

ФЛ

В.П.Белянин

**Психолингвистические
аспекты
художественного
текста**



Монография

Валерий Павлович Белиши
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Зав. редакцией М.Д.Потапова
Редактор В.Г.Шербакова
Художественный редактор Ю.М.Добрская
Обложка художника Ю.И.Артюхова
Технический редактор М.Б.Терентьева
Корректоры И.А.Мушнина, Л.А.Кузнецова

ИБ №3001

Сдано в набор 23.07.87. Подписано в печать
12.02.88, Л-35574. Формат 80x90 1/16.
Бумага офс. №2. Офсетная печать. Усл. печ. л.
8,0. уч.-изд. л. 8,14. Тираж 3800 экз. Заказ
№ 1131. Изд. №20. Цена 75 коп.

Ордена "Знак Почета"
издательство Московского университета,
103009, Москва, ул.Герцена, 5/7.
Типография ордена "Знак Почета" изд-ва МГУ,
119899, Москва, Ленинские горы

В 1988 ГОДУ
В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
выходит книга

В.Ф.Петренко
Психосемантика сознания

Книга рассказывает о результатах теоретического и экспери-
ментального исследования категориальных структур индивидуаль-
ного сознания методом построения субъективных семантических
пространств. Анализируются специфика индивидуальных сознаний
в процессе восприятия человеком человека, профессиональная и
интернациональная обусловленность стереотипов обыденного созна-
ния. Исследуются его структура и содержание на материале фоль-
клорных проблем воспитания и идеологического воздействия
массовых коммуникаций и художественной литературы.

Для психологов, лингвистов, специалистов в области мас-
совых коммуникаций, а также читателей, интересующихся пробле-
мой современной психологии.

87

В.П.Белянин

Чит. зал 19-1

**Психолингвистические
аспекты
художественного
текста**

П. 2008



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1988



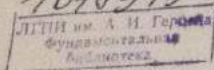
ББК 81.1
Б43

Б100.7
11102.23

Рецензенты:

доктор филологических наук Е. Ф. Тарасов,
кандидат психологических наук В. Ф. Петренко

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета



ФБ РГПУ им. А. И. Герцена



3000056017

Белянин В. П.

Б43 Психологические аспекты художественного текста. - М.:
Изд-во МГУ, 1988, - 120 с.
ISBN 5-211-00166-4

В монографии представлен психолингвистический анализ художественных текстов с привлечением экспериментально полученных данных об их восприятии читателями. Анализ различных видов произведений дает основание высказать гипотезы о текстовых структурах, которые обеспечивают широкую популярность у массового читателя.

Для лингвистов, литературоведов, а также всех, кто интересуется проблемами психологии, литературы и искусства.

Б 4602010000-068 166-88
077(02) - 88

ББК 81.1

ISBN 5-211-00166-4

© Издательство
Московского университета, 1988

ВВЕДЕНИЕ

В последние годы в гуманитарных науках особенно интенсивно развитие получили исследования, сконцентрированные вокруг проблем "язык и сознание", "язык и мышление", в том числе и касающиеся психологических и лингвистических аспектов понимания вообще и понимания речевых текстов в особенности. Функционирование языка, специфика его употребления и восприятия привлекают к себе внимание не только лингвистов, но и педагогов, психологов, философов.

Изучение проблем функционирования языка стало особенно актуальным в процессе развития научно-технической революции. С расширением сферы воздействия средств массовой коммуникации, с осознанием необходимости дифференцированного подхода к той или иной аудитории на первый план оказались выдвигутыми не только проблемы семантической или формальной организации высказывания, но и вопросы коммуникативного плана, изучение условий, обеспечивающих порождение (создание) и восприятие (понимание) текста.

В этой связи важной стала задача теоретического и практического, преимущественно экспериментального, изучения процессов восприятия и порождения речевого сообщения. Многие исследователи обращаются к поиску объективных критериев определения того, насколько адекватно текст передает авторский замысел, насколько адекватно авторскому замыслу тот или иной реципиент (читатель) понимает текст; как индивидуальные особенности продуцента (автора текста) влияют на характер текста, как индивидуальные особенности реципиента влияют на успешность восприятия текстов.

Такого рода потребности находят выражение в активной разработке в последние годы проблем "речь и психическая деятельность", "восприятие речи", "функционирование текста", исследование которых в связи с преимущественным вниманием лингвистов к формально-грамматическим аспектам речевого сообщения

ния было раньше в значительной мере свернуто (Лурия, 1975; Тарасов, 1979, 5-6)¹.

Изучение коммуникативных и выразительных функций речевых сообщений ведется с учетом общественно-исторических условий функционирования языка. В частности, в широком социально-историческом контексте рассматриваются процессы, связанные с порождением и распространением письменных текстов, а также процессы их восприятия и понимания. В этом же методическом ключе решается и проблема влияния психологических факторов на процесс воздействия текста на человека. Последней проблеме придается особенно важное значение не только в отечественной, но и зарубежной науке, где вопрос формирования аудитории печатных изданий, изучения путей руководства чтением и шире — путей и методов пропагандистского воздействия — исследуются достаточно широко (R.Hasan, J.Pleter, S.Simsova).

Объектом анализа в нашей работе служит художественный текст. Традиционно художественный текст является объектом литературоведения и стилистики. Однако в последнее время к проблеме представления знаний о мире в художественном тексте обращаются и такие науки, как логика, кибернетика, герменевтика, философия. Ряд работ в области когнитивной психологии также в той или иной степени затрагивает художественный текст. Таким образом, имеется много исследований в разных областях, однако общей теории художественного текста (как и текста вообще) еще не создано². Художественный текст продолжает оставаться некоторой "загадочной сущностью".

Владимир Солоухин, сравнивая художника и ученого, пишет, что если бы ученый не сделал какое-то открытие, то это бы сделали другие. "Картину же, которую пишет художник, стихотворение, которое пишет поэт, сонату, которую пишет композитор, никто за них никогда бы не написал, пройди хоть тысяча лет" (Солоухин, 1984, 113).

Верно ли, что каждое произведение художественного творчества уникально и не подлежит исследованию методами формального анализа? Верно ли, что структуры художественных

¹ Здесь и далее в скобках через точку с запятой указаны фамилия автора и год издания работы, через запятую — страница. Полное название работы приведено в списке использованной литературы в конце монографии.

² Характерно, в частности, что "до настоящего времени никто не сумел дать устойчивого определения литературы", — писал в 1974 г. Ц.Тодоров (Семютика, 1983, 351).

текстов не повторяются или их столько, сколько самих текстов? Даже чисто логические рассуждения позволяют усомниться в этом, и тем не менее ответ на этот вопрос может дать только пристальный анализ художественной литературы.

Есть ли смысл в описании моделей³ порождения и моделей восприятия художественного текста? На этот вопрос следует ответить положительно, несмотря на значительное количество возражений научного и околонаучного характера. Неужность сугубо объективного анализа художественного произведения обычно мотивируется тем, что это противоречит характерной для художественных текстов многозначности, "особому поэтическому не-Червинскене, 1983, 94). Невозможность объективного описания художественного текста тоже объясняется его многоуровневно в восприятие, которое в значительной степени определяется уровнем развития, литературным вкусом и опытом, мировоззрением, характером, возрастом читателя. Кроме того, приводится такой довод: даже самая лучшая модель и самая лучшая интерпретация художественного произведения не в состоянии заменить впечатление от прочтения самого произведения.

Возможно, что ни для читателей, ни для писателей особой необходимости в подобном моделировании нет. Ведь писатель пишет, не сообразуясь ни с какими моделями интеллектуального плана, а читатель тем более читает в соответствии со своими представлениями и вкусами. Но в том и отличие научного познания от обыденного, что оно может и должно ставить вопросы совершенно различного плана, поскольку его задача в том и заключается, чтобы в разнородном по своему характеру материале и процессах увидеть общее и повторяющееся.

Можно в каждой волшебной сказке видеть и разных героев, и разные волшебные предметы, и уникальные сюжеты. Но можно собрать все сказки воедино и на основе единого принципа⁴ выявить наиболее типичные сюжеты и композиции. Так сделал В.Я.Пропп, и результатом его анализа явились замечательные книги "Морфология волшебной сказки" (1926) и "Исторические корни волшебной сказки" (1986).

³ Мы исходим из следующего определения модели. Модель — это "такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте" (Шгофф, 1966, 19).

⁴ А именно: семиотического способа анализа (Семютика, 1983, 626).

Данная работа посвящена выделению общих закономерностей построения художественных текстов⁵, а также описанию особенностей восприятия текстов в зависимости от их особенностей.

В основе предлагаемого нами подхода лежит следующее положение:

1. Художественный текст является отражением действительности⁶. Словесное обозначение элементов ситуации соотносит содержание текста с затекстовой реальностью.

2. Между действительностью и художественным текстом лежат процесс отражения, включающий в себя логическую и эмоциональную интерпретацию действительности. "Угол зрения", определяясь мировоззрением автора, создает идейную направленность текста. Стилистико-коннотативный план текста, задаваемый мироощущением автора, формирует его эмоциональную доминанту. Оба этих плана художественного текста создают его "картину мира"⁷.

3) Синтагматическая развертка содержания художественного текста сопровождается особым отбором лексических единиц. Индивидуальный стиль писателя придает уникальность "картине мира" текста.

4. Восприятие художественного текста - это процесс и результат речемыслительной деятельности читателя, направленной на постижение действительности через текст и текста во всей его многоплановости. Кроме того, "художественный текст по своей природе направлен на то, чтобы возбудить в людях мысли и эмоции, и в этом своем качестве объективируется через восприятие и чувство читателя" (Выготский, 1956, 8).

В своей работе мы опирались на теоретические положения В.Гумбольда, А.А.Потебни, Д.Н.Овсянко-Куликовского, Н.А.Рубакина, Л.С.Выготского, А.И.Леонтьева и на традиции московской психолингвистической школы, представленной работами А.А.Леонтьева, Ю.А.Сорокина, Е.Ф.Тарасова.

⁵ Мы не рассматриваем случаи плагиата, эпигонства, бродячих сюжетов и т.п.

⁶ "Ближайшим лингвистическим аналогом текста является не логико-математическая формула, но невербальное социальное событие" (Навая, 1978, 220).

⁷ Мы принимаем следующее определение "картины мира": "Картина мира есть результат его понимания, обладающий объяснительной силой и представленный в текстах" (Брудный, 1985, 6).

Автор выражает искреннюю признательность Л.Т.Импольскому за консультацию и оказанное содействие в проведении эксперимента.

Предлагаемый в книге подход не в состоянии заменить другие подходы к художественному тексту. И литературоведение, и стилистика, и лингвистика ни в коей мере не отрицаются данным исследованием. Наоборот, без результатов, полученных в этих науках, данная работа появиться бы не смогла.

Глава первая

ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Основная наука, объектом изучения которой может быть и реально является вербальный текст, — это лингвистика. Однако традиционно лингвистика занималась проблемой слова (В.В.Виноградов, Д.Н.Шмелев, Н.Ю.Шведова, Л.А.Новиков, П.Н.Денисов, Н.Г.Комлев, В.В.Морковкин), проблемой предложения (В.А.Звегинцев, Н.Д.Арутюнова, Е.А.Брызгунова, Г.А.Золотова), а область семантики текста она исследовала в гораздо меньшей степени.

Преимущественное внимание к анализу процессов речевой деятельности вообще и к проблемам функционирования языкового / речевого механизма в частности создало предпосылки для возникновения в середине 60-х годов на стыке психологии и лингвистики отечественной теории речевой деятельности (психолингвистики), построенной на диалектико-материалистическом понимании взаимоотношений сознания и действительности, на учете роли практической деятельности 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 сделать значительный шаг вперед в исследовании проблемы текста. Согласно современным представлениям, текст — это не единица языка, не "текстема" (см. Леонтьев, 1979 а), это и феномен реальной действительности, и способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка. Вместе с тем текст представляет собой: основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации, форму существования культуры, продукт определенной исторической эпохи, отражение психической жизни индивида и т.д. Все это создает основы для множественности описаний текста и для его многочисленных определений (Николаева, 1978; Гальперин, 1981; Реферовская, 1983; Торсуева, 1986; и др.).

Понимание того, что "текст не существует вне его создания и восприятия" (Леонтьев, 1969в, 15), потребовало от психолингвистики особое внимание именно к названным процессам, поставив тем самым перед ней задачу моделирования речевой деятельности.

Психолингвистическая модель порождения речевого высказывания разрабатывалась многими советскими и зарубежными пси-

хологами и лингвистами (Л.С.Выготский, Н.А.Бернштейн, А.Р.Лурия, А.А.Леонтьев, Т.В.Рабова-Ахутина, Т.Н.Наумова, А.М.Шахнарович, Г.Кларк, Дж.Миллер, Ч.Осгуд, Ю.Галантер и др.). Не меньшее внимание в последние годы уделялось разработке модели восприятия текста (Н.И.Жинкин, А.А.Леонтьев, Т.М.Дридзе, Ю.А.Сорокин, А.И.Новиков, В.К.Нишанов). Об актуальности данных проблем свидетельствует большое количество работ, посвященных как общетеоретическому, так и экспериментальному изучению процессов порождения и восприятия речевого сообщения. Так, в монографии "Теория речевой деятельности" (1968) освещаются вопросы семантики высказывания, порождения и восприятия с учетом общелингвистических и нейролингвистических аспектов этих процессов. В работе "Основы теории речевой деятельности" (1974) изложены основные положения теории речевой деятельности школы по ряду кардинальных проблем, связанных с массовой коммуникацией, с исследованным языковой системы и моделированием речи, и тем самым изложены основы общей теории речевой деятельности. Коллективная монография "Смысловое восприятие речевого сообщения" (1976) посвящена различным аспектам проблемы восприятия речевых сообщений, понимания текста и особенностей смыслового восприятия в условиях "обычной" и массовой речевой коммуникации. В публикациях тезисов каждого из восьми Всесоюзных симпозиумов по психолингвистике и теории коммуникации (1966, 1968, 1970, 1972, 1975, 1978, 1982, 1985) следуют вопросы, связанные с порождением и восприятием речевого сообщения, что также свидетельствует об их большой важности.

