать особого социального успеха, но близкие люди ценят их за отзывчивость и мягкость.

### 5.3.6. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "СЛОЖНЫХ" ТЕКСТОВ

"Сложные" тексты - это, как правило, научные тексты. В художественной литературе они встречаются реже и связаны с мистикой, религиозной тематикой, могут быть написаны в жанре научной фантастики, быть основой для фильмов ужасов.

На уровне поверхностной структуры такие тексты характеризуются усложненностью семантики и синтаксиса. Разные содержательные элементы текстов этого типа связаны между собой очень слабо, они находятся словно на периферии ассоциативных связей. "Сложные" тексты достаточно трудны для восприятия: они не всегда позволяют охватывать описываемые в них явления в их взаимосвязи и целостности.

Кроме того, во многих из них поднимаются достаточно сложные проблемы философского плана (абсурдность бытия, многомерность мира и т.п.). Например, микротекст "Дворец правосудия" выглядел следующим образом: *"В мертвом городе имеется суд, которому некого судить. Осознав, что он никогда не выйдет отсюда, молодой юрист убивает председателя суда и зачитывает перед новым судьей приговор себе"*. Микротекст "Свеглячок" заключал в себе следующее содержание: *"Пара влюбленных замечает на берегу моря не то червячка, не то жучка, который интересно светится. Разноцветными световыми импульсами этот червячок пытается сообщить им нечто чрезвычайно важное, но непонятное. Но влюбленные не видят того чуда, которое живет и светится рядом, и, проходя, наступают на него"*.

Пожалуй, наиболее показательным в этом плане был микротекст "Ледяные яйца": *"Ученый, случайно оказавшийся на островке, вдруг обнаруживает в горячем песке ледяные яйца неизвестной черепахи, и сквозь их прозрачную оболочку на него смотрят лица людей, которых он как-будто когда-то видел"*.

Возможно, что существует семантическая связь между смысловыми компонентами *ученый* и *остров*, *горячий песок* и *ледяные яйца*, *оболочка яйца* и *лица людей*. Но совершенно ясно, что такое большое количество достаточно сложных соединений вызывает определенную трудность для понимания текста.

"Сложные" тексты, обладая низкой внутренней упорядоченностью элементов, оказались не общедоступными. Многие читатели вышеприведенный текст не поняли: "*Расплывчатый сюжет*"; "*Страшная фантазия*"; "*Абсурд не правится*"; "*Мне текст не понятен*" - таковы были их ответы.

Подобные ответы позволяют подтвердить гипотезу Ю. А. Сорокина о том, что "цельность текста не является текстовым феноменом и приписывается знаковому продукту реципиентами" (Сорокин 1982, 66). Невозможность увидеть цельность и связность текстов проявляется в отрицательной оценке текста и интерпретации его как малоосмысленного.

Часть испытуемых положительно оценивала "сложные" тексты, справедливо относя некоторые из них к научной фантастике\*). Объяснения были довольно однотипными: "*Люблю научную фантастику*"; "*Научная фантастика!*"\*\*). Тем самым можно утверждать, что принадлежность текста к определенному жанру несомненно имеет большое влияние на характер его восприятия и оценки.

В качестве подтверждения мысли о том, что читатель выбирает тексты того типа, которые соответствуют его когнитивным структурам, приведем оценку текста "Ледяные яйца" одним испытуемым: "*Значимое впечатление. Несомненен вопрос о степени значимости явлений*". Такая формулировка, сопровождаемая высокой оценкой, явно свидетельствует о совпадении эмоционально-смысловой доминанты текста с компонентами языковой личности реципиента, для которого также характерно употребление сложных языковых конструкций, приводящих речь на грань десемантизации.

---

\*) Результаты факторизации оценок показали, что из группы "сложных" текстов выделяется подгруппа научно-фантастических текстов.

\*\*\*) В те годы на распространение научной фантастики было наложено идеологическое вето (Белянин 1991).

Интересно также отметить, что при полном понимании содержания текста "Ледяные яйца" некоторые испытуемые увидели в нем эмоциональность: *"Драматическая ситуация, ибо чаще вспоминаются люди, которым сделал что-нибудь нехорошее"*; *"От этого текста становится грустно"*.

Это еще раз подтверждает мысль о том, что с одной стороны, в силу своей многозначности любой художественный текст принципиально открыт для совершенно разных интерпретаций, с другой стороны, каждый читатель интерпретирует художественный текст в соответствии со своими представлениями об изображаемом и своими когнитивными структурами.

В частности, В. Изер писал о том, что "внутренний читатель" романа Д. Джойса "Улисс" (который мы относим к "сложным") - это личность, являющаяся сама по себе проблемой, личность, ищущая собственного становления" (Зись, Стафеецкая 1985, 193).

По данным нашего психодиагностического тестирования, лица, положительно оценившие "сложные" тексты, характеризуются прежде всего повышенной тревожностью (см. также Белянин, Ямпольский 1982, 97). Они могут быть охарактеризованы как интеллектуалы, склонные к размышлениям, рассуждениям, но не действиям. Период интереса к "сложным" текстам совпадает с периодом обучения в вузе и отражает интеллектуальные юношеские искания. В общении люди, предпочитающие "сложные" тексты, любят обсуждение абстрактных проблем, обращают основное внимание на интеллектуальный облик партнера, а эмоциональной стороной общения пренебрегают.

### 5.3.7. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "УСТАЛЫХ" ТЕКСТОВ

В качестве "усталых" текстов в эксперименте были использованы тексты такого типа: *"Близорукий врач добр и приветлив со всеми. Но даже и после того, как он попал под машину, его пациенты не испытывают к нему жалости и сочувствия"* ("Старый мерзавец"); *"Бывший студент и участник молодежного движения, растеряв нравственные и идейные ориентиры, устал от общества с его нерешенными проблемами"* ("Бегство Кербеля").

Рассмотрим оценки микротекста "Перед человеком", который в "Проективном литературном тесте" выглядел следующим образом: *"Я не знаю, как я должна жить. И как должны жить другие. Я знаю только, как живу я. Как улитка без раковины, а так не проживешь"*, - говорит главная героиня, умеющая хорошо работать, но неудачливая и беспомощная в личной жизни".

Оценивая этот текст, испытуемые (читатели) соотносили мироощущение, представленное в нем, со своим. Например, если испытуемые писали: *"Это жизненная проблема, немного похожая на мою"*; *"Чуть-чуть про меня"*; *"Чувствую в себе что-то похожее (частично) с жизнью героини"*; *"Мне жалко таких людей"* и т.п., то они высоко оценивали такой текст. Это позволяет утверждать, что основа понимания художественного текста чаще всего (не значит, что всегда) лежит в сфере субъективного, личностного отношения читателей к тому, что описывается в нем.

В ряде случаев, оценивая этот текст высоко, испытуемые давали рациональные объяснения своим оценкам: *"Интересна психология людей"*; *"Интересна психологическая сторона жизни героини"*; *"Извечный вопрос - что делать? Интересно его решение"*; *"Это современная проблема. Может быть, связано с эмансипацией женщины"*. Возможно, что здесь срабатывали механизмы психологической защиты<sup>\*)</sup>, так как некоторые участники эксперимента в личной беседе старались не объяснять мотивы высоких оценок текстов этого типа.

Отрицательная оценка "усталых" текстов давалась испытуемыми опять-таки через соотнесение психологических структур текста со своими интересами и тем самым, с их собственными личностными особенностями: *"Одиночество неинтересно"*; *"Самокопание, самоанализ, а надо дело делать"*<sup>\*\*)</sup>. При этом отрицательно оценивая эмоциональную доминанту

\*) В данном случае встает та же задача, что и при интерпретации ответов, имеющих непосредственное отношение к стремлениям и чувствам личности, и сюжетов-книжек, полностью являющихся продуктами защитных механизмов (Соколова 1980, 86-87).

\*\*) Этот испытуемый высоко оценил "темные" тексты, в которых ключевым является слово *дело* (см. описание). Это подтверждает наши предположения о целостности языковой личности в плане совпадения содержаний эмоционально-смысловой доминанты речевого поведения и поведенческой доминанты личности.



текста, испытываемые выражали свое отношение к его проблематике: "*Непущая серость*"; "*Нудно*" и т.п. Подобные высказывания подтверждают мысль о том, что в ряде случаев при восприятии и оценке художественного текста может происходить "исчезновение эстетической предметности" (Зись, Стафеецкая 1985, 171), а текст может выступать в качестве заместителя жизненной ситуации, которая и оценивается.

Таким образом, проблема адекватной оценки подобного текста перерастает не только лингвистическую, но и психологическую проблематику. В частности, наличие отрицательных оценок "усталых" текстов ставит проблему воздействия на некоторые типы читателей текстов о так называемых "маленьких людях". Эмоциональная закрытость, невосприимчивость текстов о смерти, о человеческой усталости, о тяжести жизненных проблем может составить особую проблему педагогической психологии.

### 5.3.8. ПРЕДПОЧТЕНИЕ "ИНТЕНСИВНЫХ" ТЕКСТОВ

В эксперименте предлагались также тексты, условно названные "интенсивными". Поскольку ранее (в тексте работы)<sup>\*)</sup> они описаны были не очень детально, приведем краткое описание их особенностей здесь.

"Интенсивные" тексты описывают "сильную личность", у которой нет чувства симпатии к окружающим или чувства долга по отношению к обществу. К таким текстам относится прежде всего "черный роман", в центре которого стоит не расследование преступления, а подробное описание самого преступного поступка; произведение изобилует убийствами, драками, пытками, эротикой и жестокостью. "Интенсивная" тематика достаточно часто реализуется также в форме детектива. Его отличает динамизм, при описании совершаемых героем убийств отсутствует какая-либо оценочность. Все это сближает такие тексты с "темными".

"Интенсивные" тексты в эксперименте были представлены микротекстами такого рода: "*Роман о банде молодых мотоциклистов, ко-*

---

<sup>\*)</sup> В нашей монографии (Белянин 1988, 98-100) эти тексты были названы нами "аггисоциальными", что также в значительной степени верно характеризует их эмоционально-смысловую доминанту.