В настоящее время назрела острая необходимость в комплексном изучении закономерностей порождения и восприятия речевого сообщения (текста). Широкий, междисциплинарный подход требует от лингвистов привлечения данных психологии (см. работы В.А.Звегинцева, И.Н.Горелова, И.А.Зиньей) и литературоведения (см. работы Г.В.Степанова, И.Р.Гальперина, И.В.Арнольда), педагогики (З.И.Клычникова, Е.И.Пассов) и физиологии (О.Д.Кузьменко-Наумова, А.С.Штерн). В свою очередь не обходится без привлечения лингвистических знаний литературоведы (Б.С.Мейлах, А.М.Левидов, М.АриAUDOV, П.Тодоров, Р.Барт), психологи (А.Н.Новиков, Л.И.Аядарова, В.Ф.Петренко, А.Г.Шмелев, Д.Л.Спивак) и философы (А.А.Брудный, Г.А.Бругия, А.Д.Горский, Р.И.Павленко, В.В.Петров, В.К.Нишанов).

Специфика психолингвистического подхода состоит в рассмотрении текста как единицы коммуникации, как продукта речи, детерминированной потребностями общения. Как известно, в процессе общения один участник стремится определенным образом изменить поведение или состояние другого участника. Изменению

поведения выражается в том, что партнер по коммуникации совершает какое-либо неречевое действие, или порождает ответное речевое сообщение. Изменение состояния предполагает изменение отношения субъекта к какому-либо объекту или явлению (что в свою очередь может привести к изменению поведения). Тем самым объективно, т.е. независимо от субъектов речевой деятельности, условия коммуникации требуют, чтобы речевой текст, являющийся основной единицей общения, оказывал определенное воздействие.

Требуемое воздействие возможно при соблюдении как минимум двух условий: во-первых, должен быть осуществлен такой отбор языковых средств, который обеспечил бы адекватное воплощение коммуникативной программы. Во-вторых, реципиент должен воспринять текст адекватно замыслу его автора, т.е. отнестись к отображаемым в нем фактам как сам автор.

Подобный подход к проблеме речевого общения обусловил выделение двух направлений в исследовании текста, первое из которых связано с изучением формирования замысла текста, второе – с восприятием этого замысла реципиентами.

Выработка процедур построения текста в соответствии с его коммуникативными задачами – преобразование концепта (замысла) в текст (Жинкин, 1982, 142) – имеет особое значение для теории массовой коммуникации, целью которой является построение теории речевого воздействия¹. В исследованиях этого направления отмечается, что текст, представляя собой неречевую коммуникативную программу, подчинен цели деятельности, в которую он включен (Дридзе, 1976а, б, в, 1980; Зимняя, 1976а; Гальперин, 1981; Борбегьюко, 1981). Сторонники такого подхода выявляют соответствие плана содержания текста плану его выражения (Зимняя, 1976б; Ножин, 1976; Ванников, 1979), а в стилистических исследованиях, близких этому направлению психолингвистики, формулируются правила адекватности построения текста, предполагаемого замыслу (Одишов, 1982). Задача исследователя здесь заключается в установлении видов текстовой связи и в определении правил передачи замысла во избежание ложной трактовки текста читателем (Николаева, 1978, 6).

Как известно, функционирование текста начинается только после его создания, и нередко такая ситуация, когда даже правильно построенный текст оказывается понятным разными читателями по-разному. Необходимы учет и анализ причин подобных расхождений авторской программы с результатом восприятия.

¹ Психолингвистический..., 1974; Смысловое..., 1976; Сорокин, 1978б, 78-84; Сорокин, Шахмарович, 1979; Бойкова, Штери, 1981; Бойкова, 1982.

Изучение текста в его соотносительности с читательным идет в направлении первого направления.

В работах первого направления выдвигаются те закономерности формально-грамматического и смыслового строения текстов, которые представляются релевантными для разных реципиентов, предъявляя испытуемым тексты, разрезанные (в прямом смысле) на части, с просьбой восстановленной оригинала. Эксперименты показали, что испытуемые восстанавливают тексты не только на основании оппозиции элементов связности между частями текста, но и благодаря тому, что у них имеется между частями избыточное представление о типе текста², под которое они "отстраивают" предъявлявшиеся им отдельные части текста (Брустовом³ характере концепта текста (там же, 116).

Наши эксперименты по этой методике на интуитивных реципиентах (на студентах-иностранцах) также показали зависимость успешности восстановления поврежденного текста³ от (Беляева, 1986).

Предъявление испытуемым текстов, созданных апорными людьми и лицами, больными шизофренией, позволяет устанавливать признаки, по которым реципиенты отличают патологические тексты от непатологических (Сорокин, Шахмарович, Уфимцева, 1975). Подобные эксперименты также позволяют предположить, что в сознании реципиентов существует представление о текстосталоне (Сорокин, Шахмарович, 1979, 162).

Как известно, не всякое исследование структуры текста предполагает обращение к реципиентам. Например, исследование строения текста (Апухтин, 1977) такого объема предполагает проверку гипотез исследователей о логико-композиционном строении текстов? Дело в том, что в принципе "изучение языка вне процессов порождения и общения (т.е. восприятия, - В.В.) не раскрывающим глубинных закономерностей функционирования языка и организации систем речи" (Михайлов, Павлов, 1985, 115), т.е. текстов.

Обращение к испытуемым с просьбой осуществить смысловую компрессию (сжатие) текстов (Копыленко, 1975; Руленко,

² Под типом текста мы понимаем некоторое единство языковых, структурных и содержательных особенностей, присущих ряду текстов (ср.: Семютина, 1983, 308, 361, 362, 382, 383).

³ Восприятие поврежденного текста является частным случаем восприятия целого текста (Беляева, 1978; 1983).

1975), пересказать текст (Толкачева, 1975), рашифровать тексты по стилистическим особенностям (Каменский и др., 1975), представить тексты в виде наборов заголовков (Копыленко, 1978, Штерн, 1978), аннотаций, вопросов планов (Доблаев, 1982) позволяет выявить такие особенности текстов, которые вполне определенным образом связаны с результатом их восприятия.

Эксперименты позволяют сделать достаточно конкретные выводы относительно воздействия на читателя наличия/отсутствия в тексте различных модально-диалектных установок (Балаев и др., 1985), "абстрактной или терминологической лексики... эмоциональной или персональной лексики... разговорных синтаксических конструкций... контактоустанавливающей части (текста... В.Б.), апелляции к мотивам ... прямого/обратного порядка следования прескриптивной и мотивационной частей" (Михеев, Ярославцева, 1985) и т.п.

Эксперименты позволяют также сделать частные выводы относительно влияния, которое оказывает тот или иной элемент текста на реципиента. Так, наличие определения при словозаместителе в позиции "рематического фокуса" (Андросова, 1985, 42) или, более широко, развернутость группы сказуемого (Собкин, 1985, 131) оценивается испытуемыми эмоционально положительно. А "перенасыщенность (по отношению к определенной норме, - В.Б.) текста редкими сочетаниями" (Клименко, Бутенко, 1985, 105) затрудняет восприятие и понимание текста.

Перечисление выявленного экспериментально можно было бы продолжать, нам же важно было подчеркнуть, что в рамках первого направления психологических экспериментальных исследований текста на основании результатов операций испытуемых с текстами или их ответов на определенные вопросы делаются выводы не только относительно смысловой структуры текстов, но и характера их восприятия (безотносительно к тем или иным реципиентам).

К работам второго направления можно отнести исследования, анализирующие особенности формального и концептуального строения текста, которые обуславливают неоднозначность результата восприятия текста разными реципиентами.

Изучая сложность текста для восприятия (его читабельность), исследователи обратили внимание на то, что разные испытуемые оценивают ее по-разному. В частности, эксперименты Т.М.Дридзе с предъявлением текстов разной информационной насыщенности позволили определить зависимость информативности текста для реципиентов от их знаний в данной предметной области (Дридзе, 1976а; 1980, 59). В силу этого читабельность текста целесообразно определять не в абсолютном изме-

рении, а в относительном - как степень трудности понимания данного текста данной группой его читателей (Маджарский, 1976). Говоря иначе, читабельность текста можно выявить не столько на основе анализа, проведенного исследователем, сколько путем эксперимента, в ходе которого исследователем, скопировавшим известными умениями (читателям), предлагаемым, обладающим определенными умениями (читателям), предлагается самим

Одним из распространенных приемов исследования является эксперимент по методике шкалирования, в ходе которого испытуемым предлагается оценить текст по некоторым признакам - "интересно" и др.) и определить степень интенсивности проявления этих признаков в тексте (например, по семи градациям - от +3 до -3, включая "0")⁴. В исследованиях с применением методики шкалирования делается попытка выявить по каким-либо характеристикам реципиентами и коммуникаторами (Сорокин, 1973; 1979а, 266-287). Как показывают последние исследования, некоторые содержательные параметры текстов (данную интерпретацию в зависимости от сферы их функционирования (Сорокин, Белянин, 1983), от читателей, обладающих своими представлениями об этих параметрах (Сорокин, 1978б, 71-77; 1979а, 266-287).

Работы, которые можно отнести к третьему направлению, позволяют судить не только об особенностях текста, но и об особенностях реципиентов этих текстов. Иными словами, если к первым двум направлениям мы относим исследования, ориентированные в основном на текст, то к третьему - исследования, ориентированные в основном на реципиентов.

Так, с помощью той же методики разрезания текста можно выявить логико-мотивационную структуру установки испытуемых. В эксперименте Л.С.Школьника испытуемым предлагалось восстановить "разрезанный" текст, в котором была представлена иерархия мотивов поведения в заданной ситуации. Отличия логико-композиционных вариантов, предлагавшихся испытуемыми, от авторского (эталонного) текста позволяли исследователю сделать вывод о том или ином характере их ценностных ориентаций (Школьник, 1978).

Известно, что читатели различаются по умению понять и тем более объяснить свое понимание текста (проинтерпретировать его). Психолингвистические эксперименты с такими заданиями

⁴ Методика шкалирования текста является модификацией семантического дифференциала Ч.Осгуда.

позволили выявить конкретные критерии оценки успешности этих действий и тем самым разделить читателей на группы (Кузьменко, 1976; Кузьменко-Наумова, 1980; Маруга, 1978). Такое разделение может быть осуществлено в результате сопоставления содержательных компонентов, имеющих в пересказе испытуемого, с логико-фактологической цепочкой элементов, выделяемых в содержании текста исследователем (Дридов, 1976; 1980). Направленность реципиента на те или иные аспекты содержания, а также композиционное строение его пересказа могут указывать на его личностные особенности (Кузьменко-Наумова, 1982).

В заключение краткого обзора отметим, что применение экспериментальных методов позволило выявить многие закономерности процессов порождения, существования и восприятия текстов. Однако остаются еще актуальными ряд проблем. Так, в частности, нет ясности в вопросе типологии текстов (Сорокин, 1985, 87), не решен вопрос типологии реципиентов. Это обусловлено в первую очередь недостаточным знанием о процессах порождения и восприятия речи, к анализу которых мы обращаемся в последующих главах.

Глава вторая

ПРОБЛЕМА ПОРОЖДЕНИЯ ТЕКСТА

§ 1. ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОЦЕССА ПОРОЖДЕНИЯ РЕЧИ

Проблема порождения текста как целостного речемыслительского образования в психолингвистике, по сути дела, не ставилась. Наибольшую разработку получили вопросы, связанные с порождением речи¹.

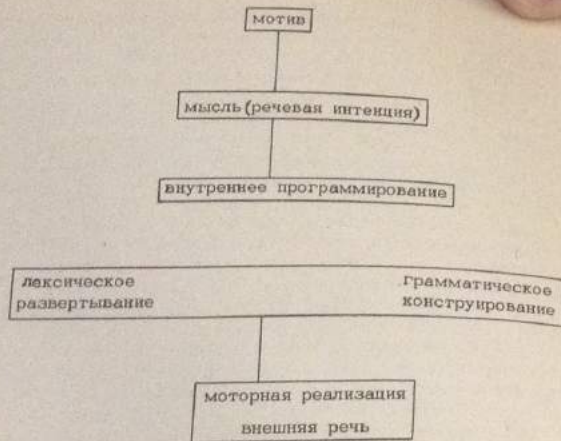
Общепризнано, что основная заслуга принадлежит А.А.Левитиной, сформулировавшей единую концепцию речевой деятельности, которая объединила пограничные психологические, лингвистические, нейрофизиологические и, в определенной степени, философские исследования, а также многочисленные экспериментальные данные (Левитин, 1965; 1967; 1969а; Левитина, Работников, 1970). Процесс порождения речи он рассматривает как сложное, поэтапно формируемое речевое действие, входящее составной частью в целостный акт деятельности (Левитин, 1969а). Предполагается, что последовательность этапов порождения высказывания в общем случае такова: а) программирование грамматико-синтаксической стороны высказывания; б) грамматическая реализация и выбор слов; в) моторное программирование компонентов высказывания (синтагмы); г) выбор звуков; д) "выход" (там же, 265).

Хорошую ориентацию в модели дает ее графическое изображение, предложенное Т.В.Ахутиной (Ахутина, 1975, 46; 1985) (см. схему на с.16).

Важной идеей процесса порождения речевого высказывания является мысль о существовании таких факторов в механизме порождения, которые предшествуют этапу непосредственного воплощения содержания высказывания в знаках конкретного естественного языка. Речевое намерение (мысль, интенция) возникает не само по себе, оно формируется рядом взаимодействующих факторов, основным из которых выступает мотив, а точнее, система мотивов, где результирующая проявляется в виде доминирующей мотивации (Анохин, 1966, 6).

Идея существования двух этапов в процессе порождения речевого высказывания была впервые высказана в отечественной

¹ Мы принимаем следующее разделение речи и текста: речью это результат спонтанного говорения, текст в узком понимании — это обработанная речь. (Гальперин, 1981, 18, 19).



литературе Л.С. Выготским, указавшим, что "в живой программе речевого мышления движение идет ... от мотива, порождающего какую-либо мысль, к оформлению самой мысли, к опосредованию ее во внутреннем слове, затем - в значениях внешних слов и, наконец, в словах" (Выготский, 1956, 381). Он предлагал различать два вида синтаксирования: смысловое и фазическое, которые соответственно относятся к внутреннеречевому и внешнеречевому этапам речемыслительного процесса.

На этапе внутреннего программирования формируется смысловая (семантическая) структура высказывания. "Построение смысловой структуры осуществляется в процессе предикативно-го развертывания содержания высказывания по правилам смыслового синтаксиса" (Ахутина, 1975, 28).

Процесс лексического развертывания речи (нахождение нужного слова) осложнен тем, что в сознании говорящего значения слов хранятся в виде некоторых свернутых форм, включенных в подвижные системы индивидуального тезауруса. Кажущаяся жесткой связь между денотатом и словом оказывается для индивидуума и ситуативно многозначной, и психологически многомерной².