*торые несутся по дорогам, терроризируя и калеча всех, кто попадает на их пути*" ("Вкус крови"); *"Азартные игры, пьяные драки, поножовщина - таковы будни того мира, который описывает автор"* ("Хэтчит"); *"Трое молодых людей, оказавшихся по разным причинам без средств к существованию, борются против "организованного" общественного бытия. В основе сюжета - похищение ребенка богача с целью получения выкупа"* ("Сентябрь, сентябрь").

Говоря обобщенно, следует сказать, что более четырех пятых испытуемых оценили подобные тексты так же отрицательно, как и "темные": *"Отвратительно. Читать просто неприятно"*; *"Кровь не люблю"*; *"Эта тема недостойна того, чтобы ее обсуждать"*; *"Предпочитаю этим будням солнечные воскресенья"* и т. п. Испытуемые, которые предпочли бы подобные произведения для чтения, также выбирали и "активные" тексты, и "темные", мотивируя это своим интересом к детективной литературе в целом.

Факторизация оценок, проставленных текстам испытуемыми, позволила выявить наличие групп текстов, получивших общее название "динамичных". В эту группу вошли и тексты "интенсивные". Соотнесение оценок микротекстов с результатами психологического тестирования показало, что выбор текстов относимых к подгруппе "динамичных" положительно коррелирует с "общей активностью" (Мельников, Ямпольский 1985, 235-239) и отрицательно - с интроверсией (там же, 267-272) испытуемых. Вследствие этого характеристика, даваемая испытуемым была близка тем, которые давались испытуемым, предпочитавшим "активные" и "темные" тексты.

#### **5.4. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ЕГО ОЦЕНКИ**

В целом результаты эксперимента показали, что испытуемые положительно оценивают те микротексты, эмоционально-смысловая доминанта которых соответствует их личностной доминанте. Что же касается оценки тех типов текстов, которые они не выбрали для чтения, то речь тоже может идти об определенных закономерностях. К примеру, высоко оценивая "активные" тексты, испытуемые также положи-

тельно оценивали и "веселые", "красивые", а иногда и "темные"; "печальные" же и "сложные", оценивали отрицательно.

Результаты группировки этих оценок приводим в таблице, где знак "+" означает положительную оценку, а "-", соответственно, отрицательную.

основ- ной выбор	допол- нитель- ный выбор	Типы текстов							
		ак- тив- ные	ин- тен- сив- ные	ве- селье	кра- си- вые	прос- тые	пе- чаль- ные	уста- лые	слож- ные
"активные"		+	+	+	+	-	-	-	-
"интенсивные"		+	+	+	-	+	-	-	-
"веселые"		+	+	+	+	-	- <sup>*)</sup>	-	-
"красивые"		+	+	+	+	-	-	-	-
"темные"		+	+	-	-	+	-	-	+
"печальные"		-	-	- <sup>*)</sup>	-	-	+	+	+
"усталые"		-	-	-	-	-	+	+	+
"сложные"		-	-	-	-	+	+	+	+

Как видно из таблицы, испытуемые, предпочитающие "активные" микротексты, также выбирают и "интенсивные", "веселые", "красивые", "темные" и не выбирали "печальные", "усталые", "сложные". Это в значительной степени совпадает с выбором тех испытуемых, которые предпочитали "интенсивные" микротексты.

<sup>\*)</sup> Одновременный выбор "веселых и "печальных" характерен для лиц со склонностью к циклотимичности (Леонгард 1981, 124-126). При ответе на тест такие испытуемые проставляли одинаковое (как правило, положительное) количество баллов как "весёлым", так и "печальным" микротекстам.

Испытуемые, предпочитавшие "веселые" микротексты, другим, как правило, не выбирали "темные" микротексты. Их выбор "печальных" текстов находился в зависимости от направленности их личностных особенностей и от настроения в момент проведения эксперимента.

Предпочитавшие "красивые" микротексты, как правило, отрицательно оценивали "интенсивные", "сложные", "усталые", "печальные" и, конечно, "темные".

Те испытуемые, которые предпочитали "темные" микротексты другим, оценивали также положительно преимущественно микротексты "интенсивные". Для них также был характерен невысокий показатель широты восприятия (дельта могла быть равна 5-6 при среднем значении 11,1).

Выбор испытуемыми "печальных" и "усталых" микротекстов чаще всего был одинаков; они выбирали также и "сложные" микротексты, отрицательно оценивая микротексты с другими эмоционально-смысловыми доминантами.

Те, кто выбирал "сложные" микротексты, выбирали также и "печальные", "усталые" и иногда "темные".

Результаты эксперимента позволили также подойти к ответу на вопрос о квалификациях типов текстов в зависимости от личностных особенностей оценивавших. Поскольку оценки предпочитаемых текстов были или очень разнообразными, или оказывались несводимыми к односложным высказываниям, приведем обобщенные лексические квалификации наиболее характерных высказываний испытуемых о предложенных им типах текстов.

Табл. Лексические квалификации типов текстов

основ- ной выбор	допол- нитель- ный выбор	Типы текстов							
		ак- тив- ные	ин- тен- сив- ные	весе- лые	кра- си- вые	прос- тые	пе- чаль- ные	уста- лые	слож- ные
1		2	3	4	5	6	7	8	9

1	2	3	4	5	6	7	8	9
“активные”	+	детск- тив	весело	краси- во	грубо	госк- ливо	само- копа- нье	стран- но
“интенсивные”	ислю- хо	+	весело	инте- ресно	детск- тив	госк- ливо	само- копа- нье	скучно
“веселые”	дина- мич- но	дина- мич- но	+	инте- ресно	непри- ятно	невсе- село	за- пуд- но	непо- нятно
“красивые”	увле- ка- тель- но	не- при- ятно	весело	+	гадко	груст- но	за- пуд- но	непо- нятно
“темные”	энер- гич- но	де- тск- тив	глупо	при- митив- но	+	за- пуд- но	за- пуд- но	за- ум- но
“печальные” и “усталые”	поли- тика не инте- ресна	детск- тивы не лю- блю	для отдыха прият- но	на- ду- ман- но	грубо и про- тив- но	лирич- но, но стран- но	пси- хо- лю- гич- но	зага- доч- но, мис- тика
“сложные”	при- ми- тив- но	очень прос- то	пусто	фаль- шиво	любо- пыт- но	пси- холо- гич- но	пси- холо- гич- но	+

Повторим, что приведенные выше квалификации, во-первых, даны преимущественно нефилологами поэтому к ним не следует предъявлять каких-либо особых требований в плане выражения и разнообразия, во-вторых, они являются экспериментальными реконструкциями

достаточно разных высказываний испытуемых и дают обобщённое представление реальных оценок.

\*

\*

\*

В целом полученные результаты свидетельствуют о том, что испытуемые так или иначе осознают эмоционально-смысловую доминанту текста и оценивают текст в соответствии с ее содержанием. Предпочтение отдается текстам, эмоционально-смысловая доминанта которых соответствует картине мира, имеющейся у них как субъектов жизнедеятельности.

К другим выводам следует отнести тот, что наблюдается определенное сходство особенностей языковой личности читателей с особенностями проявления личности автора того типа текста, который читатель выбирает для чтения.

Говоря о предпочтении определенных типов текстов, следует сказать, что существуют определенные закономерности в оценке текстов, которые реципиенты не выбирают для чтения. Они связаны как с типом текста, так и с личностью читателя.

## 5.5 РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТА С ГРУППАМИ ИСПЫТУЕМЫХ

В небольшом дополнительном эксперименте (1991 г.) участвовало 47 испытуемых - 11 юношей-филологов, 14 юношей-математиков, 13 девушек-филологов и 9 девушек-математиков.

Испытуемым так же как и в предыдущем эксперименте предъявлялся "Проективный литературный тест" с аналогичной инструкцией. В отличие от эксперимента с отдельными испытуемыми в данном эксперименте при обработке учитывалась будущая специальность испытуемых (их профессиональный профиль).

С большинством из них были проведены беседы, в ходе которых преследовались следующие цели:

1. выяснение читательских предпочтений и интересов в сфере культуры;
2. определение степени идентификации отдельных испытуемых с будущей профессиональной группой (в том числе выяснение мотивов выбора будущей специальности).

3. выявление корреляции между содержанием эмоционально-смысловой доминанты предпочитаемых ими микротекстов и их личностными доминантами поведенческого плана.

Результаты эксперимента показали, что существуют значимые различия между имевшимися группами в том, как они оценивали предлагавшиеся им микротексты.

В целях более полного учета полученных в эксперименте результатов было введено два дополнительных показателя - "средняя оценка" и "дельта".

"Средняя оценка" представляет собой среднегрупповое значение оценок, проставленных испытуемыми одной группы микротекстам с определенной эмоционально-смысловой доминантой. Введение показателя "дельта" предполагало оценку по критерию широты восприятия. Дельта высчитывалась как разница между максимальным и минимальным значением.\*)

В том случае, если дельта значительно превышала среднее значение (равное 11 баллам), то к дававшимся испытуемым характеристикам добавлялся еще небольшой текст:

"По-видимому, для Вас характерна высокая степень эмоциональности и восприимчивости к внешним событиям. Вы чувствительны и впечатлительны, отзывчивы и достаточно непосредственны. Короче говоря, Вы открыты для восприятия мира".

Отметим сразу, что широта восприятия меньше оказалась у лиц с техническим образованием, в отличие от лиц с гуманитарным. Кроме оказалось, что дельта имеет тенденцию к уменьшению с возрастом испытуемых.

Результаты эксперимента с группами испытуемых приведены в "Сводной таблице результатов экспериментов". Типы текстов раснолагаются по убыванию суммы проставленных за них баллов.

Дадим содержательную интерпретацию результатов. Испытуе-

---

\*) Так, если максимальное количество баллов по какому-либо одному типу текстов равнялось +20, а минимальное -10, то дельта составляла 30; если -20 и -10, то 10; если +15 и +10, то 5 и т.п.