² Об ассоциативной природе структуры значения см. работы А.А. Залевской; Овчинникова, 1986.

Нахождение полной формы слова происходит, вероятно, после нахождения соответствующей грамматической модели предложения, которая помогает оформить речь и сделать ее привычной для носителей данного языка³ (и тем самым доступной для понимания).

Завершающей операцией речепорождения являются нахождение послоговой двигательной программы высказывания и ее материальная реализация, которая идет под контролем кинестезического и слухового / зрительного анализатора (Лесктьев, 1972, 137).

§ 2. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Что верно в отношении процесса порождения речи (см. § 1), очевидно, верно и в отношении процесса порождения текста как письменно зафиксированного результата речевой деятельности (Гальперин, 1981, 18, 19). По видимому, модель порождения текста в принципе аналогична модели порождения речи, поскольку здесь тоже есть этап семантического планирования и этап вербальной реализации замысла.

В то же время естественно предположить, что порождение текста носит более сложный характер в силу ряда причин. Прежде всего более упорядоченный характер носит этап планирования текста: латентный период его подготовки значительно превышает период, предшествующий порождению высказывания. Кроме того, если при порождении устного высказывания возможен пропуск этапа внутренней речи (Кубрякова, 1986, 50), то в процессе порождения текста (особенно письменного) он практически неизбежен⁴.

Такое развернутое монологическое высказывание, как текст, должно обладать законченностью в плане выражения замысла. Оно должно быть также представлено структурно в виде отдельных более или менее самостоятельных групп высказываний, связанных между собой на формально-грамматическом и семантическом уровнях. Поэтому за этапом вербализации следует этап совершенствования речевой продукции - редактирование, правка, поправки и переработки (Арнаутов, 1970, 521-550).

Но основное отличие высказывания от текста состоит в том, что если порождение речевого высказывания включено, как правило, лишь в отдельную (нередко достаточно простую) невер-

³ Это важно и для говорения на иностранном языке, и для поэтической речи.

⁴ О черновых записях как "сыром материале" для художественного текста см. Арнаутов, 1970, 134-141.

большую ситуацию, то порождение текста включено в действительность более широкого плана. Мотив создания текста может выходить и за пределы реально существующей ситуации и отражать различные представления автора текста о окружающей ситуации.

Выявление мотивов порождения художественного текста ставит собой особую сложную проблему. Художественный текст, как и любой другой текст, предназначен прежде всего для того, чтобы с помощью языка отражать действительность (Тимофеев, 1971, 23, 34, 35). Но в реальности семантика художественного текста многомерна: художественный текст отражает и мир, и человека, чувствующего, мыслящего, действующего, всеобщее, связанное с окружающим его миром* (там же, 33).

А.А.Потебня, анализируя басню, писал: "Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, как одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей" (Потебня, 1894, 73). Сказанное касается не только басни, но и художественного произведения вообще. Описание мира человека, мира людей и отношения человека к миру (и к миру предметов, и к миру социальному, и к миру субъективному) — сверхзадача художественного текста. Вот почему правомерно говорить о том, что художественный текст представляет собой не только отражение действительности, но и выражение средствами естественного языка модели человеческого отношения к миру (Степанов, 1974).

Рассматривая также психологию басни, Л.С.Выготский словно мимоходом высказывает одну, на первый взгляд парадоксальную, мысль: "Поэт приводит жизненный или похожий на жизненный случай для того, чтобы им пояснить свою басню" (Выготский, 1968, 128). К сожалению, исследователь не развивает далее свою мысль, имеющую, на наш взгляд, принципиальное значение для понимания сущности механизма порождения художественного текста. Создавая художественный текст, автор производит отбор тех явлений действительности, которые соответствуют его представлениям или концепциям. Вымышленные, но правдоподобные ситуации моделируются им в целях пояснения и подтверждения своих идей и представлений.

Как известно, "одно и то же событие допускает чрезвычайно многообразную его реализацию в тексте (...). При разных пересказах одного и того же события происходит различная его интерпретация, в результате чего возникают нетождественные тексты" (Звезгинцев, 1980, 16). В силу этого наличие разнообразия в семантике художественных текстов обусловлено не только обращением авторов к разным сферам реальности, но и возможностью их неоднозначного толкования (см., напр.: Долинина, 1985, 17-22).

Если автору научного текста необходимо приравняться в описании реального состояния дел, истолковывать действительность объективно, то писателю можно выходить за пределы достоверного в область нереального, вымышленного. Тем самым в создании художественного текста особую роль приобретает субъективный фактор. "Я применяю термин 'субъективный фактор', — писал К.Юнг, — по отношению к тем психологическим акциям и реакциям, которые, испытывая воздействие объекта, порождают новый факт психического порядка" (цит. по: Лоугард, 1981, 21). Представляется, что именно спецификой фактов психического порядка можно объяснить характер интерпретации писателем того или иного жизненного явления.

По мнению В.А.Звезгинцева, "картина мира" автора проявляется уже на языковом уровне: "Описание картины (живописного полотна. — В.Б.) можно сделать самым различным образом, но любое такое описание, сделанное на свой манер тем или иным ее "создателем", будет описанием, в основе которого лежит личный мир данного "создателя" — один из "возможных миров". И то, что "создатель" делает свое описание увиденной картины таким, а не иным образом, располагая предложения, входящие в его описание, в определенной последовательности, есть способ его интерпретации картины, — это и раскрывает его "возможный мир" (Звезгинцев, 1980, 20).

В своейственной ему манере о "возможных мирах" говорит В.Шкловский: "Поэты называют свои вещи поэмами, посланиями, просто стихами, пародиями для того, чтобы закрепить жанр — сферу познания. Но они сами не знают никогда, куда идут стай мысли, какие образы они видят. Система как бы самораскрывается..." (Шкловский, 1966, 56).

Вопрос о том, почему "поэты ... сами не знают никогда, куда идут стай мысли", может получить совершенно различный ответ в зависимости от взглядов отвечающего исследователя на природу психического вообще. Широкое распространение получила точка зрения, согласно которой источник художественного творчества коренится в бессознательном (см.: Выготский, 1968, 95, 101, 113 и др.; Арнаудов, 1970, 326-385; Афанасьев, 1984, 60-84; Лылов, 1981, 406, 407). Содержание "картин мира" писателя связывается также с его наследственностью (Th.Ribot, E.Kretschmer, 1930), национальностью (Э.Гешкея, 1892; Дмитриук, 1985, 8) или с психическими особенностями писателя как личности (А.Один; C.Lobbroso; J.F.Nisbet; W.Stekel; Бехтерев, 1924; Рубакин, 1979).

Действительно, различные особенности автора как личности могут оказывать большое влияние на содержание и форму художественного текста. Существуют описания выраженности лич-

ности в рисунке (Sommers, 1984), в живописи (Dreydahl, Cattell, 1958), в юморе (R.B.Cattell) и т.п. По мнению Р.Ингардена, даже "произведение архитектуры всегда является плодом некоторой индивидуальной или коллективной творческой психики и вследствие этого неизбежно носит на себе некие следы вкуса и склонностей своего творца и в связи с этим может содержать ... моменты, выражающие психику своего творца" (Ингарден, 1962, 242).

Тем более правомерно говорить о проявлении личностных особенностей в речевой деятельности, поскольку преимущественно с помощью словесных знаков - этих "психологических орудий" (Л.С.Выготский) - показывается теоретическая, интеллектуальная активность человека, его высшие психические функции - восприятие, память, мышление и т.д.

Личность автора проявляется в художественном тексте многогранно и на разных его уровнях - "и в языке, и в сюжете, и в характерах, и в темах, и в идеях" (Тимофеев, 1971, 406, 407). Рассмотрим художественный текст в его субъективной обусловленности.

1. Во-первых, роль писателя обнаруживается в выборе темы произведения как "воспроизведения тех явлений, к художественному познанию которых стремится автор" (Тимофеев, 1971, 79).

2. Во-вторых, индивидуальность писателя сказывается в проблеме, которую он выбирает для отображения в своем тексте. "Вопросы, которые он ставит, пытаясь понять сущность изображаемого" (Калачева, 1973, 6), могут, естественно, волновать не только данного писателя. Раскрытие какой-либо проблемы нередко составляет основу и специфику того или иного художественного текста.

3. Едва ли не основной сферой проявления авторской индивидуальности является идея художественного текста как "выражение идейно-эмоционального отношения к изображаемому" (там же).

"Любое явление действительности, попадая в сферу искусства, перестает иметь значение только явления действительности, но в то же время становится знаком внутреннего мира художника" (Горбов, 1929, 35). Поэтому даже концепция художественного текста, его основная идея, возникающая в рамках той или иной культуры или под влиянием тех или иных литературно-художественных традиций, будет отмечена "печатью" авторского воззрения на мир.

4. Как известно, идейно-тематическая сущность произведения приобретает определенность и конкретность тогда, когда писатель переводит ее на язык характеров, т.е. изображает та-

ких людей, переживания и поступки которых позволяют выразить его идею с максимальной степенью достоверности и точности. Если принять определения литературного характера как "типа человеческого поведения (поступков, мыслей, переживаний), преобразованного соответственно эстетическим нормам писателя" (Тимофеев, 1971, 156), то мы должны признать в писателе не только рассказчика, но и психолога, и интерпретатора чужих ориентациями.

В качестве иллюстрации 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-женщины значительно чаще наделяют персонажей-мужчин отрицательными личностными качествами и поведением, чем персонажи-женщины" (там же). Характерно, что указанные особенности художественных текстов "имеют аналогию в детской психологии: девочки чаще отмечают отрицательные качества у мальчиков, чем у девочек" (там же).

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

При всей значимости мыслей, которые высказывают персонажи художественного текста, существует некоторое ограничение для того, чтобы делать из них выводы относительно целостного взгляда писателя на мир, поскольку персонажу мир открывается с узкой точки зрения, ограниченной его местоположением в фабуле.

5. Такого рода сопоставления особенностей психики с проявлениями ее в художественном тексте могут стать целью специального исследования (см., напр.: Иванов, 1985, 27, 28; Белянин, 1985б).

5. Высокую степень индивидуализации художественного текста можно увидеть, несомненно, в его структуре, в композиции и сюжете. "Всякий рассказ, — пишет Л.С. Выготский, — имеет свою структуру, отличающуюся от структуры того материала, который лежит в его основе. Но совершенно ясно, что каждый поэтический прием является целесообразным, или, по крайней мере, он вводится с какой-то целью..." (Выготский, 1968, 192). С одной стороны, "расположение событий в рассказе, самое сложное... подчиняется законам художественных сцеплений" (там же), с другой стороны, они являются результатом воплощения замысла автора.

6. Язык писателя является важным отличительным признаком одного автора от другого. Особенность языка художественного текста состоит в том, что он является материальным носителем различных "пережитых, интимно-связанных состояний, впечатлений или видений" (Ариаднов, 1970, 587), настроений или эмоций⁶. Использование многозначности слов, их переносных значений позволяет писателю добиться того, что его язык "ведет нас прямее к тем переживаниям, которые иначе предполагают восприятие из внешнего мира" (там же, 568).

Язык художественного текста связан с его темой, проблемой и идеей. Так, например, выбор темы определяет и языковой объем произведения, и языковую реализацию замысла. "Если, например, — пишет К.А. Долинина, — в тексте идет речь о боевых действиях в современной войне, то употребление таких слов, как *пушка, самолет, танк, стрелять, наступать* и т.п. и/или их синонимов, узуальных или окказиональных, практически неизбежно" (Долинина, 1985, 221). Тема может определять и выбор синтаксических конструкций, особенно когда "синтаксический рисунок является ... иконическим знаком реально совершающегося "внешнего" действия" (там же, 263).

[Менее очевидна связь между языком и проблематикой текста. Но она тоже существует. Так, по мнению многих исследователей, громоздкость толстовской фразы определяется в первую очередь сложностью тех отношений, которые она призвана передать. "Этот "чрезмерный" синтаксис, — пишет Н.К. Гей, — не внешняя примета или формально-грамматическая черта толстовского письма, но это самая форма мысли, самое видение мира: аналитическая, исследовательская установка входит в творческий акт..." (Гей, 1977, 140). "Придаточные предложе-

⁶ Рассмотрение языка писателя как реализации норм общенародного языка в зависимости от "специфических мотивировок" автора (Тимофеев, 1971, 248) явно принижает его роль как активного субъекта речемыслительной деятельности.

ния, — замечает другой исследователь, анализируя художественную речь, — иногда нагроможденные друг на друга причастия и дееспричастные обороты ... малоинтересно одно действие другим действием и одно чувство другим, часто противоположным ему чувством" (Чичерин, 1968, 262). Аналогичным образом "неопытный К.А. Долинина, — соответствует прежде всего сложности и ценного в непрерывный поток внешней и внутренней жизни" (Долинина, 1985, 222).

Примеры и высказывания подобного рода можно было бы множить. Нам важно подчеркнуть, что пересеченность объективного и субъективного в содержании художественного текста может находить выражение во вполне определенном для каждого данности случая значении вербальной формы текста.

7. Пожалуй, наиболее личностно отмеченным является стиль художественного произведения. С одной стороны, стиль каждого складывается творчеством его создателя, и писатель не свободен от влияния предшествующих произведений других авторов. С другой стороны, он определяется теми специфическими задачами, которые поставили перед писателем выбранный им предмет, точка зрения писателя, художественный замысел произведения.

Писатель не просто реализует имеющиеся возможности, он создает на основе достигнутого нечто новое, соответствующее его "творческой индивидуальности в ее цельности и в единстве с мировоззрением" (Эльсберг, 1974, 375). Таким образом, творческая индивидуальность и как автора текста, и как человека. Стиль писателя тем самым создает уникальный, глубоко личностный художественный мир произведения, формирует его эмоциональную основу.

§ 3. СООТНЕСЕННОСТЬ ПОРОЖДЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

Художественный текст является образным пониманием мира, личностно отмеченным отражением действительности. Это ставит проблему общедоступности его понимания читателями, обладающими собственным представлением о мире, оперирующими своими системами оценок мира, имеющими тезаурус, который может не совпадать с тезаурусом автора, и т.д.