мые всех групп в целом предпочитали тексты "сложные", описывающие нестандартные жизненные ситуации и насыщенные серьезными размышлениями о смысле бытия. Это характеризует их как лиц с активной мыслительной деятельностью, подвижными ассоциативными связями, умеющих видеть разные подходы к одному и тому же объекту, умеющих устанавливать глубинные причинные зависимости между событиями. В общении с людьми они нацелены на получение интересной (точнее, интересующей их) информации и меньше внимание уделяют эмоциональным связям; возможна некоторая сухость и холодность в отношении к людям. В ряде случаев их поведение может быть замкнутым, нестандартным; придерживаться норм и правил общепринятого поведения они не очень склонны. Внешне это может выражаться в нарушении дисциплины или даже этикета. (Отметим, что такие обобщенные характеристики групп испытуемых не следует переносить на отдельных лиц без соответствующего тестирования).

Сводная таблица результатов эксперимента

все испытуемые		типы тестов и оценки							ср. оц.	дельта
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
все испытуемые	С +3,7	П -1,1	Т -2,7	У -2,7	А -4,9	К -5,3	В -6,3	И -7,2	-3,2	11,1
юноши математики	С +0,8	И -3,4	А -5,1	В -5,3	Т -5,4	П -6,5	К -8,7	У -9,0	-5,3	9,8
юноши филологи	С +2,4	П -0,3	У -0,8	Т -3,0	И -7,3	К -8,6	В -9,7	А -10,2	-4,7	12,6
девушки математики	С +2,2	Т +2,2	П +1,6	У +1,1	А -3,0	В -6,8	К -6,8	И -7,6	-1,4	9,8
девушки филологи	С +9,6	П +1,5	У -0,3	Т -1,2	А -2,8	В -4,6	К -9,7	И -10,2	-4,7	12,6

где А - "активные" К - "красивые" дельта - широта

(тексты)

Т - "темные"

восприятия

В - "веселые"

С - "сложные"

ср. оц. - средне-

П - "печальные"

У - "усталые"

групповое значение

И - "интенсивные"



Следующим шагом нашего анализа было описание данных по группам испытуемым. В силу того, что большинство типов текста получило отрицательную среднюю оценку, мы допускаем возможность отнесения к типам предпочитаемых текстов и тех, по которым получено отрицательное значение, но которые находятся на левой от средней оценки стороне.

В группе юношей-математиков предпочитаемыми мы считаем "сложные", "интенсивные", "активные" и "весёлые" тексты (по порядку предпочтения). Как показало собеседование, круг их читательских интересов этих испытуемых связан с детективами, научной фантастикой, приключенческой и исторической литературой. Они любят спорт и спортивные телепередачи, могут заниматься общественной работой и интересоваться политикой.

В том случае, когда "сложные" и "активные" тексты попадают в одну группу по предпочтению, можно говорить об особом системном, "компьютерном" типе мышления. Это было характерно в частности для юношей-математиков, которые достаточно активны, целеустремленны, самоуверенны, не сентиментальны (но не жестки), контактны в той степени, в какой это не затрагивает их сосредоточенности на себе.

В отличие от юношей-математиков, юноши-филологи выбирали вслед за "сложными" текстами тексты "печальные", "усталые" и, в меньшей степени, тексты "темные"; в то же время "активные" и "веселые" отвергали.

Читательские интересы испытуемых этой группы связаны прежде всего с учебной (научной) литературой. В художественной литературе они ценят психологизм - описание внутренней жизни героев, их чувств и переживаний. Способность к эмпатии позволяет им сострадать переживаниям героев, они тонко чувствуют язык и стиль художественного текста. Произведения политизированные и связанные с идеологией они не приемлют. У них развит литературный вкус и они предпочитают (что, впрочем, естественно) классику.

Для личностных особенностей юношей-филологов в целом была

характерна повышенная астеничность и склонность к депрессивным состояниям. При всем их интересе к интеллектуальным проблемам, которые могут быть и темами речевого общения, они стеснительны и трудно идут на контакт. Некоторая мрачность и угрюмость, пропадает, впрочем, в тесном кругу близких людей, где они теряют скованность и отгороженность, оживают, становятся веселыми, разговорчивыми, шутят. Их старательность и добросовестность сочетается с некоторой заторможенностью и ранимостью. Они очень нуждаются в терпеливом и добром к себе отношении, которое высоко ценят и боятся потерять. Повышенная тревожность и ожидание всевозможных несчастий мешает им наслаждаться жизнью.

Девушки-математики выделяются из всей группы испытуемых своим выбором наравне со "сложными" текстами "темных" текстов (далее следуют "печальные" и "усталые").

Если говорить о читательских интересах этих лиц, то они связаны с научно-технической литературой, детективами, случайной литературой преимущественно небольшого объема, произведений из школьной программы (И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов). В целом их литературные вкусы не развиты.

С психологической точки зрения девушки-математики обладают конкретным, предметным мышлением, их интересы связаны скорее не с абстрактными теориями, а с идеями, которые могут иметь прикладное значение (у многих родители - инженеры). При том, что в сфере когнитивных процессов для них характерна некоторая жесткость (или упрямство при решении задач), в личном общении они могут быть мягки и ранимы, подвержены сменам настроения и депрессии.

Девушки-филологи сделали выбор в области чтения, сходный в сфере предпочтения с выбором, сделанным юношами-филологам ("сложные", "печальные", "усталые", "темные"). Вместе с тем они гораздо выше оценили литературу "сложную", находя, очевидно, в ней некоторую компенсацию своей недостаточно развитой эмоциональной сфере (тексты "красивые" они не выбирали из-за своего развитого литературного вкуса, в отличие от девушек-математиков, которые не выбирали их из-за непри-

ятия неестественного, на их взгляд, развития событий, т.е. из-за своего прагматизма).

В личностном отношении для них также характерен сниженный фон настроения и ранимость в оценке отношения других людей к ним. Они также, как и девушки-математики не склонны к чрезмерно активным действиям (невыбор "интенсивных" текстов) и предпочитают одиночество групповым видам деятельности (Беянин 1993).

\*

\*

\*

В целом эксперимент подтвердил высказываемые многими исследователями положения о том, что восприятие и оценка художественного текста зависит от ряда субъективных факторов - от начитанности реципиента, его профессиональных интересов, факторов биографии, настроения и психологического состояния. При этом полученные в описанных экспериментах результаты позволяют утверждать, что существуют определенные закономерности в предпочтении реципиентом типа текста, эмоционально-смысловая доминанта которого соответствует доминанте поведенческого плана читателя как личности. Можно также говорить о сходстве читательских предпочтений испытуемых, относящихся к одной половой и профессиональной группе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью проделанной работы было построение психолингвистической типологии художественных текстов, основанной на содержании индивидуального сознания автора.

Нами решены следующие задачи:

1. Описаны теоретические представления в отношении художественных текстов.

2. Построена психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте.

3. Проведена экспериментальная проверка реальности функционирования описанных типов текстов в читательском восприятии.

Анализ научной литературы и экспериментальных данных показали, что некоторые исследователи допускают возможность построения такой типологии текстов, которая основана на типологии личности авторов текста. Причем в ее основе может лежать концепция об акцентуации личности, создающей тексты. В результате настоящего исследования нами построена психолингвистическая типология текстов, основанная на этом допущении. В художественной литературе выявлены следующие типы текстов: "светлые", "активные", "веселые", "красивые", "простые" ("тёмные"), "печальные". Допускается возможность существования текстов "усталых", "интенсивных", "сложных", а также предполагается наличие текстов "смешанных", в основе которых лежит несколько эмоционально-смысловых доминант.

На основе построенной типологии создан "Проективный литературный тест", позволяющий выдвигать достоверные предположения о реальных текстовых предпочтениях испытуемых и об их личностных особенностях.

Разработка предложенных положений может быть более полной в случае привлечения результатов исследований в ряде смежных с психолингвистикой областей. Такими представляются проблемы языковой личности и языковой реализации картины мира; проблемы структурного анализа текста и фреймовый подход; проблема субъектного те-

зауруса и гипотеза о подобии интеллектов; проблемы библиотековедения и читательских интересов; проблемы психиатрической лингвистики и вопрос о норме и патологии личности; проблемы герменевтики и теории познания, лингвистики измененных состояний сознания и нейролингвистического программирования. Нет сомнения, что все они имеют отношение к рассмотренным в книге вопросам и могут быть привлечены для углубления и развития предложенного подхода.

В заключении работы можно сделать следующие выводы:

1.1. Массив литературных текстов может быть подвергнут типологизации на достаточно разных основаниях - по времени написания, по тематике, по жанровым признакам текстов. Каждая из классификаций основана на объективно выраженных в текстах характеристиках и, вписываясь в соответствующие научные парадигмы, позволяет получать новую информацию о строении текстов, их содержании и языковой форме.

1.2. Автор создает литературный текст в соответствии с комплексом социокультурных, идеологических, эстетических и психологических факторов, каждый из которых может стать текстообразующим.

Исходя из этого правомерной оказывается, в частности, и такая типология художественных текстов, в основу которой положено нахождение эмоционально-смысловой доминанты текста, представляющей собой систему когнитивных и эмотивных представлений автора о мире.

2. В литературе реально существуют следующие типы текстов: "светлые", "активные", "веселые", "красивые", "темные", "печальные", выделение которых основано на содержании эмоционально-смысловой доминанты, лежащей в их основе.

3. Эмоционально-смысловая доминанта текста определяется системой когнитивных и эмотивных конструкторов личности автора и может быть соотнесена с поведенческой доминантой автора текста как личности.

4. Компоненты эмоционально-смысловой доминанты текста соотносятся с компонентами психической организации личности акцентуированного типа автора данного произведения.

4.1. "Светлые" и "активные" типы тексты созданы на основе мироощущения личности с паранойяльными чертами акцентуации.

4.2. В основе "весёлых" текстов лежит мироощущение личности гипоманиакального склада.

4.3. "Красивые" описывают мир личности демонстративной акцентуации.

4.4.1. В основе эмоционально-смысловой доминанты "темных" текстов лежит мироощущение, схожее с мироощущением эпилептоидной личности.

4.4.2. Подвидами "тёмных" текстов являются тексты "простые", "вязкие", "жестокые", "щемящие", "вычурные", в основе которых лежит та же эмоционально-смысловая доминанта, что и в "темных" текстах.

4.5. "Печальные" тексты отражают мироощущение депрессивной личности.

5.1. Эмоционально-смысловая доминанта, лежащая в основе модели порождения текста, определяет речевую системность текста на всех уровнях - лексическом, стилистическом, синтаксическом, структурном (морфологическом), определяет систему образных средств текста.

5.2. Эмоционально-смысловая доминанта текста, отражая когнитивную и эмотивную (в том числе оценочную) структуриацию мира, является квинтэссенцией авторского смысла текста.

6.1. Определение типа, которому принадлежит текст (по нашей типологии), может быть проведено не только путем "герменевтического" проникновения в авторский замысел, но и с помощью формализованной процедуры соотнесения элементов текста с описанными в модели текста компонентами, связанными с соответствующими личностными смыслами. Тем самым постулируется возможность построения формально-семантической модели текста, отражающей авторский смысл.

6.2. Тексты одного типа могут различаться по сюжету, тематике и др., в функциях же персонажей, в концептуальном и в стилевом отношении между ними имеются регулярные совпадения, обусловленные общностью эмоционально-когнитивной структуриации мира.

6.3. Лексические элементы одного типа текста, входящие в одну смысловую группу, могут относиться к разным в структурно-языковом плане группам, но они близки по психологическому смыслу, обусловленному эмоционально-смысловой доминантой текста.

6.4. Тип текста может быть рассмотрен как инвариант модели мира в речевом сознании, а конкретные тексты - как его варианты.

6.5. Эмоционально-смысловая доминанта является важной составляющей языковой личности автора.

7.1. Читатель выбирает или отвергает литературный текст в зависимости от комплекса социокультурных, эстетических и ситуативно-психологических факторов, в зависимости от своей принадлежности к определенной семиотической группе и психическому типу.

7.2. При восприятии литературного текста читатель обращает внимание на сюжет текста, на его тему, язык, но также реагирует и на эмоционально-смысловую доминанту текста.

8. В отношении предпочтения, восприятия и оценки художественного текста не может быть выявлено одно-однозначного соответствия между текстом и читателем. Может быть описан ряд закономерностей, характеризующих процесс рецепции.

8.1. Читатель предпочитает тексты, которые в тематическом плане удовлетворяют его интересы.

9.2. Читатель выбирает тексты знакомых ему авторов, отвергая тексты, написанные авторами, принадлежащими к негативно воспринимаемой им культуре (речь идет прежде всего об эстетической парадигме отвергаемой культуры).

8.3.1. Читатель может опознавать эмоционально-смысловую доминанту текста и реагировать на нее выбором или отказом от чтения текста, а может и не опознавать ее, обращая преимущественное внимание на другие контексты, в которых создан текст.

8.3.2. Описание смысла текста может быть продуктом речевого сознания интерпретатора и не отражать авторский смысл текста.

9. Степень воздействия текста зависит от ряда факторов:

9.1. от темы текста, от его информационности для читателя. Воз-

действие текста на читателя зависит от степени заинтересованности читателя в описываемом текстом фрагменте действительности. Близость информации, имеющейся в тексте, интересам читателя влияет на степень воздействия на него.

9.2. от удачности словесного воплощения основного содержания текста, от стиля, композиции.

9.3. от степени выраженности в тексте основного мироощущения. Воздействие текста на читателя будет тем больше, чем убедительнее и выразительнее в тексте представлены состояния и идеи, присущие определенному типу сознания.

9.4. Художественный текст окажет воздействие на тем большее количество читателей, чем больше типов сознания (эмоционально-смысловых доминант) в тексте выражено.

10.1. Поскольку системообразующим фактором построения художественного текста может быть его эмоционально-смысловая доминанта, читатель опознает ее и она в ряде случаев оказывает решающее влияние на выбор текста для чтения, а также на его оценку после прочтения.

10.2. Если читатель воспринимает текст в соответствии с заложенной в него эмоционально-смысловой доминантой, он предпочитает тот текст, эмоционально-смысловая доминанта которого совпадает с его доминантой поведенческого характера.

11.1. Существует положительная корреляция (порядка 0,8) между предпочитаемым типом текста и личностными особенностями читателей.

11.2. Поскольку эмоционально-смысловая доминанта текста может быть соотнесена с особенностями личности акцентуированного характера, в качестве основания для типологии читателей также может быть использована типологии личности акцентуированного характера.

12.1. Выявление эмоционально-смысловой доминанты текста позволяет атрибутировать читательские интерпретации как адекватные или неадекватные.

12.2. Содержание неадекватных интерпретаций смысла текста находится в соотносительности не только с опытом реципиента как читателя, но и с доминантой реципиента как личности.



12.3. Есть определенные закономерности в характере интерпретации текстов, не выбираемых для чтения реципиентами, и в их вербальных квалификациях.

13. Выявленные закономерности строения и содержания текстов, их типологизация и экспериментальная проверка реальности их функционирования может иметь ряд ограничений на их использование. В частности, считая возможным проводить идентификацию личности по ее речевому продукту с помощью предложенных методик, не считаем морально допустимым ставить диагноз психодиагностического свойства исключительно на основании речевого проявления личности. Это не было целью нашего анализа и, по нашему мнению, не может быть целью психолингвистического анализа в целом.

14. Предлагаемая методика психолингвистического анализа текстов может быть использована в ряде смежных с психолингвистикой областях.

14.1. Определение эмоционально-смысловой доминанты текста и его перевода на иностранный язык может лечь в основу методики определения степени адекватности перевода оригиналу.

14.2. "Проективный литературный тест" может быть использован для определения эмоционально-смысловой доминанты читателей и читательских интересов в целях руководства чтением читателей библиотек.

14.3. Благодаря проведенным исследованиям может быть создана основа для тезаурусного описания литературных текстов в целях их библиографического описания и оптимизации информационных процессов. В частности, на основе выявления эмоционально-смысловой доминанты текста его содержание может быть представлено в сокращенном или алгоритмизированном виде в соответствии с его типологическими особенностями.

14.4. Очевидны преимущества, которые дает определение эмоционально-смысловой доминанты в тексте, используемом для обучения иностранному языку. В тексте, эмоционально-смысловая доминанта которого известна, могут быть выявлены лексико-семантические и тематические группы слов, которые отражают авторский смысл, и позволяют сделать его качественный формальный, семантический и структурный анализ.



## Приложение 1.

## ОБРАЗЕЦ "СВЕТЛОГО" ТЕКСТА

*"Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечёт на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан оряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдёт навыворот - никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!.."*

(И.А.Гончаров "Обломов").

## СИМВОЛЫ "СВЕТЛОГО" И "АКТИВНОГО" ТЕКСТА И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

паранойяльность (повышенная подозрительность и стремление к доминированию)	Честный человек принимает жизнь с благоговением и борется с подлостью
тот, кого почитают	отец
тот, кто боготворит	сын
сверхценные идеи	идея, истина, правда
религиозность, фанатизм	бог, священник, вера
поиск единомышленников	дружба, доверие
ответственность	честность, искренность, порядочность,
пантеизм	природа, естественность, благоговение перед жизнью
приверженность традициям	дом, родина, патриотизм
эгоизм	я, мне
самый главный орган	сердце, душа
?	тепло, свет, солнце
?	глаза, взгляд

подозрительность	враги, предатели
предательство, подслушивание	заговор врагов, (организованных в систему)
стремление к доминированию	борьба и ненависть к врагам

---

### ПРИМЕР "ПРОСТОГО" ТЕКСТА

*Снег навалил. Всё затихает, гложет.*  
*Пустынный тянется вдоль переулка дом.*  
*Вот человек идёт. Пырнуть его ножом -*  
*К забору прислонится и не охнет.*  
*Потом опустится и ляжет вниз лицом.*  
*И ветерка дыханье снеговое,*  
*И вечера чуть уловимый дым -*  
*Предвестники прекрасного покоя -*  
*Свободно так закружатся над ним.*  
*А люди чёрными сбегутся муравьями*  
*Из улиц, со дворов и станут между нами.*  
*И будут спрашивать, за что и как убил, -*  
*И не поймёт никто, как я его любил.*

(Вл. Ходасевич "Сумерки")

### СИМВОЛЫ "ПРОСТОГО" ТЕКСТА И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

---

эпилептоидность (вязкость мышления, склонность к злобно- тоскливому настроению)	простой герой борется против умного и опасного
сниженный интеллект "-"	умный, значит опасный, незнание

делать своими руками	естество
физические страдания	физиология, тело, хромота
секс	секс
смена настроения	резко
конфликтность	борьба
ожидание припадка	страх
дисфория (злость, тоска)	злость, тоска
предвестник припадка (аура)	ветер (дуновение),
-"-	неприятный запах
микропсии	невысокий рост, дети, карлики
макропсии	высокий рост, великаны
провокация припадка	огонь, вспышки
-"- и собственный смех	смех (свой и чужой)
провокация припадка (лунатизм)	Луна
-"-, страсть к поджигательству	огонь
птималии	"рваный" синтаксис
-"-	обилие пунктуационных знаков
одержимость	дьявольщина
вниз	крысы, муравьи
-"-	нора
припадок	падение, спотыкание
до припадка и во время	двойник
в сумеречном состоянии	зомби (морлоки, бандерлоги и др.)
сумеречное состояние сознания	сумерки, дым, туман
-"-	неузнавание
припадок	смерть
-"-	сон, дремота
после припадка	вода, лужа, дождь
-"- слащавость	сусальность
-"- -"	религиозность

---

## ПРИМЕР "ПЕЧАЛЬНОГО" ТЕКСТА

*Как страшно жизни сей оковы*

*Нам в одиночестве влачить.*

*Делить веселье - все готовы:*

*Никто не хочет грусть делить.*

*Один я здесь, как царь воздушный,*

*Страданья в сердце стеснены,*

*И вижу, как, судьбе послушно*

*Года уходят, будто сны.*

*И вновь приходят, с позлащенной,*

*Но той же старую мечтой.*

*И вижу гроб уединенный,*

*Он ждёт; что ж медлить над землей?*

*Никто о том не покрушится,*

*И будут (я уверен в том)*

*О смерти больше веселиться,*

*Чем о рождении моём...*

("Одиночество" М. Ю. Лермонтов)