Наличие такого рода расхождений, действительно, осложняет доступность художественного текста, однако решение этой проблемы требует правильного, диалектико-материалистического соотношения объективного и субъективного в искусстве. В частности, необходимо сказать о недостаточности описания только

"интимных" переживаний автора для создания художественного текста: "Чувства и настроения, мысли и переживания должны у поэта иметь ценность для более или менее широкого круга людей, для класса, сословия и т.п., если не в настоящем, то в будущем. Иначе поэту грозит опасность крутиться как белка в колесе в своих настроениях, неуклюжих, непонятных другим" (Варонский, 1924, 18). Иными словами, автор художественного текста должен уметь так описать свои мысли и чувства, чтобы они стали и обледоступны для понимания другими людьми, и приобрели статус обезличенности.

Следует отметить одну важную особенность процесса создания текста. В процессе развертывания смысла текста автор ориентируется на такое понимание текста со стороны читателя, которое было бы адекватно его замыслу. "Одним из самых существенных факторов, оказывающих прямое влияние на построение текста ... - пишет В.А.Звегинцев, - является то, что построенная интерпретация осуществляется не только для самого делящего (ему самому это необходимо для осмысления события), но и с обязательным учетом адресата. Совершенно очевидно, что об одном и том же событии мы по-разному рассказываем различным собеседникам" (Звегинцев, 1980, 16). Ориентация на понимание текста (на его понятность для читателя) выступает в качестве обратной связи для автора (Новиков, 1982, 13).

Об ориентации на читателя можно говорить еще и потому, что всякий реализованный в словах текст, если его рассматривать вне системы коммуникации (или вне данной коммуникативной ситуации), характеризуется прерывистостью своего содержания. Говоря словами Н.И.Жинкина, в каждом тексте имеются "смысловые скважины". Ориентируясь на определенного партнера по коммуникации (обладающего определенной суммой знаний), автор рассчитывает, что имеющиеся в тексте "скважины" будут восстановлены реципиентом, стремящимся понять текст. Это возможно тогда, когда у реципиента сформированы не только соответствующие навыки восприятия вербальной информации (навыки чтения), но и сформирована соответствующая система знаний и представлений. В том случае, если данные условия не выполняются, возникает частичное или полное непонимание: "При наличии у двух людей тождественных понятий обмен информацией не состоится, так как ни один из партнеров не может добавить ничего нового. С другой стороны, если бы системы знаний у разных людей были абсолютно различными, то коммуникация была бы также невозможна, поскольку здесь нет общих пунктов обработки информации" (Жинкин, 1978, 52).

Таким образом, в функционировании текста существует две особенности, которые указывают на диалектическую взаимосвязь и различие процессов порождения и восприятия. Во-пер-

вых, при порождении текста автор предвосхищает возможное восприятие текста реципиентом. Во-вторых, восприятие текста (и, конечно, его понимание и оценка) может в той или иной степени отличаться от задуманного автором.

Последний аспект проблемы функционирования текста делает необходимым проведение исследований, направленных на изучение системы "текст-читатель", т.е. на процесс восприятия текста.

§ 1. ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОЦЕССА ВОСПРИЯТИЯ РЕЧИ

Все исследователи процесса восприятия отмечают его уровневость. Если в общепсихологических работах этот процесс характеризуется протеканием самого процесса в различных звеньях нервной системы (Лурия, 1969, 24), то в большинстве работ по восприятию речевого сообщения он связывается главным образом с последовательностью обработки речевых сигналов на уровнях языковой иерархии.

Такое расширение понятия вызывает его переосмысление, в результате чего под уровневой структурой восприятия речевого сообщения в настоящее время понимается как ступенчатость самого процесса, так и иерархия обработки потока речи, если объектом восприятия являются изолированные звуки, то, несмотря на опосредованность языком, восприятие представляет собой простейший психический акт распознавания или узнавания знака. Если объектом восприятия являются сочетания звуков, лишенные смысла, то процесс восприятия включает уже оценку вероятности звуковой последовательности и протекает на уровне, условно названном "уровнем разборчивости" (Зимняя, 1976, 12). Но, как известно, будучи языковым материалом, ни звуки ни их сочетания сами по себе не являются значимыми единицами. Только с появлением слова как единицы, имеющей значение и высказывания как минимальной единицы речевого сообщения восприятие протекает в форме собственно речевого восприятия или смыслового восприятия.

Текст как наиболее сложная единица речи имеет значение, которое не может быть сведено к совокупности значений составляющих его элементов – предложений, словосочетаний, слов, он представляет собой качественно иное образование. Уровневость смыслового восприятия текста проявляется в постепенном переходе от понимания отдельных слов к пониманию смысла высказываний и от них – к формированию представления о смысле всего текста. Тем самым процесс восприятия текста предстает как иерархическая система с восхождением от низшего сенсорного к высшему понятийному уровню. Последовательное развертывание процесса восприятия от общего к все более точному и дифференцированному отображает общее направление познания сущности явления, которое, по словам

В.И.Ленина, представляет собой "бесконечный процесс углубления познания человеком вещи, явлений, процессов и т.д. от явлений к сущности и от менее глубокой к более глубокой сущности"¹.

§ 2. ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА

Восприятие текста происходит, как мы отметили, на нескольких уровнях: от уровня непосредственного восприятия знаковой формы текста реципиент переходит к уровню понимания смысла высказываний, а от него – к уровню восприятия текста как законченной и целостной структуры. Тем самым смысловая структура текста и знаковая форма его представления (объем, синтаксис, язык) выполняют организующую роль в формировании смысла текста в сознании реципиента.

При порождении текста замысел продуцента, конкретизируясь содержательно, разворачивается в синтагматически организованный вербальный текст. Перевод парадигматически организованного замысла текста в линейную последовательность смыслов влечет за собой неравномерность развития текста и "прерывы постепенности" в нем. При восприятии текста происходит последовательное перемещение внимания реципиента от одного относительно законченного элемента к другому²; реципиент стремится "увязать" разные содержательные элементы текста в единое целое. Содержание текста представляет в его сознании в динамическом аспекте именно в силу постоянного перемещения мыслимого центра темы от одной подтемы к другой.

Текст своей структурой заставляет читателя искать в нем объяснение последующего материала повторным упоминанием о субъектах (напр., с помощью местоимений), ситуациях (напр., с помощью наречий), предыдущих событийных, без понимания которых затруднено понимание последующего и т.д. (см.: Николаева, 1978, 30-32). Говоря о переструктурировании исходного текста в сознании читателя, И.Р.Гальперин считает, что текст обладает особой текстовой категорией – ретроспективной, под которой он предлагает понимать "формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации" (Гальперин, 1981, 106).

Однако в тексте может и не быть явной отсылки к предшествующему, она может быть и неявной (Поляни, 1985, 136). Особенно показательны такие типы текста, как детектив и на-

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т.29. С. 203.

² Такой уровень восприятия текста назван А.А.Брудным уровнем монтажа (Брудный, 1975).

учная фантастика, структура которых задает не последовательный, а скачкообразный характер восприятия (Брудный, 1975, 116; 1972, 230). По-видимому, перестройка структуры любого текста в сознании любого читателя имеет в целом скачкообразный характер (Брудный, 1975, 116; ср.: Выгодский, 1966, 196). Несмотря на это, одновременно с монтажом и переделкой в сознании читателя происходит формирование общего смысла текста как некоторого достаточно цельного концепта, дом обстоятельство. В тексте могут быть употреблены различные историзмы, узкоспециальный термин, неологизм или любые другие элементы, делающие текст неоднородным по знаковому характеру. Незнание реципиентом отдельных слов или словосочетаний теоретически может привести к непониманию им фрагментов текста или даже текста в целом.

Однако в реальном процессе чтения реципиент, как правило, понимает общий смысл текста, несмотря на возможное непонимание его отдельных частей³. Эксперименты В.Ю. Нормана показали, что испытуемый, встречая в тексте историзм, заменяя его понятным ему словом, не искажая общего смысла высказывания. Это свидетельствует об успешности осуществления акта коммуникации (Норман, 1978, 63-65). Анализ трудностей, испытываемых переводчиками при восприятии элементов сообщений, которые не вызывают у них конкретных представлений (так называемых прецизионных слов), также показывает, что переводчики верно переводят общий смысл высказывания с такими элементами на другой язык (Смысловое..., 1976, 124). Результаты наших экспериментов (Белянин, 1978; 1982; 1983) позволяют также утверждать, что даже в том случае, если в тексте отсутствует часть слов, реципиент в состоянии понять основное содержание текста достаточно адекватно. Воспринимая поврежденный текст, читатель восстанавливает его, предлагая свои варианты. Как правило, варианты читателей бывают или близки пропущенным элементам, или шире их по объему, что так или иначе позволяет реципиенту уменьшить субъективную трудность понимания фрагмента и текста в целом.

В принципе в ходе любого текста читатель осуществляет эквивалентные смысловые замены (Жинкин, 1964) элементов текста на элементы своего смыслового поля. Действие этого механизма во многом определяет характер возникающих в сознании реципиентов проекций текста (Кузьменко-Наумова, 1980, 54, 55, 61-63, 73).

Стремясь к полному пониманию текста, реципиенты имеют возможность в случае частичного непонимания повторно обратиться к упоминавшимся в тексте именам, топонимам, названным явлениям, действиям и т.п. и заменить непонятное им "сейчас" на уже понятное ими "раньше". Облегчает понимание текста и соотношение воспринимаемых элементов с его заглавием, с его экспозицией. Строя гипотезу о дальнейшем содержании текста, реципиенты могут привлекать знание о специфике жанра (Соро-

³ Если, конечно, их количество не переходит в качество (см. гл. 4, § 8; гл. 5, § 3 о сложных текстах).

кин, Белянин, 1983) и языка и даже учитывать используемые автором словообразовательные модели (Белянин, 1985а, 42, 43). Таким образом, знаковая форма текста является фундаментом для читательского представления о его содержании. Разные типы текстов задают, однако, разные процедуры истолкования их смысла. Исследователи научного текста отмечают, что он должен быть понятен разным читателям так, как он задуман автором (Шрейдер, 1971; Брудный, 1975, 114-116; Новиков, 1979, 1979а, 92). Говоря иначе, главным требованием к читателю научного текста является "адекватность и единообразие понимания текста" (Рождественский, 1978, 140).

В отличие от научных текстов тексты художественной литературы допускают и иногда даже предполагают различия в их понимании. По мнению В.В. Виноградова, содержание художественного текста настолько неоднозначно, что можно говорить о множестве содержания, сменяющих друг друга в процессе исторического бытования произведения (Виноградов, 1971, 7). Д.А. Брудный даже утверждает, что "поливариантность понимания есть специфическая особенность текстов художественной литературы" (Брудный, 1975, 116).

И все же концепция множественности пониманий текста не тождественна концепции произвольности толкования, поскольку она не должна быть безгранична, а может быть допустима лишь в известных пределах, зависящих от инвариантных значений всей структуры текста и ее элементов в их взаимодействии. Как отмечает И.В. Арнольд, "за этими пределами получается уже не интерпретация текста, а недопустимые его искажения" (Арнольд, 1974, 28).

Чем же вызваны различные варианты толкования содержания одного и того же текста? Прежде всего это связано с тем, что восприятие и понимание любого текста немислимы без соотнесения содержания текста с той экстралингвистической ситуацией, на которую он указывает. Описывая восприятие такого типа текста, как рассуждение, А.Ф. Лазурский писал: "Уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинация различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений" (Лазурский, 1900, 108). Естественно, что знания разных читателей различаются по объему и глубине.

Попытки формализации знаний, необходимых для понимания даже отдельных высказываний (так называемых presuppositions), оказываются непродуктивными в силу полиpresupпозиционности (Звегинцев, 1976, 243) каждого предложения. Тем более невозможно описать то, что стоит за текстом для автора и воспринимающего текст читателя⁴.

Итак, в процессе восприятия текста вслед за опознаванием его значения (приемом информации) следует установка знаковых отношений в рамках текста, а далее - выявление его смысла, который не может быть равен его внешнему выражению в

⁴ Ср. о творческих presuppositions (Звегинцев, 1986, 250).

тексте прежде всего в количественном аспекте. С одной стороны, для понимания текста необходимо знать гораздо больше, чем значения отдельных слов⁵. С другой стороны, хранить текст в памяти в том объеме, в котором он предъявляется реципиенту, нет необходимости⁶, поэтому «слушающий совершает двойную работу: он слышит передаваемый ему текст и вместе с тем производит его смысловое сжатие» (Жинкин, 1982, 144).

Таким образом, восприятие текста сопровождается формированием его субъективного образа в сознании читателя.

§3. ЗАВИСИМОСТЬ РЕЗУЛЬТАТА ВОСПРИЯТИЯ ОТ ЧИТАТЕЛЯ

В результате осуществления «смыслового сжатия» содержания текста происходит не только уяснение смысла содержания его интерпретация. При этом может произойти рассогласование между авторским замыслом, воплощенным в тексте, и восприятием о его содержания, возникшем у читателя после прочтения текста. Это может быть вызвано как самим текстом (нечеткой выраженностью авторской программы, принципиальной открытостью или незавершенностью текста или в целом многоуровневостью его смысловой организации), так и тем, что восприятие текста носит субъективный характер: каждый конкретный текст воспринимается конкретным читателем.

В процессе восприятия у каждого читателя возникают его собственные личностно-значимые ассоциации на текст и его элементы. Конечно, «тот факт, что одно и то же произведение по-разному воспринимается разными людьми, не может быть объяснено исключительно индивидуальными психологическими особенностями реципиентов. Важное место здесь принадлежит исторической ситуации, традициям национальной культуры и т.д., иначе говоря – социальным-историческим предпосылкам» (Зис, Стафеева, 1984, 105).

Однако не сама по себе культура задает то или иное «прочтение» текста, а культура, реализованная в сознании реципиента, т.е. степень принадлежности (приобщенности) реципиента к определенной социокультурной общности влияет на результат понимания инокультурного текста (Генриксен, 1892; Сорокин, 1978б, 84,85; Марковина, 1982; Гусев, Тульчинский, 1985, 115, 116).

⁵ Об умении правильно установить связи между понятиями см. работы П.П. Елюнского, Н.Г. Морозова, И.В. Карпова, Т.М. Дридзе.

⁶ В данном случае мы не учитываем, что читатель может часть текста не понять (см.: Нишанов, 1985а, 19).