## СИМВОЛЫ "ПЕЧАЛЬНОГО" ТЕКСТА И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

Депрессивность

(сниженное настроение,  
пессимизм)

Сюжет: одинокий стареющий

мужчина вспоминает молодость;  
молодая девушка умирает от  
неизлечимой болезни

мягкость

усталость от общения

мутизм

пессимизм

поэтичность, ритмичность

одиночество, грусть

тихо, "пожалей меня"

обращённость в прошлое, -

сожаление об упущенном,

безысходность, фатализм

понижение температуры тела	холод, зима, снег
желание быть молодым	юность, смех, жизнерадостность
-"-	блестящие глаза
обращенность к прошлому	сладкий запах
физическая усталость	тусклые глаза
усталость от жизни	смерть
желание смерти	кладбище
синдром обнищания	потеря денег
-"-	жадность
затруднённость вдоха	дыхание, вздох,
-"-	камень

---

### ПРИМЕР "ВЕСЁЛОГО" ТЕКСТА

*Если бы парни всей земли*

*Вместе собраться однажды могли,*

*Вот было б весело в компании такой,*

*И до зрядущего подать рукой!*

*Парни, парни, это в наших силах -*

*Землю от пожара уберечь.*

*Мы за мир, за дружбу, за улыбки милых,*

*За сердечность встреч.*

*Если бы парни всей земли*

*Хором бы песню одну завели,*

*Вот было бы здорово, вот это был бы гром,*

*Давайте, парни, хором запоём!*

*Если бы парни всей земли*

*Миру присягу свою принесли,*

*Вот было б радостно тогда на свете жить,*

*Давайте, парни, навсегда дружить!*

*Парни, парни, это в наших силах -*

*Землю от пожара уберечь.*

*Мы за мир, за дружбу, за улыбки милых,  
За сердечность встреч.*

(“Если бы парни ...” Е. Долматовский)

## СИМВОЛЫ "ВЕСЁЛОГО" ТЕКСТА И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

гипертимичность (преобладание приподнятого настроения)	Четыре удачливых в деньгах героя, девушка и животное путешествуют
жажда деятельности -" отвлекаемость внимания планы на будущее жизнерадостность синдром узнавания общительность ощущение расширения грудной клетки возбуждение повышение творческого потенциала энергетика оптимизм "самый-самый" обман окружающих  повышенная сексуальность ?	путешествие несколько человек обилие событий будущее, вперёд весело, без проблем друзья, вместе общение, дружба, единство полёт, небо громко, пение эрудиция, общительность деньги, богатство удача, везение удачливость принимают за более значительное лицо женщина, любовные победы животное

## ПРИМЕР "КРАСИВОГО" ТЕКСТА

*"Из поместья сеньора Леонсио Гомеш де Фонеска, муниципальный округ Кампус, провинция Рио-де-Жанейро, бежала рабыня по имени Изау-*



*ра со следующими приметами: цвет кожи светлый, лицо нежное, как у любой белой женщины, глаза черные и большие, волосы того же цвета, длинные, слегка вьющиеся, рот маленький, розовый, красиво очерченный, зубы белоснежные, и ровные, нос прямой, талия тонкая, фигура стройная, рост средний. На левой щеке маленькая чёрная родинка, над правой грудью след ожога, очень похожий на крыло бабочки. Одевается со вкусом и элегантно, хорошо поёт и виртуозно играет на пианино. Так как она получила прекрасное образование и обладает хорошей фигурой, где угодно может сойти за свободную сеньору из хорошего общества."*

## СИМВОЛЫ "КРАСИВОГО" ТЕКСТА И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

истероидность, демонстративность (склонность к притворству, привлечение внимания)

Женщина страдает от преследователей и поклонников

характерна для женщин

героиня - женщина

артистизм

сфера искусства

пластика

тело, движения

-"

волосы (светлые, распущенные)

-"

зубы (белые)

ноги (длинные, изящные)

?

сравнения с животными

стремление к красивому

благородный / плебей

"меня презирают"

незаконнорожденность

"меня не ценят", а зря

тайна родства

"на меня обратили внимание"

презрение (по отн. к героине)

'я' и отношения со мной

родственники (сёстры, тётки)

кокетливость, капризность

страдания (геронни)

внешнее выражение чувств

эмоции

спонтанность реакции,

страсть

порывистость

смена эмоционального состояния

лабильность, неглубина эмоций	перепады настроения
"женская комната" (З.Фрейд)	омещение, интерьер
инфантильность	неумение обращаться с деньгами
-"-	жажда богатства
страсть к поджигательству	огонь, камин
склонность к обману,	необычные события
неприятие обыденности	унижение, служанка, рабыня
событийность мышления	обсуждение событий
преобладание зрительного	цвет (белый, светлый, красный)
канала восприятия	
-"-	одежда, внешний вид мужчины

---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ПИСАТЕЛЕЙ И ПОЭТОВ

- Абе Кобо 27  
 Айтматов Ч. 122, 126, 141, 142, 162  
 Андреев Л. 45-47, 202-203  
 Аристофан 34  
 Ахматова А. 138  
 Бальзак О. 47, 51, 53, 61, 62  
 Байрон Дж. Г. 64, 205  
 Баратынский Е. 166  
 Бах Р. 94-95, 200  
 Бедный Д. 148  
 Белов В. 146-147  
 Белый А. 74, 140  
 Бенчли П. 208  
 Берроуз Э.З. 192  
 Блок А. 47  
 Боков В. 177  
 Богат Е. 90-91  
 Богомоллов В.О. 110, 112, 147-148  
 Божев А. 52  
 Брагин Б.Г. 111, 134  
 Бредбери Р. 115  
 Брет-Гарт Ф. 191  
 Бродский И. 141  
 Буало П. 111  
 Булгаков М. 123  
 Бунин И.А. 162-165  
 Быков Р. 191  
 Васильев Б.Л. 160  
 Велтистов Е.С. 111  
 Верг Д. 61  
 Виньи де А. 29  
 Вишневский В.В. 110  
 Верн Дж. 175  
 Войнич Э.Л. 100-102, 127  
 Волков А. 202  
 Вольтер 30  
 Вулф Т. 146  
 Высоцкий Вл. 117, 143, 149, 153-154  
 Гайдар А. 96-98  
 Гальдос 61  
 Гансовский С. 122, 150  
 Гауптман Х. 64  
 Геббель Ф. 32  
 Гейне Г. 64  
 Гельдерн И. 52, 55  
 Гёте Г.В. 33, 53, 61, 228  
 Гимараенс, Б. 190-193, 265-266  
 Гоголь Н.В. 24, 30, 35, 39-43, 45, 46 52, 54, 152, 160, 166-167, 177-179, 182, 207  
 Голсуорси Д. 27  
 Гончаров Н.Н. 35, 93-94, 201, 260  
 Горький М. 46, 54  
 Готхельф И. 31, 32, 34  
 Гофман Э.Т.А. 124, 142  
 Гранин Д. 91  
 Грибоедов А.С. 23  
 Гримм Я., Гримм А. 111, 124, 132-133, 138  
 Грин А. 27, 204  
 Гроссман В. 126  
 Гюго В. 33, 192  
 Д'Актиль А. 170  
 Данте А. 47, 61  
 Джером К. Джером 175, 178, 180  
 Джойс Д. 61, 240  
 Долматовский Е. 170, 264-265  
 Достоевский Ф.М. 29, 30-36, 45, 47, 52, 55, 64, 70-71, 123, 125, 127, 132, 143, 251  
 Дудинцев В. 114

- Драйзер Т. 191, 195  
Дудин М. 170  
Дюма А. 175, 178, 180, 181  
Есенин С. 206-207  
Еврипид 29-31  
Ерофеев Вен. 143  
Жапризо С. 111  
Железняков В. 191, 193-195, 209  
Житков Б.С. 111  
Зальтен Ф. 111  
Зальтцер Д. 119-120  
Золя Э. 62  
Зорза Р. и Дж. 201  
Зошенко М.М. 149  
Ибсен Г. 35, 64  
Измайлов 152  
Ильф И.А. и Петров Е.П. 175,  
178-182  
Каледин Д. 209  
Кальдерон 30  
Каменкович З., Хачатурян Ч. 99  
Каменский В. 80-81  
Камю А. 126, 142, 145-146  
Карамзин Н. 160  
Картланд Б. 192  
Кастанеда К. 119  
Катаев В. 104-105, 141  
Кафка Ф. 54, 61, 125, 203  
Келлер Г. 29, 32  
Кизи К. 110, 133, 137, 142, 144  
Кинг С. 208  
Киплинг Р. 111, 113-114, 120, 136  
Клейст Г. фон 30, 34  
Конан Дойль 111, 117-118, 123,  
127, 131-132, 135-136, 139  
Кондон Р. 223  
Корнель 29, 53  
Корчак Я. 111, 134  
Кристи А. 99  
Крылов И.А. 45, 150-152, 198-  
199  
Крымов Ю.С. 110  
Кудашева Е. 134-135  
Кэррол Л. 129-131, 135-136, 138,  
142, 145-146, 153  
Лавренев Б. 110, 113, 143, 148-  
149  
Лаврова О.А., Лавров А.С. 97  
Лагерлеф С. 111, 134, 138, 142  
Ленау Н. 64  
Лермонтов М.Ю. 45, 46, 159-160,  
162, 206, 263  
Линдгрэн А. 175-176, 179, 181,  
182, 210  
Липатов В. 135  
Ломм А. 176  
Лопе де Вега 29  
Лоуренс Д. 192  
Людвиг О. 33  
Маккалоу К. 192  
Макдоналд Р. 99-100  
Манн Т. 29, 32, 34, 61, 77  
Маркуша А.М. 111  
Маршак 177  
Мей К. 53, 188  
Милли А. 51  
Мили А.А. 175, 178, 181, 202  
Мольер Ж.Б. 29, 30, 51, 64  
Мопассан Ги де. 32, 53, 62, 195  
Музиль Р. 61  
Мюссе 47  
Мятлев И. 166  
Нарсежак Т. 111  
Некрасов А.С. 175, 181  
Некрасов Н. 45  
Нибел Ф., Бейли Ч. 110-111  
Носов Н.Н. 175, 111, 122, 134,  
136, 140  
О'Генри 192  
Оруэлл Дж. 122, 142  
Павлов С. 140  
Петрарка 51  
Пикуль В.С. 110, 147, 154  
Пиндар 64