Для доказательства приведем следующий фрагмент художественного текста и анализ его возможного восприятия: «После семейного обеда в Версале, после перевода в дождливую ночь через площадь Согласия и бульвар Со, Луи и Рене с чувством удовлетворения села в пустой вагон на левобережной станции» (И.И. Гливицко, 1929, 219). «Прочтя эти строки, – отмечает И.И. Гливицко, – многие читатели не будут в состоянии представить себе всего того, что здесь изображается, так как для них «Версаль», «площадь Согласия», «бульвар Со», «левобережная станция» останутся только знаками без всякого содержания, если в запасе их воспоминаний не хранится представлений о том, что все эти имена суть названия предместья и некоторых частей Парижа. Но даже человек, слышавший, что такое площадь Согласия и бульвар Со, но не видевший их, представит себе какую-нибудь площадь, какой-нибудь бульвар, знакомый ему, или русский железнодорожный вагон, но не представит себе (в полной мере, – В.Б.) того, о чем говорит автор» (там же). По мнению И.И. Гливицко, «если читатель читает «словесное изображение» явления, ему незнакомого, то он или совсем не представляет его себе или же представляет его в измененном или извращенном виде» (там же). Тем самым можно утверждать, что при восприятии текста, в котором упоминающийся объект не сопровождается авторской оценкой, у реципиента возникает такой образ объекта, содержание которого опосредовано его знаниями (полными или незначительными) о другой культуре.

Говоря о восприятии и особенно об интерпретации инокультурного текста⁷, следует иметь в виду, что неправильное понимание вовсе не свидетельствует о плохом качестве этого текста (или об его ущербности, или примитивности). Оно говорит просто об ином его качестве для представителей другой культуры (Johnson, Mudge, 1980). Будучи менее предсказуемым, казавшимся более произвольным, инокультурный текст требует знаний культурологического плана, соответствующих его языковой основе. За языковой сложностью текста для реципиента нередко стоит сложность понимания образа мыслей другого народа.

Случай, когда художественный текст «удален» от читателя во времени, можно, по-видимому, рассматривать как частный случай принадлежности текста к другой культуре. Способность текста по-разному быть понятым в разные эпохи позволяет представителям рецептивной эстетики, в частности В.Исаеву,

⁷ Влияние на результат понимания текста знания грамматики иностранного языка, величины словарного запаса и т.д. мы в данном случае не рассматриваем, хотя роль уровня языкового развития читателя, несомненно, велика (см. работы И.А. Завьялова, З.И. Кляшницкой).

говорить о том, что "художественное произведение рассматривать одномерно, так как оно несет в себе различные пластические смыслы. Именно поэтому оно многогранно и может воздействовать на аудиторию как в синхронном, так и в диахронном аспектах" (Зисль, Стафешкая, 1984, 105). Однако и в этом случае соотношение написания текста и степень его понимания, так как многое зависит от реципиента как активного субъекта текстовой деятельности.

Другой, не менее важной характеристикой читателя художественного текста является его эстетическая восприимчивость. Уровень семиотической подготовки такого рода связей прежде всего с частотой обращения читателя к художественной литературе и определяет успешность восприятия (Трубиников, 1978).

Как отмечал А.Р.Лурья, понимание текста представляет собой "усвоение не только поверхностных значений, которые непосредственно следуют из содержащихся в тексте слов и грамматически оформленных их сочетаний, но и усвоение внутренней, глубокой системы подтекстов или смыслов" (Лурья, 1979, 249). Большое влияние на результат чтения оказывает возраст читателя. Изучение особенностей понимания художественных текстов детьми разного возраста показало, что возраст определяет существующую у него "модель мира", от которой во многом зависят глубина понимания им текста, умение осмыслить все его содержательные компоненты (Беленькая, 1979).

Поскольку концепт текста носит в принципе внетекстовый характер (Слюсарева, 1963; Брудный, 1975; Новиков, 1982), то, с одной стороны, понимание текста зависит от осведомленности реципиента о предмете речи (Доблаев, 1982, 75, 82), а с другой стороны, понимание текста может быть одновременно и пониманием того, что в тексте непосредственно не дано. Так, Л.С.Славина, рассматривая ошибки детей при пересказе текстов, обнаружила, что дети не просто неправильно воспроизводят по каким-то причинам неверно понятый текст, а что в их ошибках имеется определенная закономерность, выражающаяся в том, что "ребенок заменяет необычные для него эпизоды и события рассказа с неизвестными ему сочетаниями объектов и их действий знакомыми и привычными ему из опыта фактами" (Славина, 1947, 55).

Однако привнесение в пересказ текста своих подробностей, приукрашивание описания человека, использование своего прошлого опыта для объяснения мотивов поведения героев характерны не только для детей, но и для взрослых (Вовет, Cirilio, 1985).

Говоря о влиянии субъективных факторов на восприятие

текста, следует различать характеристики, связанные со способом осуществления процесса чтения, и общие характеристики (в том числе поведенческие, — Бехтерев, 1924), которые могут проявляться в речевой и текстовой деятельности. Рассмотрим связь результата чтения со специальными способностями.

Выше мы отметили, что реципиенту для понимания текста необходимо уметь понять его как знаковую упорядоченность смыслов, соотносить текст с действительностью, со своими знаниями и представлениями о действительности. Психологические эксперименты показывают, что разные читатели с разной частотой "используют" разные стратегии чтения (Кузьменко-Наумова, 1980; Белянина, 1983). Естественно, что большинство читателей стремятся понять смысл каждого следующего компонента текста не только на основании установления значений предшествующего, но и на основании значений всего текста, причем их понимание текста наиболее адекватно авторскому замыслу.

Существует, однако, другая группа реципиентов, которые при чтении ориентированы только на восприятие синтагматно развертываемого концепта. Их ассоциации на текст являются, по сути, синтагматическими реакциями (преимущественно клишированными) на отдельные предшествующие слова, словосочетания или части предложений. Это связано, как правило, с тем, что система значений текста удалена от системы значений реципиента: текст для реципиентов не интересен и не понятен, поэтому они понимают текст, как правило, менее адекватно.

Понимание текста третьей группой реципиентов основано на преимущественном привлечении своих собственных (как правило, глубоко личностных) представлений об описываемом. Такое "понимание по-своему" (А.А.Потебня) может сопровождаться несогласием с трактовкой автором затекста, с желанием завершить текст иначе, чем это сделано у автора, и т.п. (о синдроме переделки текста см.: Кузьменко-Наумова, 1980, 61), что порой ведет к явному нежеланию понять текст так, как это задумано автором.

Таким образом, правомерно выделять реципиентов, смысловое восприятие которых происходит в пределах воспринимаемого знакового материала, в пределах авторской концепции и референтной ситуации, определенной данным текстом. Для другой группы реципиентов воспринятый текст представляет собой сигнал, который вызывает в их сознании собственную знаковую продукцию, связанную с темой текста, но не с конкретным ее воплощением. Объект смыслового восприятия — текст автора —

заменяется собственной знаковой системой реципиента, достаточно удаленной от значений текста-эталона, а элементы системы значений текста заменяются лично-отмеченными элементами его лексики (тезауруса).

Конечно, следует сделать две оговорки: во-первых, поскольку выделение данных групп реципиентов основано на проявлении ими преобладания той или иной особенности восприятия, правомерно выделять и такую группу реципиентов, стратегия восприятия которых представляет собой некоторый промежуточный вариант. Во-вторых, та или иная тактика или стратегия восприятия и может быть задана самим текстом, степенью его концептуальной сложности и структуры. Так, один и тот же реципиент может быть отнесен к разным группам в зависимости от того, поэтический или научный текст он читает.

В то же время существуют достаточно устойчивые характеристики личности, влияющие на процесс и результат восприятия текста. Это принадлежность реципиента к определенному психическому типу, что следует отнести к числу важнейших субъективных факторов, определяющих характер восприятия текста, особенно художественного. В целом понимание личности как во-едино связанной совокупности внутренних условий, преломляющих все внешние воздействия (Рубинштейн, 1957, 308), предполагает, что и восприятие текста, особенно художественного, осуществляется реципиентом на основе его системы значений и смыслов, опосредованных структурой его личности.

Если подходить к процессу чтения художественного текста как к процессу общения между автором и читателем (А.А. Леонтьев), то для объяснения многих закономерностей процесса восприятия текста можно привлечь библиопсихологическую теорию Н.А. Рубакина (1862-1946). Она позволяет наиболее адекватным образом объяснить процесс восприятия художественного текста с учетом личностного аспекта его функционирования (Сорокин, 1978, 70). Рассмотрим некоторые положения его теории, занявшей свое достойное место в психолингвистике (Сорокин, 1977; 1978а; 1979а, 1979б; 1985, 35-49).

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 читателей, Н.А. Рубакин призвал изучать взаимодействие книги и читателя, учитывая определенные условия - экономические, политические и т.д. Он

⁸ Библиопсихология - психология восприятия и распространения книг (Рубакин, 1977, 16).

поставил задачу поиска факторов, влияющих на обращение читателя к книге, рассматривая характер связей не только в системе "книга - читатель", но и в системе "идея - читатель". Конечной целью при этом Н.А. Рубакина должно было стать создание теории научно обоснованной пропаганды.

Н.А. Рубакин исходил из следующих посылок. Каждый читатель принадлежит к определенной общественной группе. У каждой группы есть ядро интересов, тесно связанных со спецификой среды, в которой читатель вырос, воспитывался, со спецификой классовой, сословной, профессиональной и т.д. Стереотипы, сформировавшиеся у индивида в процессе воспитания, во многом определяют его отношение к событиям внешнего мира, сказываются и на восприятии им окружающей действительности, и на выработке системы оценок явлений этой действительности. По мнению Н.А. Рубакина, следует изучать как отдельных читателей, так и всю читающую массу путем сбора сведений о каждом читателе отдельно. Он призвал собирать сведения об образовании, общественном положении, роде занятий читателей и т.д. и подвергать их статистической обработке с последующей психологической интерпретацией.

Признавая важность выявления индивидуальных и групповых особенностей читателей, Н.А. Рубакин предлагал рассматривать содержание текста не только как совокупность семантических образований, но и как стимул для образования тех или иных проекций у воспринимающих текст читателей (типов читателей)⁹. Под проекцией исследователь понимал результат восприятия текста некоторым реципиентом (Рубакин, 1977, 55-59), а под типом читателя - группу личностей, одинаковым образом воспринимающих текст, реагирующих на него (там же, 153). Источниками той или иной реакции на текст являются, по Рубакину, наследственность, социальная среда и личный опыт индивида, что предполагало классификацию возможных типов читателей по указанным трем основаниям.

Особое значение Н.А. Рубакин придавал выявлению психологического типа читателя: "Классифицировать людей по их психологическим типам - это значит выяснить, какие именно переживания повторяются у них относительно часто" (там же, 163). Он допускал возможность выявления "сложнейших психологических... интимных переживаний - ... характера, темперамента, типа, склада ума и мышления, преобладающих эмоций, склонности и активности или пассивности" и т.д. (там же, 204) и тем самым осуществления "библиологического психоанализа личности" судь-

⁹ "Качество связанного текста определяется совокупностью всех реакций, какие он произвел, производит и может произвести на своих читателей" (Рубакин, 1977, 30).

екта текстовой деятельности (читателя и писателя). Подобные предложения Н.А.Рубакина подкрепляются различными представлениями, согласно которым при обращении художественной литературе читатель выступает не как объект, а как личность со своей структурой ценностей и личностных смысловых систем (Борев, 1985, 40-44; Аносова, 1985; Нишанов, 1985б).

В доказательство своих положений Н.А.Рубакин проводит ряд экспериментов. Он предъявлял испытуемым высказывания и небольшие тексты и предлагал определить, какие психологические переживания¹⁰ вызывает у них тот или иной элемент текста (Рубакин, 1977, 137-159), т.е. описать коннотативное значение текста. Полученные результаты позволили сгруппировать читателей по типам в соответствии с характером их реакций. На основе анализа всех оценок, получаемых от одного испытуемого, оказалось также возможным определить особенности реакций реципиента на весь текст и, отнеся испытуемого к определенному типу, построить его "личное уравнение" (там же, 143, 144).

Н.А.Рубакин утверждал, что построение модели текста возможно как на основе выявления реакций испытуемых на отдельные слова текста¹¹, так и на основе выявления реакций на весь текст¹². В проведенном им эксперименте было выявлено совпадение средних показателей реакций (по применяемым критериям) на отдельные слова текста со средними показателями реакций на весь текст (там же, 199-201).

"От изучения этих (читательских, - В.Б.) реакций, - писатель Н.А.Рубакин, - исследователь может подняться к изучению характера мысли и речи. Качество автора ... определяется совокупностью реакций, которые произведены и могут быть произведены совокупностью произведений данного автора ..."¹³. Значит, с библиологической точки зрения в исследованиях книжного дела

¹⁰ По мнению Н.А.Рубакина, восприятие элементов текста может быть связано с возникновением у реципиента таких реакций, как понятия, образы, ощущения, эмоции, органические чувства, стремления, действия, инстинкты (Рубакин, 1977, 142).

¹¹ Интервербальный метод (там же, 115-122).

¹² Суправербальный метод (там же, 127-131).

¹³ Говоря о подобном подходе к исследованию текста, следует иметь в виду, что стремление "установить простым большинством, в чем состоит прекрасное и безобразное" (Кроче, 1920, 124), не может быть оправданным при рассмотрении явлений искусства (Выготский, 1968, 88-90). Последовательное осуществление принципа "книга есть функция читателя" (Рубакин, 1977, 207) может привести к "растворению" текста в читательских проекциях и тем самым к потере его объективной значимости.

необходимо идти таким путем: через изучение чтения и читательского восприятия (...), к изучению произведений слова, и только после того к изучению авторов" (там же, 30).

Таким образом, Н.А.Рубакиным выдвигалась программа последовательного изучения всего процесса функционирования текста от читателя к тексту и от текста к автору.

Автор, создавая художественный текст, и читатель, воспринимая художественный текст и переключаясь на эстетический вид деятельности, не перестают оставаться личностями со всеми своими характерологическими особенностями. Это обстоятельство позволяет ряду исследователей предположить наличие соответствия между авторами и читателями как личностями.

Подход в целом к процессу восприятия художественного текста, требующего эмпатии¹⁴, как к процессу общения автора и читателя требует особого рассмотрения.]

§ 4. СООТНЕСЕННОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ И ПОРОЖДЕНИЯ

Н.А.Рубакин, рассматривая процесс чтения, считал, что одной из существенных его характеристик является наличие опосредованного (знаковой структурой) взаимодействия автора и читателя. Сущность его предположения заключается в том, что реципиент выбирает для чтения тексты того автора, с личностью которого у него имеется психологическое сходство. Вслед за Н.А.Рубакиным С.Симсова 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" (Симсова, 1966а, 127).