- Плавт 29  
 По Э. 47, 74-75, 223-224  
 Пол Ф. 122  
 Приставкин А. 123  
 Пришвин М.М. 199-200  
 Пухов М. 110  
 Пушкин А.С. 23, 25-26, 45, 46,  
 49, 54-55, 160, 166, 178,  
 181-183, 205-206  
 Пшимановский Я. 175, 180-181  
 Рабле Ф. 64, 128, 135-137, 149  
 Распе Э. 35, 174-176, 181  
 Рид М. 196  
 Риплей А. 192  
 Рихтер Ж.П. 29  
 Родари Дж. 177-178, 181  
 Розеггер 31  
 Рыбаков А. 91  
 Рюноске Акутагава 52  
 Салынский А. 92  
 Санд Ж. 62, 191  
 Свифт Дж. 51, 111, 122, 134, 143-  
 144  
 Сервантес М. 34  
 Сенкевич Г. 29  
 Сетон-Томпсон А. 111  
 Сигал Э. 160  
 Силверберг Р. 161  
 Скотт В. 192  
 Соловьев В. 181, 182  
 Солоухин Вал. 110  
 Софокл 29-31  
 Ставинский Е. 160  
 Стейнбек Дж. 142  
 Стендаль 32, 34, 62  
 Стивенсон Р.Л. 124  
 Стринберг Ю. 32, 52  
 Тарасенко Н. 118  
 Твен М. 191  
 Тельпугов В.И. 110, 117  
 Титаренко Е. 110  
 Толстой А.К. 205  
 Толстой А.Н. 111, 116, 123  
 Толстой Л.Н. 29-30, 32-34, 47, 59,  
 69-70, 184-185, 228  
 Трифонов Ю. 81-82, 91  
 Тургенев И.С. 59, 155-156, 159-  
 162, 166, 251  
 Уайльд О. 119, 123-124, 144  
 Уайлдер Т. 119, 123-124, 144  
 Уайт Д. 110  
 Уоллер Дж. 93  
 Успенский Э. 181, 202  
 Уэллс Г. 111, 115, 121-122  
 Флобер Г. 47, 51, 62  
 Фолкнер У. 142, 146  
 Франс А. 62, 64  
 Хаггард Р. 192  
 Хемингуэй Э. 27  
 Хмелевская И. 169, 175, 178-181,  
 209  
 Ходасевич Вл. 261  
 Циолковский К. 203, 251  
 Чехов А.П. 30, 203, 205  
 Шатобриан Ф. 64  
 Швейцер А. 91  
 Шведов Я. 204  
 Шекспир В. 22-24, 30, 31, 33, 62,  
 162, 207, 228  
 Шелли М. 115  
 Шено П. 110  
 Шиллер Ф. 29, 30, 34, 52, 59, 62  
 Шкловский В. 92  
 Шоу Б. 64  
 Шукшин В. 35  
 Якокка Ли 198  
 Элинеску М. 52  
 Эсхил 29  
 Якушенко Л. 110  
 Baum F. 202  
 Blatty W.P. 110, 112  
 Sudzuki T. 200-201

## СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ РАБОТ

- Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни.- М.\*), 1991.
- Александровский Ю. А. Глазами психиатра.- М., 1977.
- Анджапаридзе Г. Детектив не только развлекающий...// Зарубежный детектив. Романы.- М., 1987.
- Анненков Ю. Дневники моих встреч. - М., 1991.
- Арнаутов М. Психология литературного творчества. - М., 1970.
- Афасижев М. И. Западные концепции художественного творчества.- М., 1990.
- Барт Р. Нулевая степень письма.// Семиотика.- М., 1983.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.- М., 1986.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.- М., 1990.
- Белянин В. П. К вопросу о функционально-речевой синонимии.// Проблемы связности и цельности текста.- М., 1982.
- Белянин В. П. Экспериментальное исследование психолингвистических закономерностей смыслового восприятия текста. АКД\*). - М., 1983.
- Белянин В. П. Лексические элементы научно-фантастического текста в психолингвистическом аспекте.// Текст и культура.- М., 1985.
- Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста.- М.: Изд-во Московского ун-та, 1988.
- Белянин В. П. Непримириемые фантасты.// Эклибрис. Научно-информационный бюллетень Вып. 1/1989.- М., 1989.
- Белянин В. П. К построению психостилистики художественных текстов. // Учёные записки Тартусского ун-та. Вып. 879. Поэтика жанра и образа. - Тарту, 1990а.
- Белянин В. П. Психолингвистическая модель текста-биографии и методика работы с ним.// Русский язык для студентов-иностранцев. Сб. метод. статей № 26. - М., 1990б.
- Белянин В. П. Можно ли угнаться за мечтой.// Библиотекарь, № 7, 1991.
- Белянин В. П. Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте. Дисс. ... доктора филол. н. - М., 1992.
- Белянин В. П. Субъективные предпочтения читателей: с чем они связаны? // Что мы читаем, какие мы. - С.П.-б., 1993.
- Белянин В. П. Книга и личность.// Книга: (Исследования и материалы) №67, 1994.- М., 1994.
- Белянин В. П. Лингво-когнитивные структуры англоязычного романа

---

\*) М. - Москва

\*) АКД - автореферат кандидатской диссертации.

- и русская ментальность.// Этническое и языковое самосознание. - М., 1995.
- Белянин В. П. Депрессивный компонент в русской литературе. // *Rusistica Espanola*. (в печати). Мадрид, 1996.
- Белянин В. П., Бутенко И. А. Живая речь: (Словарь разговорных выражений).- М.: ПАИМС, 1994.
- Белянин В. П., Бутенко И. А. Антология "чёрного" юмора. - Madrid, 1992.
- Белянин В. П., Бутенко И. А. Антология "чёрного" юмора. - М., 1996.
- Белянин В. П., Лебедев Д. О. Моделирование комического текста и его перевод.// Перевод как моделирование и моделирование перевода.- Тверь, 1991.
- Белянин В. П., Сорокин Ю. А. Значение мены анхистонимов в оценке художественного текста.// *Общение. Текст. Высказывание*. - М., 1989.
- Белянин В. П., Ямпольский Л. Т. Экспериментальное выявление психологического тезауруса жанра текста.// *Общение: структура и процесс*.- М., 1982.
- Бестужев-Лада Сто лиц фантастики.// Антология советской фантастики.- М., 1967. Т.14.
- Брагинский В. И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока.- М., 1991.
- Блейхер В. М. Эпонимические термины в психиатрии, психотерапии и медицинской психологии.- Киев, 1984.
- Борев Ю. Б. Эстетика.- М., 1969.
- Борев Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика.// *Художественная рецепция и герменевтика*.- М., 1985.
- Брудный А. А. Понимание как философско-психологическая проблема. // *Вопросы философии*. - 1975. №10.
- Бутенко И.А. Особенности женского чтения./ *Советское библиотековедение*. 1991 N 10.
- Бурно М. Е. Терапия творческим самовыражением.- М., 1989.
- Буянов М. И. Преждевременный человек.- М., 1989.
- Буянов М. И. Лики великих, или знаменитые безумцы.- М., 1994.
- Буянов М. И. Тяжелые люди. - М., 1993.
- Вайль П., Генис А. Родная речь.- М., 1991.
- Вайну М. Б. Элементы субъективности в восприятии художественной литературы и их влияние на процесс руководства чтением. Дисс. ... канд. пед.н. - Л., 1977.
- Васильева А. Н. Выготский против Выготского (к трактовке рассказа И. Бунина "Легкое дыхание").// *Специфика и эволюция функциональных стилей*.- Пермь, 1979.

- Васильева А. Н. Выготский против Выготского (к трактовке рассказа И. Бунина "Легкое дыхание", продолжение). // Проблемы функционирования языка в его разновидностях. - Пермь, 1981.
- Васильюк Ф. Е. Психология переживания: (Анализ преодоления критических ситуаций). - М., 1984.
- Введение в литературоведение. / Под ред. Г. Н. Поспелова. - М., 1976.
- Вейзе А. А. Реферирование текста. - М., 1985.
- Виноградов В. В. Язык литературно-художественного произведения. - М., 1929.
- Виноградов В. В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. - М., 1963.
- Виноградов В. В. О языке художественной прозы. - М., 1980.
- Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. - М., 1990.
- Винокур Г. О. О языке художественной литературы. - М., 1991.
- Владимирская О. И. Теория поэтического языка. - М., 1995.
- Войнич Э. Л. Овод. Послесловие. - М., 1945.
- Выготский Л. С. Психология искусства. - М., 1987.
- Выготский Л. С. Мышление и речь. - М., 1956.
- Гадамер Г. -Г. Актуальность прекрасного. - М., 1991.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981.
- Ганнушкин П. Б. Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях. // Психология эмоций. Тексты. - М., 1984.
- Геннекен Э. Опыт построения научной критики: (Эстонсихология). / Пер. с фр. - Спб., 1892.
- Гиляровский В. А. Психиатрия. - М., 1954.
- Голдстейн М. и Голдстейн И. Ф. Как мы познаем. Исследование процесса научного познания. / Пер. с англ. - М., 1984.
- Гончаренко П. В. Гений в искусстве и науке. - М., 1991.
- Горнфельд А. О толковании художественного произведения. // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 7. - Харьков, 1916.
- Громов Е. С. Природа художественного творчества. - М., 1986.
- Греймас А. Ж., Курте Ж. Семiotика. Объяснительный словарь теории языка. // Семiotика. - М., 1983.
- Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. - Спб., 1859.
- Гуревич М. О., Серейский М. Я. Учебник психиатрии. - М., 1946.
- Гусев С. С., Тульчинский Г. Л. Проблема понимания в философии. - М., 1985.
- Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. - М., 1989.
- Детская литература. - М., 1985.



- Драгомирецкая Н. Время в литературе.// Словарь литературоведческих терминов.- М., 1974.
- Дридзе Т. М. Интерпретационные характеристики текста и классификация текста.// Смысловое восприятие речевого сообщения. - М., 1976.
- Жане П. Страх действия как существенный элемент меланхолии. // Психология эмоций. Тексты.- М., 1984.
- Жариков Н. М., Урсова Л. Г., Хритинин Д. Ф. Психиатрия.- М., 1989.
- Жельвис В. И. Психолингвистическая интерпретация инвективного воздействия. АДД.- М., 1992.
- Жилин С. Г. Очерки клинической психиатрии.- М., 1965.
- Жинкин Н. И. Речь как проводник информации.- М., 1982.
- Журавлев Ж. С. Страница нашей истории.// В. Пикуль. Каторга.- М., 1989.
- Журавлева Л. С., Зиновьева М. Д. Обучение чтению (на материале художественных текстов). - М., 1984.
- Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире.- М., 1977.
- Зарубежная детская литература.- М., 1974.
- Зимняя И. А. Смысловое восприятие речевого сообщения. //Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Зись А. Я., Стафецкая М. П. Художественная коммуникация и рецепция как её завершающее звено.// Художественная рецепция и герменевтика.- М., 1985.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике.- М., 1962.
- История русской литературы XIX века (вторая половина).- М., 1974.
- История эстетической мысли. В 6-ти тт.- М., 1986.
- Каменская О. Л. Текст и коммуникация.- М., 1990.
- Каракозов Р. Р. Условия формирования смыслообразующей функции художественной литературы. АКД.- М., 1988.
- Караулов Ю. П. Русский язык и языковая личность.- М., 1987.
- Карвасарский Б. Д. Неврозы.- М., 1980.
- Карлов В. А. Эпилепсия. - М., 1990.
- Карпов П. И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники.- М.- Л., 1926.
- Клиническая психиатрия.- М., 1967.
- Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатология), посвящённый вопросам патологии гениально-одарённой личности, а также вопросам патологии творчества. /Под ред. д-ра Сегална. - Свердловск. Т.1, 1925; Т.2, 1926; Т.3, 1927; Т.4, 1928.
- Ковалев В. В. Семнотика и диагностика психических заболеваний у детей и подростков.- М., 1985.

- Ковтун Л. С. Языкознание у восточных славян в XI-XV в.// История лингвистических учений. Позднее средневековье. - С.-Пб., 1991.
- Колобаева Л. Человек и его мир.// Филологические науки, 1980, № 5.
- Красильникова В. Г. Семантические трансформации при переводе.- М., 1996 (Диссертация в рукописи).
- Кречмер Строение тела и характер.// Психология индивидуальных различий.- М., 1982.
- Крупник Е. П. Психологические особенности восприятия образа.// Психологический журнал. Т.6; № 3, 1985.
- Кузьменко-Наумова О. Д. Смысловое восприятие знаковой информации в процессе чтения.- Куйбышев, 1980.
- Левидов А. М. Автор - образ - читатель.- Л., 1977.
- Ленц Ф. Образный язык народных сказок. //Пер. с нем. М., 1995.
- Леонгард К. Акцентуированные личности.- Киев, 1981.
- Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность.- М., 1969.
- Леонтьев А. А. Понятие текста в современной психологии. // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. - Киев, 1979.
- Леонтьев Д. Произведение искусства и личность: Психологическая структура взаимодействия.// Художественное творчество и психология.- М., 1991.
- Личко А. Е. Психопатии и акцентуации характера у подростков.- М., 1983.
- Лоброзо Ц. Гениальность и помешательство. С-Петербург, 1892.
- Лотман М. Ю. Анализ поэтического текста.- Л., 1972.
- Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета.// Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.- М., 1994а.
- Лотман Ю. М. Две "Осени".// Там же.- М., 1994б.
- Лурия А. Р. Ощущения и восприятие.- М., 1975.
- Лурия А. Р. Язык и сознание.- М., 1979.
- Марковина И. Ю. Влияние лингвистических и экстралингвистических факторов на понимание текста. АКД.- М., 1982.
- Мацковский М. С. Проблемы читабельности печатного материала.// Смысловое восприятие речевого сообщения.- М., 1976.
- Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. - М., 1994.
- Мельников В. М., Ямпольский Л.Т. Введение в экспериментальную психологию личности. - М., 1985.
- Михайлова Е. Д. Мир Достоевского.// Курьер ЮНЕСКО, март 1982.
- Мюллер-Фрейфельс Р. Поэтика.- М., 1923.
- Неплох Я. М. Человек, познай себя! (Записки психиатра).- СПб. 1991.
- Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения.- М., 1988.

- Никифоров А. Л. Семантическая концепция понимания.// Проблемы объяснения и понимания в научном познании.- М., 1982.
- Николаева Н. С. Японские сады.- М., 1975.
- Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы.// Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII.- М., 1978.
- Нишанов В. К. О проблеме понимания в лингвистике и гносеологии// Диалектика познания, понимания, общения.- Фрунзе, 1985.
- Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. - М., 1983.
- Новиков Вл. Читаем Высотского.// Высотский В. С. Поэзия и проза. М., 1989.
- Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ.- М., 1988.
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы в 2-х тт.- М., 1989. Т. 1, Т. 2.
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Словарь русского языка.- М., 1993.
- Озеров В. И. Предисловие.// Тургенев И. М. Стихотворения в прозе. - М., 1971.
- Олпорт Г. Личность: проблема науки или искусства? // Психология личности. Тексты.- М., 1982.
- Остин Дж. Л. Чужое сознание.// Философия. Логика. Язык.- М., 1987.
- Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н.Овсяннико-Куликовский.- М., 1981.
- Падни Д. Льюис Кэрролл и его мир./ Пер. с англ.- М., 1982.
- Парандовский Я. Алхимия слова. /Пер. с польск.- М., 1990.
- Парачев А. М. Эмоциональные структуры ценностного сознания. //Текст как отображение картины мира.- М., 1989.
- Парнов Е. И. Под гипнозом страха. - Литер. газ., 19.04.1978.
- Петренко В. Ф. Введение в экспериментальную психосемантику: Исследование форм репрезентации в обыденном сознании.- М., 1983.
- Печерица Т. Е. Отбор и адаптация художественных текстов для чтения в группах студентов-филологов, обучающихся на подготовительных факультетах вузов СССР. АКД.- М., 1981.
- Письма Н. А. Рубакина к Н. М. Сомову.// Книга. Исследования и материалы. Сб. 57.- М., 1989.
- Портнов А. А., Федотов Д. Д. Психиатрия. - М., 1971.
- Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. - Харьков, 1894.
- Потебня А. А. Мысль и язык.- М., 1989.
- Практический справочник врача-психиатра. - Киев, 1981.
- Прието А. Из книги "Морфология романа". Нарративное произведение.// Семантика.- М., 1983, с.370-399.
- Пропп В. Я. Морфология сказки.- Л., 1928.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки.- Л., 1986.
- Психология. Словарь.- М., 1990.

- Пулатов А. М., Никифоров А.С. Справочник по семиотике нервных болезней.- Ташкент, 1983.
- Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста.- Л., 1983.
- Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.// Серебренников Б. А. и др.- М., 1988.
- Романенко А. П. Герменевтика социалистического реализма.// Принципы метафорообразования в поэтическом тексте.- Саратов, 1992.
- Рохлин Л. Л. Жизнь и творчество выдающегося русского психиатра В. Х. Кандинского. - М., 1975.
- Рубакин Н. Н. Психология читателя и книги.- М., 1977.
- Рубинштейн Л. С. Основы общей психологии. В 2-х тт.- М., 1989.
- Руководство по психотерапии. - Ташкент, 1979.
- Русская грамматика. В 2-х тт. - М., 1982.
- Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и художественной деятельности.- Воронеж, 1994.
- Самарин Р. Капитан Майн Рид.// Рид М. Всадник без головы.- Л., 1984/
- Сараджишвили П. М., Геладзе Т. Ш. Эпилепсия.- М., 1977.
- Семенов В. Е. Исследование процессов восприятия произведений литературы и искусства.// Психологический журнал.- 1985. Т.6 N 3.
- Семке В. Я. Умейте властвовать собой, или Беседы о здоровой и больной личности.- Новосибирск, 1991.
- Сент-Бев Ш. Литературные портреты. - М., 1970.
- Словарь физиологических терминов.- М., 1987.
- Слюсарева Н. А. Смысл как экстралингвистическое явление.// Как подготовить интересный урок иностранного языка.- М., 1963.
- Советский энциклопедический словарь.- М., 1984.
- Соколова Е. Т. Проективные методы исследования личности.- М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
- Сорокин Ю. А. Смысловое восприятие текста и библиоисихология.// Теоретические и прикладные проблемы речевого общения.- М., 1979.
- Сорокин Ю. А. Почему живут и умирают книги? - М., 1991.
- Справочник по психиатрии./ Под. ред. А. В. Снежневского.- 2-е изд.- М., 1985.
- Степанов Г. В. Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста.// Лингвистика текста. ч. II, М., 1974.
- Степанченко И. И. Поэтический язык Сергея Есенина: Анализ лексики.- Харьков, 1991.
- Тарасов Е. Ф. Проблемы теории речевого общения. АДД - М., 1992.
- Теплов Б. М. Заметки психолога при чтении художественной литературы.// Избр. тр. в 2-х тт.- М., 1985, Т.1.