Гипотеза о психологическом сходстве читателя и писателя, вступающих в общение посредством текста, заимствована Н.А.Рубакиным у известного французского литературоведа прошлого века Э.Геннекена (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).

¹⁴ То есть воспроизведения в душевном мире понимающего душевного мира (или его фрагментов) понимаемого (Шукуров, Нишанов, 1985, 23).

Э.Гейнекен 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 той силой, как у автора, потому что только у него одного они проявились активно. Между организацией художника и его читателей, очевидно, существует разница, но только лишь такая, какая существует между способностью творческой и восприимчивой. Творческая способность - это способность настолько интуитивная, что вызывает и желание проявления, и действие. От простой воспринимающей способности она отличается только своей высшей направленностью" (там же, 77).

Пытаясь решить проблему сходства личностных особенностей читателя и писателя, Н.А.Рубакин исходил из следующих посылок. Принадлежность к определенному психическому типу автора проявляется в создаваемом им тексте, принадлежность читателя к определенному психическому типу - в предпочтении им определенного типа текста.

Н.А.Рубакин особо рассматривал положение, согласно которому наличие сходства психологических особенностей автора и читателя позволяет последнему наиболее успешно усваивать тексты, принадлежащие данному автору и соответственно тексты данного типа (Рубакин, 1977, 217-222, 224-228).

Затронутая проблематика позволяет выделить следующие аспекты разработанных Э.Гейнекемом и Н.А.Рубакиным положений.

Во-первых, соотношение между типом писателя и типом текста делает возможным: а) по типу текста представить тип создавшего его автора; б) по типу писателя предсказать тип текста, который он может создать.

Во-вторых, соотношение между типом читателя и типом текста позволяет: а) по типу текста предсказать тип ориентированного на него читателя; б) по типу читателя предсказать тип текста, который читатель будет воспринимать наиболее адекватно.

Экспериментальная проверка каждого положения в отдельности может подтвердить гипотезу о психическом сходстве между писателем и ориентированным на его тексты читателем.

Однако подобное исследование наталкивается на ряд препятствий, основным из которых является отсутствие валидных психологических методик, которые позволили бы дать достоверное

описание типов читателей и писателей. В некоторых исследованиях и размытые формулировки читателей, используются очень широко (172-175; Трубиных, 1979, 68-73; Орлова, 1979, 172-175; Трубиных, 1979), связанные с отсутствием адекватного аппарата для подобных исследований. Так, в работе Д.И.Белаяевой, например, один из типов читателей характеризуется как обладающий "потребностью в активизации определенных сторон психической жизни" (Белаяева, 1971, 171), что не может, на наш взгляд, служить четким критерием для выделения данного типа.

Другим недостатком многих работ, проводимых в этом направлении, является использование прямых читательских оценок и мнений, которое может искажать реальную картину мотивов чтения. "Если некто говорит, что ему интересна та или иная книга, это еще не значит, что она ему действительно нравится. Если некто называет тот или иной мотив чтения, то это еще не значит, что данный мотив действительно занимает то место в его системе мотивов, которое он отметил", - пишет А.А.Леонтьев (Леонтьев, 1975, 42). Следовательно, необходимы объективные, экспериментальные методы изучения закономерностей процесса восприятия художественного текста.

Примером такого изучения может служить исследование М.Б.Вайну, в котором для выявления особенностей восприятия художественных текстов был использован психологический тест. Испытуемым предлагалось выбрать предпочитаемый ими жанр романа¹⁵ и дать краткий анализ нескольких произведений, принадлежащих разным жанрам. Эксперимент показал, что реципиенты наиболее адекватно (точно) интерпретируют отрывки из текстов тех жанров, которые они предпочитают.

Тестирование испытуемых по психологическому тесту¹⁶ показало, что существуют определенные закономерности в выборе жанра текста в зависимости от типа личности реципиента. В частности, было выявлено, что интроверты предпочитают произведения психологического и философского жанров. В их отзывах о прочитанных текстах обнаруживается малая эмоциональность, высокая абстрактность изложения, обилие субъективных предположений по поводу прочитанного. Для экстравертов характерна

¹⁵ Предлагался выбор из 10 разновидностей романа, например психологический, детективный, исторический, приключенческий и др.

¹⁶ Использование теста ЭНР, измерявшего экстраверсию, интроверсию и ригидность, позволило разделить всех 326 испытуемых на интровертов (людей, направленных на внутренний мир мыслей и переживаний), экстравертов (людей, которым свойственна направленность на внешний мир и деятельность в нем) и амбивертов (людей, для которых характерны обе особенности в равной степени).

направленность на детективный жанр в большей степени, чем какой-либо другой. Она предпочитают захватывающий сюжет и стремительное развитие действия. Произведения психологического и исторического жанров читаются ими с меньшей заинтересованностью. В их отзывах о прочитанных книгах менее важна роль авторского представления и настроения, более важную роль играют проблематика и сюжетные особенности текстов (Вайну, 1977).

Нами было проведено подобное же исследование на материале текстов научно-фантастического типа (Белянин, 1983). Как известно, в научно-фантастическом тексте обычно содержится описание какой-либо научной или технической проблемы и пути ее решения, которые могут быть парадоксальны и требуют от читателя интеллектуальной деятельности. Текст научно-фантастического типа, обладая специфическими сюжетными построениями, особенностями стиля и лексики, содержит также художественно-образное осмысление описываемого.

Исследование индивидуально-психологических особенностей личности писателей, создающих научно-фантастические тексты (Drevdahl, Cattell, 1958), показало, что они отличаются по выраженности ряда личностных особенностей и от людей, не занимающихся творчеством, и от писателей, пишущих тексты других жанров. Сопоставление личностных черт писателей-фантастов с особенностями содержательного построения научно-фантастических текстов выявило соотносительности между рядами этих характеристик (см.: Белянин, 1983а).

Анализ научно-фантастического жанра сопровождался экспериментальной проверкой процесса восприятия текстов с помощью методики восстановления пропущенных слов (Белянин, 1978; 1985а). Результаты эксперимента показали, что одни испытуемые давали ответы, соответствующие специфике научно-фантастических текстов, а другие – или давали большое количество отказов, или давали ответы, не соответствующие этой специфике. В ходе интервью с участниками эксперимента было выяснено, что испытуемые первой группы положительно относятся к текстам такого типа и хорошо знакомы с ними. Испытуемые второй группы, дававшие большое количество отказов, отмечали, что им неинтересно читать научную фантастику.

Согласно гипотезе Гениекена-Рубакина, читатели текстов какого-либо одного типа обладают личностными особенностями, отличающими их от читателей текстов другого типа. Поскольку индивидуально-психологические особенности реципиентов связаны с особенностями восприятия ими текстов, необходимо было описать индивидуально-психологические особенности читателей научной фантастики.

Основным показателем степени интереса к текстам определенного типа может служить активность чтения этих текстов, ко-

торую можно выявить, в частности, по такой характеристике чтения, как знание авторов прочитанных текстов. Нами был разработан тест интереса к научной фантастике, который состоит из списка "классических" произведений научно-фантастического жанра¹⁷. Под каждым из названий было пять фамилий писателей-фантастов, одной из которых была фамилия испытуемого. Испытуемые должны были указать (вспомнить) фамилию автора каждого из произведений. Правильный ответ оценивался в 1 балл, неправильный – в 0 баллов. Каждому из этих испытуемых предъявлялся также психодиагностический опросник, позволяющий выявить их индивидуально-психологические особенности (Ямпольский, 1982).

Результаты эксперимента показали, что испытуемые значительно различались по степени интереса к научной фантастике¹⁸. Психологическое тестирование показало, что имеются статистически значимые различия между лицами, получившими высокий балл по "тесту интереса к научной фантастике", и любителями текстов данного типа, т.е. между любителями и нелюбителями текстов данного типа.

Сравнение черт личности, собственных писателям-фантастам, с чертами личности любителей научной фантастики показало, во-первых, существуют особенности психики, отличающие личность писателя от личности читателя, а во-вторых, что писатели и читатели текстов определенного типа обладают некоторыми сходными чертами, отличающими их от писателей и читателей текстов другого типа. Последний аспект данного вопроса объясняет тот факт, что некоторые читатели максимально адекватно интерпретируют тексты того типа, который они предпочитают¹⁹.

Таким образом, результаты экспериментов Н.А.Рубакина, С.Симсовой, М.Б.Вайну, а также наших экспериментов доказывают возможность построения на строго научной основе и типологии текстов, и типологии читателей. Полученные экспериментальные данные делают необходимым дальнейшую проверку и уточнение всех аспектов воздействия художественного текста на читателя. Однако прежде чем пытаться понять, как воспринимается художественный текст, необходимо иметь достаточно чет-

¹⁷ В составлении текстов принимали участие также Л.Т.Ямпольский и Л.Андреев.

¹⁸ Средняя арифметическая сумма баллов, набранных испытуемыми по "тесту интереса к научной фантастике" (M), составила M = 13,2, а среднеквадратичное отклонение (σ) составила σ = 10,4.

¹⁹ Сопоставительное описание личностных особенностей писателей и читателей текстов анализируемого типа, а также подробные результаты сделанных экспериментов приведены в нашей диссертации (Белянин, 1983). Данная же работа посвящена дальнейшим исследованиям в области построения когнитивной теории текста.

кое представление о том, что он собой представляет, знает, токи его возникновения в сознании автора. Иными словами, необходимо иметь психологическую классификацию текстов.

Основой построения психолингвистической модели того или иного типа текста должен быть учет не только лингвистических аспектов его организации, но и психологических мотивов его возникновения. Построение психолингвистической модели восприятия текста должно строиться как на основе учета содержательных, так и формальных характеристик текста, так и психологических закономерностей восприятия текста различными реципиентами.

Глава четвертая

ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

§ 1. ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ТИПОЛОГИИ

Подходя к языку с психологических позиций, Л.С. Выготский писал: "Везде — в фонетике, в морфологии, в лексике и в семантике, даже в ритмике, метрике и музыке — за грамматическими или формальными категориями скрываются психологические" (Выготский, 1956, 334). Рассматривая разные функциональные проявления языка и речи, он отмечал, что "язык оказывается ... не единой формой речевой деятельности, а совокупностью многообразных речевых функций ... Уже Гумбольдт осознал ... что различные по своему функциональному назначению формы речи имеют каждая свою особую лексику, свою грамматику и свой синтаксис ... Психология речи, так же как и лингвистика ... приводит нас к той же задаче различения функционального разнообразия речи" (там же, 360, 361).

Анализ функционирования языка в разных сферах (в деловой общении, в массовой коммуникации, в науке и т.п.) свидетельствует о существенных различиях в морфологии, лексике, синтаксисе письменных текстов. Типология текстов определенного функционального стиля строится каждый раз на фундаменте специфики этого стиля как набора языковых средств, которые помогают оформлять результаты мышления. Стилистические исследования показывают следующее.

Целью научных текстов является максимально адекватное и беспристрастное (безэмоциональное, безличностное) отражение объекта. В основе классификации научных текстов лежит отношение их к определенной предметной области. Важным для понимания научного текста является знание о принадлежности текста к определенной научной парадигме, в которой воплощены определенные "когнитивные и языковые нормативы" (Абелян, Ким, 1981, 51).

Характерной особенностью научно-популярного текста является наличие в нем наравне с логическими эмоциональных структур. Научно-популярный текст развивается по двум "логикам": по логике объекта-темы и по логике "поиска истины". Данное обстоятельство создает кроме тематической классификации возможность их градации от научно-популярного до научно-художественного (Белянин, Сорокин, 1983).

Газетный текст строится с учетом требований максимальной информативности и возбудительности, что предполагает соответ-

ствующую классификацию (передовицы, информационные сообщения, фельетон и др.).

Множественность критериев подхода к художественному тексту приводит к совершенно разным решениям вопроса о том, как их классифицировать. По словам М.С.Кагана, "даже в пределах поэтики наука не смогла выработать за двадцать пять столетий общепризнанного различения литературных родов" (Каган, 1972, 391). Основной причиной этого являются, несомненно, многоуровневость строения художественных текстов, их познавательная и эстетическая полифункциональность.

И тем не менее среди текстов художественной литературы существуют разные типы. Л.В.Щерба писал: "Язык художественной литературы имеет, конечно, гораздо больше вариаций, чем деловой язык, но они не так очевидны и во всяком случае не так легко классифицируются" (Щерба, 1957, 119). Представляется, что одним из препятствий к тому, чтобы увидеть в составе художественных текстов типологически разные формы, является подход к художественному тексту как к системе, организованный эстетически (т.е. по законам прекрасного). В то же время художественный текст не является только особым способом организованной знаковой структурой и не заключается в себе только изображении материального и социального мира. Существеннейшим его признаком является то, что он несет в себе личностное (человеческое) отношение к описываемому.

Широкое понимание художественного текста позволяет увидеть в нем самом не только языковые особенности, речевые структуры и жанровые закономерности, но и типы отношения к описываемому, типы сознания. При таком подходе "сверху" можно выделить в литературе тексты, различающиеся по типам отношения к миру, к другим людям и к "я". Более подробной может быть классификация по типам смысловых категорий и предикатов, используемых при описании разных типов отношений (между миром и "я", между "другими" и миром и т.д.). Описание лексико-семантических и синтаксических особенностей реализации этих предикатов даст достаточно исчерпывающую картину типов художественных текстов.

На первый взгляд представляется, что такой подход может привести к построению некоторых моделей, отражающих своей внутренней организацией структуру тех или иных фрагментов действительности, которые описываются в художественной литературе. Однако логика художественного текста представляет собой особую логику (см., напр.: Горский, 1985, 179-200), поэтому в описанных структурах могут оказаться выделенными и такие связи между денотатами (и принципы их построения), которые не выявлены логикой, рассматривающей суждения и умозаключения в отрыве от реального контекста их существования, в частности отрыве от текста.

Как известно, "любая мыслимая модель, с одной стороны, умозрительная, с другой - отражает реальную действительность, и в силу этого обстоятельства занимает определенное промежуточное положение между нашим сознанием и самим объектом" (Общая риторика, 1986, 182). Поэтому при построении модели текста возможна опасность описания структуры текста как некоего повтора сюжета текста (при этом количество моделей которого повторения сюжета текста (при этом количество моделей может оказаться равным количеству текстов) и сведения к схемам. Так, В.Я.Пропт писал о необходимости соблюдения меры конкретности моделей, за пределами которой "текст превращается в абстракцию от абстрактности" (Семюшкова, 1983, 577).