- Тимофеев Л. И. Основы теории литературы.- М., 1971.
- Тихомиров О. К. Психология мышления.- М., 1984.
- Тихонов И. Басни Крылова. Предисловие.- М., 1979, с.3-7.
- Тодоров Ц. Семиотика литературы.// Семиотика. - М., 1983, с. 355-370.
- Толстая-Есенина С. Комментарии.// С.Есенин Собр. соч. в 6-ти тт.- М., 1977.- Т.1.
- Толстой Л. Н. Что такое искусство? - М., 1985.
- Горсуева И. Т. Детерминированность высказывания параметрами текста.//Вопросы языкознания, 1986, N 1.
- Тураева З. И. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика).- М., 1986.
- Урнов Д. М.. Как возникла "страна чудес": (о книге Льюиса Кэрролла "Приключения Алисы в Стране чудес"). - М., 1969.
- Ухтомский А. А. Доминанта. М.,Л., 1966.
- Ухтомский А. А. Письма.// Новый мир. 1973. N1.
- Ушаков Г. Н. Детская психиатрия.- М., 1979.
- Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии.- М., 1923.
- Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства.- Ростов-на-Дону, 1990.
- Фрейд З. Сновидения. сексуальная жизнь человека. Избранные лекции.- Алма-Ата, 1990.
- Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии.- М., 1988.
- Хорев В. О. О современном польском детективном романе.// Современный польский детектив.- Варшава, 1988.
- Хранченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы.- М., 1981.
- Цвейг С. Гельдерлин.// С. Цвейг Борьба с демоном.- М., 1992.
- Цейтлин А. Т. Труд писателя: (Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда) - М., 1968.
- Чуковский К. Современники. - М., 1963
- Швейцер А. Письма из Ламбарене.- Л., 1989.
- Шерток Л., Соссюр Р. де. Рождение психоаналитика. От Месмера до Фрейда: Пер. с фр.- М., 1991.
- Шиллер И. Ф. Собр. соч. в 7-ми тт. - М., 1957.
- Шкловский В. Искусство как приём.// Поэтика. Сб. по теории поэтического языка. Петроград, 1919.
- Шкловский В. О теории прозы. - М., 1983.
- Шор Р. О. Язык и общество.- М., 1926.
- Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений.// Избранные работы по русскому языку.- М., 1957.

- Эйхенбаум Б. М. Как сделана "Шинель".// Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. - Петроград, 1919.
- Эйхенбаум Б. Сквозь литературу.// Сб. ст.- Л., 1924.
- Эстетика. Словарь.- М., 1989.
- Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству.// Юнг К. Г. Архетип и символ.- М., 1991.
- Якобсон Р. О. Доминанта.// Хрестоматия по теоретическому литературоведению.- Тарту, 1976, с.56-64.
- Якубик Ф. Истерия. Методология. Теория. Психопатия.- М., 1982.
- Ямпольский Л. Т. Трехуровневый психодиагностический опросник (ПДО-3).//Актуальные проблемы психологии футбола.- Душанбе, 1982.
- Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно?: (Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и юморе).- М., 1969.
- Ярошевский М. Г. Л. С.Выготский как исследователь проблем психологии искусства.// Л. С.Выготский. Психология искусства.- М., 1987.
- Ярошевский М. Г. Ухтомский А. А. и проблема мотивации поведения.// Учение А. А. Ухтомского о доминанте и современная нейробиология.- М., 1990.
- Bine A. L'Anne Psychologique, 1, 1895.
- Dreval J. E., Cattell R. B. Personality and Creativity in Artists and Writers. - Journ. of Clinical Psychology; April, 1958, vol. XIV, N2.
- Eco U. The Role of Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. - Bloomington, 1979
- Jackobson R., Pomorska K. Dialogues.- Paris, 1980.
- Gourmond R., de. Le probleme du style. - Paris, 1902.
- Morier H. Psychologie des styles. - Geneve, 1959.
- Murray H. A. Explorations in Personality: a Clinical and Experimental Study of Fifty Men of College Age. - N.Y., 1938.
- Parret H. Discussing Language. - The Hague - Paris, 1974.
- Rancour-Laferriere D. Out from under Gogol's Overcoat: (A Psychoanalytic Study).- L., 1982.
- Rapoport D., Gill M.M., Schaffer R. Diagnostic Psychological Testing. Chicago, 1946.
- Simsova S. The Rubakin Experiment : A Preliminary Report. // Research in Librarianship, NI(4), October, 1966.
- Tours, Jean Moreau de. La Psychologie morbide dans ses rapports...- Paris, 1859.

## "INTRODUCTION TO PSYCHIATRIC LITERARY CRITICISM"

*Valery P. Belyanin*

The book "Introduction to Psychiatric Literary Criticism" represents an original typology of literary texts based on their emotional and semantic dominants. It solves the problem of verbal structuring of accentuated consciousness in literary text. Created in the paradigm of psycholinguistics and psychopoetics it introduces new - psychiatric - approach to text.

The first part of the book describes some non-traditional methods of analysis of literary text, including objective and subjective psychological, psychoanalytic, europathological ones. Scientific works where psychiatric analysis of characters and authors was made are also reviewed. Rare and unknown works on europathology, published in Sverdlovsk in 1924-1928 are cited. Results of linguistic analysis of the speech of accentuated and mentally ill persons in the frames of psychiatric linguistics are drawn.

The second chapter of the book is devoted to typological approach to fiction. Works of D.N.Ovsyanniko-Kulikovskiy, F.Shiller, R.de Gourmond, K.Yung, R.Muller-Freinfels et al. are viewed upon. The notion of the dominant (A.Uhtomskiy) of a text is introduced as emotional and semantic dominant which is the basis of the author's concept of the text.

The third chapter describes psycholinguistic typology of literary texts based on finding out their emotional and semantic dominant of accentuated type. Psychiatric typology of personality is borrowed from the works of P.Gannushkin and K.Leongard.

Thus, "light" ("svetliye") texts being based on paranoia, depict an active fight for justice of an honest and responsible person. The key-words of such texts are as follows: 'clear', 'transparent', 'duty', 'destiny', 'fight', 'enemy', 'eyes', 'heart', 'warmth', 'father' et al.

"Dark" (or "simple") ("tyemniye" or "prostiye") texts, being based on epileptic consciousness, constitute the largest part of literary texts in general. Their dominant is manifested in the following frames of texts: a simple but aggressive hero is fighting against clever and thus dangerous enemy. Physiological level of a man prevails. The following semantic groups of the words appear in such texts: 'double', 'darkness', 'anguish', 'laughter', 'size', 'falling down', 'water', 'unpleasant smell', 'body'. They are evidently based on different deviations of perception and demeanour, typical for neurological disorder. The receptive aspect of such texts is also viewed upon in the book.

"Sad" ("pechalniye") texts are singled out as based upon depression as a state of low emotions, physical weakness and timidity of a person. The

following semantic components are typical for "sad" texts: 'quiet', 'pleasant smell', 'loss of money', 'death', 'stone', 'cold'.

Psychologically antonymous to the previous ones are "merry" ("veseliye") texts which are based upon maniac state of a person who always has high spirits and enormous plans, is very talkative and friendly. "Merry" texts have the following semantic components: 'together', 'friends', 'luck', 'gangsters', 'travelling', 'flight', 'a lot of money', 'erudition', 'physical strength'. Such type of texts is implemented in adventure stories and comedies as well.

"Beautiful" ("krasiviye") texts are based on hysteroidness as a type of demeanour characterised by demonstrativeness, capriciousness, artistic behaviour and pseudology of an accentuated person. "Beautiful" texts are full of such symbols as 'colour', 'appearance of a person', 'gestures', 'feelings and emotions', 'humiliations and sufferings', 'relatives', 'comparison with an animal'.

Mixed texts are also represented in the book "Introduction to Psychiatric Literary Criticism". There are "sad-and-merry" (cyclotimia), "beautiful-and-dark", "sad-and-dark", "complex" (schizophrenia) and others. On the basis of the elaborated theory of emotional and semantic dominant a hypothesis about the popularity of best-seller is introduced.

The analysis of every type of text is illustrated with a sufficient amount of examples from Russian and world literature.

Each type of texts represents a verbalised model of a rather closed life-world of accentuated character, having its own peculiarities in lexicosemantic and stylistic attitude. As matter of fact, the analysis made puts forward the problem of individual and typological verbal and cognitive types of languages of literary text as manifestations of cognitive structures of the author.

The fourth chapter is devoted to the receptive aspect of literary text, where psycholinguistic peculiarities of text perception are reviewed and bibliopsychological approach of N.Rubakin - his author-text-recipient conception - is drawn.

The fifth chapter is devoted to the experimental study of text perception with the use of "Projective Literary Test" (700 testees).

The work has a practical value. Thus, the results gained could be used for solving the problem of identification of personality by his speech, "Projective Literary Test" can be used as a diagnostic instrument etc.

The book "Introduction to Psychiatric Literary Criticism" can be useful not only for philologists and literary critics, but psychologists, clinicists and all those who loves literature and art.



Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Band 79

F. Polikarpov:

Leksikon trejazyčnyj. Dictionarium,  
trilingue. Moskva 1704. Nachdruck und  
Einleitung von H. Keipert.

München 1988.

XXX + 806 S. (hard cover), DM 190.-

Band 83

S.K. Bulič:

Očerki istorii jazykoznanija v Ros-  
sii. T. I (XIII v. - 1825 g.).

SPb. 1904. Nachdruck und Nachwort  
von H. Keipert.

München 1989.

1248 + VII S. (hard cover), DM 220.-



Supplementband 28

Probleme der Textlinguistik. Problemy lingvistiki teksta. Gemeinschaftsarbeit von Wissenschaftlern der Partneruniversitäten Bochum und Minsk.

Herausg. von H. Jachnow und E. Suprun.  
München 1989.

322 S. (hard cover), DM 56.-

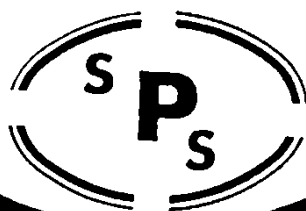
Supplementband 29

Ulrike Timković

Das Wortspiel und seine Übersetzung  
in slavische Sprachen.

München 1990.

256 S. (hard cover), DM 64.-



Supplementband 32

Michael Fleischer

Das lyrische Werk von Tadeusz Peiper. Analyse und Konkordanzwörterbuch. München 1992.

579 S. (hard cover), DM 110.-

Supplementband 33

Iris Schneider

Poleznyj dialog. Journalistische Textsorten im Spiegel ihrer Schlagzeilen. München 1993.

247 S. (hard cover), DM 68.-