К построению когнитивной типологии художественных текстов можно идти и "снизу". Описание повторяемости и совместной сочетаемости лексем в текстах (т.е. описание вероятности появления одних лексических единиц при наличии других) также позволяет выделить типы текстов. Однако если объединять слова со сходным значением в категории по смысловому сходству и presupпозитивному отношению (Ballmer, 1984) так, как это вступает в реальном тексте, то можно прийти к созданию лексико-семантических групп слов, имеющихся в описании языка как системы (см., напр.: Морковкин, 1977). Общеязыковой словарь помогает понять текст, но не облегчает возможность понимания мыслей, которые в нем заложены¹. Поэтому поэлементный анализ текста должен осуществляться путем соотношения речевых структур текста не с языковыми структурами предложений, а со структурами сознания. Иными словами, построение типологии художественных текстов должно идти как "снизу", так и "сверху".

В основе предлагаемой нами типологии художественных текстов лежит представление о художественном тексте как о тексте, обладающем определенной доминантой. Раскрывая понятие доминанты, Л.С.Выготский вслед за Б.Христиансеном писал, что "всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который

¹ Критику этого положения см.: Фрумкина, 1981, 27-30, 162-164.

² О различии понимания текста, в котором зафиксированы некоторые мысли, и понимания мыслей, зафиксированных в тексте, см.: Нишанов, 1985.

определяет собой построение всего остального рассказа, и название каждой его части" (Выготский, 1968, 204).

Если "в мифах всякое событие вытекает, как правило, не из всего предшествующего, а только из того, что непосредственно происходит перед данным событием" (Стеблин-Каминский, 1979, 51), то в художественном тексте существует обратная зависимость: каждое следующее событие в меньшей степени связано с предыдущим, а в большей степени — со всем замыслом произведения. "При понимании чужой речи, — писал Л.С. Выготский, — всегда оказывается недостаточным понимание только одних слов, но не мысли собеседника. Но и понимание мысли собеседника без понимания его мотива, того, ради чего он говорит, есть не полное понимание. Точно так же в психологическом анализе любого высказывания (а тем более художественного текста. — В.В.) мы доходим до тех пор, когда раскрываем этот последний и самый утаенный внутренний план речевого мышления: его мотивацию" (Выготский, 1934, 315).

Теоретически представляется, что нельзя однозначно сказать, в чем заключается смысл того или иного текста. "Всякая басня, — писал также Л.С. Выготский, — заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами" (1968, 145). О том, что "в басне может быть не одно, а много нравственных посылов", писал А.А. Потебня (там же).

На практике каждый человек может передать содержание почти любого текста в достаточно однозначной форме. Нам представляется, что методы научного исследования могут "формализовать интуитивные, субъективные оценки человека, воспринимающего текст" (Батов, 1984, 137), и тем самым сделать неосознаваемое доступным всеобщему пониманию.

Другим доводом в пользу представления художественного текста в достаточно однозначном виде является то, что для писателя замысел — это единое целое. Ф. Шиллер писал, что поэтическое произведение не может быть создано без "смутной, но могучей общей целостной идеи, которая предшествует всякому техническому" (см.: Арнаудов, 1970, 462, а также 433-441, 457, 463-467).

Согласившись с тем, что научный текст задается логикой познания субъектом действительности, а художественный текст — логикой отношения к действительности (включающей в себя и познание), построим классификацию художественных текстов по типам отношений людей к миру. Рассмотрим следующий пример:

Такой объективно протекающий процесс, как процесс жизни может быть описан следующим образом: *родиться — расти — стать взрослым — состариться — умереть* (Ballint, 1984). Таким же образом будет описан этот процесс в рамках научно-

го исследования при составлении обобщающего тезауруса (см., напр.: Денисов, 1985). В художественном же тексте при соблюдении порядка следования названных компонентов между началом процесса (*родиться*) и его концом (*умереть*) будет находиться много иных компонентов, формирующих содержание текста и своим смыслом, и своей оценочностью.

В частности, возможны также модели сюжетов на основе со-

1. *Родиться — расти — стать взрослым — прожить свою жизнь достойно — принять смерть как естественное завершение жизни.*
2. *Родиться — расти — стать взрослым — столкнуться с несправедливостью — бороться за справедливость — погибнуть в борьбе — жить вечно в памяти людей.*
3. *Родиться — расти — понаблюдать в окружении врагов — вступить в борьбу с врагами — познать страшную смерть и жить весело и интеллигентно.*
4. *Родиться — расти — иметь много друзей — прожить жизнь весело и интеллигентно.*
5. *Родиться — расти — стать всемирно известным — неожиданно умереть от внезапной болезни.*
6. *Родиться — расти в одиночестве — стать взрослым — столкнуться с трудностями — покончить с собой.*
7. *Родиться — серьезно заболеть — медленно умирать —* людьми и т.д.

Вышеприведенные примеры-модели отражают разные, но вполне возможные жизненные ситуации. Специфика познания мира писателем состоит в том, что он выбирает среди множества ситуаций те, которые представляются значимыми в социальном плане и лично значимыми для него как личности. Специфика понимания жизненных ситуаций³ писателем состоит в том, что он описывает их в той последовательности, которая довольно точно выражает его концепцию. Мотивировки поведения героев даются им в таком ключе, чтобы они раскрывали его замысел наиболее ярко и т.д. Речевая реализация замысла определяется не общезыковыми законами, а общим смыслом текста, который независимо от того, существует ли он в образной, неясной или "программной" форме, задает и речевые (в том числе структурно-синтаксические) структуры, и их конкретное лексико-семантическое наполнение. Иными словами, первичность замысла определяет и структуру текста, и вербальную реализацию его замысла.

В соответствии с вышеизложенными соображениями нами был проведен психолингвистический анализ около 500 художественных текстов современной зарубежной литературы и произведений на русском языке. Мы также анализировали речевые произведения публицистического жанра, поскольку они представляют

³ О различении познания и понимания см.: Шукуров, Нишанов, 1985, 28-30.

собой "высшая художественного порядка" (Тынянов, 1971, 206), и "работа (автора, — В. В.) над чертами не отличается от работы над формами эпического характера" (там же, 203).

Проведенный анализ показал, что в художественной литературе можно выделить вполне определенные типы текстов. Каждому типу текста соответствует определенный тематический набор объектов описания (там) и определенные семантические пространства. В рамках каждого типа текста можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального и социального мира. В свою очередь эти предикаты встречаются более часто в текстах определенного типа, а тексты другого типа, наоборот, в других семантических пространствах, имеют иные смыслы. Определенная закономерность наблюдается и в семантической и в фонетической структурах элементов смыслового пространства некоторых типов текстов.

Полученная типология текстов частично совпала с литературоведческой классификацией художественных текстов по нафору (когда выделяются трагические, сатирические, героические произведения). Вместе с тем она оказалась значительно шире по охвату параметров. В частности, было выделено несколько типов текстов, которые были условно названы так: светлый, активный, простой, жестокий, антисоциальный, веселый, красивый, усталый, печальный, усложненный и др. Каждый из них обладает своей семантической, структурной и языковой системностью в том смысле, достаточно отграничен от остальных типов текстов. Естественно, что названные типы текстов не исчерпывают всех разновидностей художественных текстов. Кроме текстов смешанного или переходного характера существуют и другие, выделение которых — дело будущего.

Последующие параграфы этой главы посвящены описанию выделенных типов текстов. В качестве иллюстративного материала мы привлекаем произведения не только русских и советских писателей, но и произведения зарубежных авторов в их переводе на русский язык. Мы считаем необходимым оговорить их правомерность присутствия в работе.

Представляется, что семантическая структура текста не зависит от языка, на котором текст создается. Текст одной культуры, переведенный на другой язык, становится частью этой другой культуры со всеми вытекающими отсюда последствиями. Так, детям безразлично, предания какого народа положены в основу сказки, которую им читают. Их одинаково пугает и баба Яга, и Кошечка, и Комарок (Пропп, 1986, 67), и хозяйка воды (там же) и хозяйка Вселенной (там же, 60). Главное в тексте — та функция, которую выполняет компонент содержания. А она и

случай охватывает языком с глубинными, а не с поверхностными (в зашифрованности) структурами переводящего текст человека/машиниста.

Подобное допущение ставит ряд проблем психолингвистического характера, связанных с соответствием переводом оригиналу. Известно, что "переводчик, в отличие от автора, не моделирует действительность, а лишь по возможности верно и полно воспроизводит смысловую обусловленность произведений и языки воспроизводит средствами языка перевода" (Букреева, Евремова, 1986, 60). Это делает идентичность перевода оригиналу невозможной в принципе. "Гель может идти только об их относительной равноценности, об адекватности художественных образов. Если переводчик, размыслив и поняв результат напряженной творческой работы поэта, не сумел передать средствами языка переводчика художественные образы оригинала, а создал свои, то в таком случае можно говорить, по-видимому, о степени совпадения образов или о разном художественном видении поэта и переводчика" (там же).

В этом плане интересным представляется сравнение нескольких переводов одного текста. Прочтением разными переводчиками одного и того же текста могут различаться между собой, отражая "личный опыт, литературные вкусы и credo каждого переводчика" (там же). Различия, выходящие в разных переводах, ставят вопрос о критериях адекватности перевода оригиналу, который должен передавать возможные особенности текста и решать не только и не их социальной обусловленности, но и в их психологической значимости для текста. Иными словами, адекватный (соответствующий замыслу) перевод художественного текста должен представлять собой переложение смысла текстов с одного языка на другой при максимальной сохранности и содержании текста (его инварианта), и его констатирующе-эмоциональных особенностей.

Конечно, читатели переводного текста чаще всего не знакомы с оригиналом, и они могут не догадываться о возможных расхождениях между исходным и переводным текстами. Если в переводе допущено искажение эмоциональной доминанты писателя, текст получает другую доминанту — доминанту переводчика — и в этом смысле "констатирующее качество" существует для читателя, не знающего язык оригинала.

Изложенные соображения позволяют считать допустимым анализ художественного текста на языке перевода. Первым в описании выделенных типов текстов, которым мы намерены дать название, максимально близкие их возможным названиям в обывательном сознании.

В. 2. СВЕТЛЫЕ ТЕКСТЫ

В художественной литературе можно встретить тексты, основное идейное содержание которых может быть сведено к следующей мысли: все живое уникально и неповторимо, "я" понимание жизни другим людям.

В основе текстов, которые можно назвать светлыми, лежит описание мира личности или того мира (в том числе природного), который окружает эту личность. "Я", выступающему как субъекту жизнедеятельности, приписываются в светлом тексте предикаты с общим значением честный, чистый, уккальный⁴. Образно говоря, в основе светлых текстов лежит то, что Альберт Швейцар называл "благоговением перед жизнью".

К светлым текстам могут быть отнесены многие религиозные тексты, в том числе и даэн-буддистские⁵. Примером светлых текстов могут также служить японские танка (пятистишия) и хокку (трехстишия):

Вкруг бадня моего колодца
Вьюнок обвился ...
У соседа воды напьюсь.

Для светлых текстов характерны призывы к добру, к уважению человека, к порядочности; авторы часто обращаются к этическим и моральным представлениям, к нравственным концепциям (Евг. Богат. "Ничто человеческое...", 69-77). Для светлых текстов также характерно обращение к предметам и явлениям, рассматриваемым в их "целостности". Однако сюда могут попасть предметы или поступки, вовсе не целостные с позиции другого типа сознания. Так, в рамках одного из исследований по эстетике проводился эксперимент по номинации разных объектов материального мира (Крупник, 1985). Испытуемым предъявлялся неровный корень дерева и их просили дать ему свои названия. Среди ответов были и "Сгусток всего ушедшего из мира", и "Эволюционное дерево", и "Потусторонний мир", и даже "Хаос". Но все эти названия охарактеризованы автором исследования как такие, для которых характерно "видение мира во всей его целостности" (там же, 153).

⁴ Курсивом в последующем тексте обозначаются слова, взятые из текстов.

⁵ "Уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека, - вот то основное, из чего исходят даэн.. в своих положениях" (Николаева, 1975, 67).

Светлые тексты описывают мир идей и поступков, которые могут быть названы возвышенными. В тесной связи с семантикой светлых текстов находится их стиль. Стиль светлых текстов эмоционально приподнят, возвышенный; он в полной мере соответствует описанию благородных целей, которые преследуют герои светлых текстов (по-видимому, воплотив авторские установки).

При описании неблагородных, нечестных поступков или недобрых идей в светлых текстах появляется пафос гневного разоблачения. Иногда возможна ритмизация текста.

Для светлых текстов характерны частые красивые строки (см., напр.: Шкловский, 1983, 3-8, 64-381).

Лексика светлых текстов в полной мере отражает их стиль. Как известно, особое место среди средств создания выразительности занимает возвышающая лексика русского литературного языка (Введение ..., 1976, 239). Она пришла в русский литературный язык из языка русских церковных книг, обрядов, песнопений, языка религиозной речи, отличающейся "особенно значительным и величественным содержанием. Отсюда в национальном русском языковом сознании многие слова церковно-славянского языка ... приобрели оттенки возвышенности и торжественности своего значения" (там же).

Можно выделить несколько групп прилагательных в светлых текстах: а) прямой, честный, искренний, чистосердечный и др.; б) чистый, лесный, звонкий, прозрачный, светлый и др.; в) ули-каменный, самоценный, несравнимый, отличающийся от всего другого и др.⁶

Если в светлом тексте появляется отрицательный персонаж, то возможна слабая оппозиция между положительным и отрицательным героями, при которой отрицательному герою могут быть приписаны следующие характеристики: а) стремящийся все объяснить, планирующий жизнь, не видящий красоты жизни; б) ищущий выгоду, делающий карьеру, копящий под себя; жадный, недобрый, злой.

В качестве примера светлого текста рассмотрим повесть-притчу Ричарда Баха "Чайка по имени Джонатан Ливингстон". 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, но Джонатан Ливингстон летает все быстрее и выше. И вскоре он приобретает к избранным чайкам, которые думают так же, как и он. Они учат летать его еще

⁶ Подобные слова мы называем психологическими синонимами.

быстрее, со скоростью мысли, учат жить без нивы, без потребностей, жить ради чистого и светлого неба. Согласно одной из левин-будинских истин, "истина полна быть пережитой, а не преподаваемой" (Завладская, 1977, 91). И чайка Джонатан Ливингстон переживает истину, реализует свой смысл жизни в своем полете. Кончается рассказ смертью Джонатана, но смерть не материализована - чайка просто уносится в даль, чтобы никогда не вернуться.

В приходе смерти в светлом тексте отсутствует, и жизнь представляется в рамках этого миропонимания бесконечной и вечной. Наиболее ярко подобного рода ощущение представлено в таком варианте светлого типа текста, как некролог. Текст типа "биография умершего общественного деятеля" представляет собой трехслойное семиотическое образование. Первый слой чисто биографический. Второй слой - политическая деятельность героя. Третий слой - мировоззренческий, включающий оценку всей жизни героя. Биографический уровень текста лежит в его основе, формируя его логико-фактологическую цепочку. Вторым уровнем - и по стилю и по содержанию максимально публицистичен. Третий - оценочный - формирует коннотацию текста, которая и лежит в основе эмоциональной модели его порождения. На уровне текста-некролога дается оценка всей жизни человека, оценка смысла жизни вообще и говорится о том, что *его жизнь будет жить в веках*. Нередко такие компоненты приобретают более обобщенный характер. Так, например, текст, заканчивающийся фразой *его дела и мысли живут в наших сердцах*, может начинаться так: *история всегда хранит имена людей, которые ...* Это контекст, в который помещается жизнь человека с большой буквы.

К светлым текстам можно отнести многие тексты А.Гайдара. Его сказка "Торжественный камень", провозглашая уникальность и неповторимость жизни, оставляет именно такое ощущение. Показательным является и "светлый, как жемчужина" (Детская... 1985, 329), рассказ "Чук и Гек", заканчивающийся "мелодичным звоном" кремлевских часов (Гайдар, 1980, 205). Много света в рассказе "Р.В.С.": отвечает блеском река (Гайдар, 1979, 45), блестят звезды (74), блестят глаза у Жигана (55, 52), блестят звездочка и нагаи у раненого командира (57, 71). Герои говорят *с сердцем* (41, 43) и т.д.

В то же время во многих текстах А.Гайдара есть шпионы ("Судьба барабанщика"; "Маруся"), есть враги. Так, герои рассказа "Р.В.С." с тревогой ожидают опасностей и прислушиваются к тому, что делается вокруг (70), они должны быть осторожны (62, 63) и двигаться только тогда, когда не замечают ничего подозрительного (40, 63, 65). В конце рассказа "Чук и Гек" есть фраза, выделенная в отдельный абзац: "И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неутомимо

ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против кого-нибудь бой, слышал этот звон (кремлевских часов. - В.Д.) тоже" (1980, 205). Вот как написана кульминационная сцена повести "Судьба барабанщика": "Раздался звук, ясный, ровный, как будто кто-то задал большую певучую струну и она, обработанная, давно никем не тронутой, зазвенела, поражая весь мир удивительной чистотой своего тона.

Звук все нарастал и креп, а вместе с ним вырастал и я, - Выпрыжывая, барабанщик! - уже тепло и ласково подсаживал мне все тот же голос. - Встань и не глянсь! Пришла пора!" (1980, 308).

Таким образом, тексты А.Гайдара несут не только ощущение "светлости", но и призывают к борьбе за нее, что позволяет отнести их к текстам и светлого и активного типов (см. ниже), а также свидетельствует о сходстве проявления этих двух типов отношения к миру в художественной литературе.

3. АКТИВНЫЕ ТЕКСТЫ

Содержание текстов, которые можно назвать активными, определяется противопоставлением действий главного героя действиям других персонажей, которые пытаются помешать ему. По ходу сюжета герой, обладающий рядом достоинств, пытается реализовать свои идеи, представляющиеся ему чрезвычайно ценными и важными для всех членов общества. Он организует вокруг себя единомышленников, друзей, помощников, которые верят в его идею и в его бескорыстие и честность. Враги же - это злые, злодеи, коварные люди, которые борются против него, пользуясь его каменностью, доверчивостью и неосведомленностью во многих темных и грязных делах. Завершается, как правило, такой текст "победой добра над злом" и развенчанием врагов и предателей. Другим возможным финалом активных текстов является смерть главного героя от рук организованных в систему убийц.

Основной характеристикой активных текстов является их динамичность. Так, роман З.Каменкович и Ч.Хачатурян "Его уже не ждали", рассказывающий о людях, "чья жизнь полна тревог и опасностей, о самоотверженной борьбе ... любви и верности" (Каменкович, Хачатурян, 1971, 2), о героях, которых преследуют за их убеждения и предадут те, кто приоткрылся верными друзьями начинается так: "Из темноты, в клубах белого пара, словно разъяренный буйвол, преследуемый роem оводов, пол выскокую стеклянную аркаду ворвался локомотив. ... Из открытого окна вагона второго класса осторожно выглянул Кузьма Гай" (там же, 4). Даже локомотив - это "буйвол, преследуемый роem оводов". Все пронизано идеей борьбы, движения, активнос-

ти. Все эпитеты, метафоры и сравнения подтверждают именно эту черту текста — активность.

Важной особенностью активных текстов является их реалистичность. Для них характерно стремление к максимальному правдоподобию и соответствию действительности. Очень часто в активных текстах описывается жизнь реально существовавших людей.

Многие исследователи отмечают, что реалистический метод состоит в воспроизведении окружающих предметов и явлений на действующие в жизни закономерности, что создает благоприятные условия для приближения к жизненной и тем самым художественной правде. Свообразие реалистических произведений состоит прежде всего в том, что изображенная в них действительность не оторвана от реальной почвы и в самом построении образных обстоятельств (Введение ..., 1976, 364—366, 369 — 372). В силу вышеназванного для активных текстов характерна публицистичность.

Основными предикатами активных текстов являются 'честный' и 'нечестный'. "Честный" — это искренний, правдивый, доверчивый, преданный, верный, принципиальный, порядочный, прямой, добрый, с чистой душой. Для него жизнь — это борьба, поэтому он смелый, мужественный, отважный, непокорный и борец против 'нечестного', который характеризуется крайне отрицательно (лоскач, бесцеремонный, жестокий, несправедливый). 'Нечестный' выставляет 'честного' в дурном свете, обвиняет в чем-либо, утаивает что-либо за спиной, но 'честный' выводит его на чистую воду, разоблачает, показывает всем его истинное лицо.

Если герой светлого текста (см. выше) несет свое знание (свет своего знания) людям, которые принимают его, то герой активного текста, который также обладает знанием правды и истины, встречает сопротивление со стороны тех, кто его не понимает.

Иногда отрицательный герой оценивается как *копаящий под себя, делец, злодей*. Его переживания, связанные с осознанием себя как такового, могут быть выражены достаточно специфично: "Все бы отдал, лишь бы похвалили как нормального человека. Не хочу считаться дельцом" (И.Штемлер "Универмаг").

Сюжеты активных текстов определяются противопоставлением действий 'нечестного' против 'честного' и получают реализацию в следующих вариантах.

1. 'Честный' человек хочет *выполнить свой долг* и, несмотря на то что 'нечестный' мешает ему, выполняет его *с честью*. Текст может сопровождаться гневным разоблачением людей, делающих что-либо *для себя*, а не для общества.

2. 'Честный' оказывается обманутым 'нечестным', но он *разоблачает (выводит на чистую воду) 'нечестного'*.

3. 'Честный' человек борется за жизнь, но враги окружают его и либо убивают его, либо он сам убивает себя. В текстах с этим сюжетом сильны аутодеструктивные тенденции главного персонажа, что сближает их с простыми и жестокими текстами (см. дальше).

Бывает, что активные тексты заканчиваются полетом (как это происходит в конце текста С.Есина "Имитатор", П.Велинова "Барьер" и др.). То, что "смерть принимала формы пространного передвижения" (Прош, 1986, 93), известно еще из фольклора. Но сохранение в настоящее время полета как символа смерти трудно обосновать только фольклорными традициями. Тут, очевидно, имеются и какие-то психологические предпосылки, которые лежат в основе определенного мироощущения и диктуют именно такое завершение текста.

§ 4. ПРОСТЫЕ ТЕКСТЫ

В условиях ведения боевых действий одна из сторон должна не только разгадать готовящиеся против нее действия, но и противопоставить им свои ответные действия. При этом противник представляется хитрым, коварным, замысливающим зло. Когда, например, нарушается государственная граница, пограничник должен попытаться обнаружить нарушителя, некоторое время наблюдать за врагом, а затем из засады совершить резкое и неожиданное для врага нападение.

Такого рода действия и оценки вполне оправданы объективными условиями, и вполне очевидно, что они могут лежать в основе публицистических и художественных текстов. Тексты с подобными сюжетами и с резким, упрощенным стилем представляется возможным назвать *простыми* (или *жестокими*).

Героями таких текстов бывают моряки (Вс. Вишневский "Оптимистическая трагедия"; Б.Житков "Семь огней"; В.Пикуль "Моисунд", "Три возраста Охиш-сан"), солдаты (Б.Лавренев "Сорок первый"; Н.Горбачев "Ударная сила", "Дайте мне точку опоры"), воины в тылу у врага (В.Тельгугов "Паражюсти"; Б.Васильев "А зори здесь тихие..."), в разведке (Н.Богомолов "Момент истины (В августе сорок четвертого...)" или на границе (М.Абрамов "Закон границы"). Действия в простых текстах нередко разворачиваются на фоне суровых природных условий (Е.Титаренко "За полярным кругом"), происходят в море (Ю.Крымов "Танкер "Дербент"), в шахте (Вл. Солоухин "Двое из нашего дома") или в замкнутом пространстве космического

⁷ Стремление к самоубийству.

корабля (М.Пухов "Семя зла"). Простые тексты нередко существуют в жанре научно-художественной литературы. В их центре находится описание конкретных, приносящих практическую пользу действий (А.Маркуша "Я сам...", "Мужчинам до 16 лет", "А.В. В..."; Б.Житков "Очерки").

Много простых текстов создано в публицистическом ключе (А.Якушенко "Линия напряжения", Р.Джапаридзе "Вдова солдата"). В них могут быть также описаны политические события (Ф.Нибел, Ч.Бейли "Семь дней в мае"; Л.Уайт "Раффорты"; Н.Велтистов "Ноктюрн пустоты").

Семантика простых текстов определяется наличием оппозиции "я" - "враг". Положительный герой характеризуется как человек простой, обычный, а враг - знающий, наблюдающий и чуждый. Предикат 'простой' получает следующее толкование: естественный, нормальный, делающий свое дело. 'Простой' - это тот, кто звезд с неба не хватает, академий не кончат, но и не лезет. В текстах такого типа особо подчеркивается тяжесть физического ежедневного труда, которая указывает на естественность и простоту всего поведения главного героя, его негероизм.

Герой простого текста очень часто оказывается в угрожающей его жизни ситуации. При этом он сам стремится оказаться в ее эпицентре, как бы проявляя аутодеструктивные тенденции. Мир для героя простого текста враждебен. Вот как начинается научно-фантастический рассказ Р.Бредбери "Здесь могут водиться тигры": "Надо бить планету ее оружием, - сказал Чаттертон. - Ступите на нее, распорите ей брюхо, отравите животных, запрудите реки, стерилизуйте воздух, протараньте ее, 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 не доверять нельзя. Все они разные, но все враждебны и готовы причинить вред, особенно такая отдаленная, как эта, - в миллиарде километров от всего на свете. Поэтому нападайте первыми, сдирайте с нее шкуру, выгребайте минералы и удирайте живее, пока эта океанная планета не взорвалась вам прямо в лицо. Вот как надо обращаться с ними".

Очень часто угроза исходит от "маньяков, совершивших страшное научное открытие, грозящее уничтожением планеты, полным истреблением людей" (Парнов, 1978). В научной фантастике существует даже тема "mad scientist", к которой относятся произведения, описывающие ученого, осуществляющего или намеревающегося провести античеловеческий эксперимент

8 Это делает их внешне схожими с активными текстами.

(М.Шелли "Франкенштейн, или Современный Прометей"; Г.Уэллс "Человек-невидимка"; К.Чапек "R. U. R."; А.Толстой "Гиперболоид инженера Гарина"; Ф.Пол "Туннель под миром"; С.Гаковский "День гнева" и др.).

Противостоять герою простого текста могут и нечеловеки, субъекты, которые потеряли человеческий облик. Вот какая характеристика дается бандерлогам (обезьянам), похищаемым героем Р.Киплинга "Маугли": "Они жили на верхних деревьях, а так как звери редко смотрят вверх, то обезьянам и Народу Джунглей не приходилось встречаться. Но когда обезьянам попадались в руки большой волк, или раненый тигр, или медведь, они мучили слабых и забавы ради бросали в зверей пацками и орехами, надеясь, что их заметят. Они поднимали вой, выкрикивая бессмысленные песни, звали Народ Джунглей к себе на деревья драться, заводили из-за пустяков ссоры между собой и бросали мертвых 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, 31).

Схожую функцию противопоставления человеку выполняет и образ манкуртов, не помнящих своего прошлого, превращенных жуаньжуанами в чучело прежнего человека (Ч.Айтматов "Буранный полустанок: И дольше века длится день..."). Также же семантические компоненты имеются и в описаниях отарков из рассказа С.Гаковского "День гнева" (неуважение к мертвым сородичам, незнание своей истории, короткая память, желание навязать свои мысли другим), морлоков (Г.Уэллс "Машина времени") и баранов с Дурацкого острова (Н.Носов "Незнайка на Луне").

В роли врага могут выступать солдаты вражеской армии, представители другой банды, нарушители границы и др., описываемые как люди, которые много знают и в силу этого считают, что они могут победить. Поэтому задача положительного героя состоит не только в борьбе с ними, но и в раскрытии нечеловеческих замыслов врагов (извергов, изуверов).

Врагу в простых текстах приписывается, как правило, предикат 'сложный', который описывается так: очень умный, заумный, много знающий, наблюдающий. Но его знания - это вредные знания, позволяющие ему делать его дела-делушки. "Изощренный убийца с университетским образованием, доктор обществено-политических наук христианского вероисповедания, - так характеризуется один из организаторов концлагерей в публицистическом тексте "Набатный зов" (Н.Тарасенко).

Наличие психологической несовместимости (оппозиции, антагонизма) между "я" и "он" вызывает борьбу, которая нередко должна доказать связь: "Умные теории вредны". Так, у Конан Дойла она звучит следующим образом: "Эх, сколько аля из сказки (Конан Дойл "Пестрая лента", 182). В частности, описывая *высокого и жесткого* профессора Морнарти - главного противника Шерлока Холмса ("Последнее дело Холмса"), Конан Дойл подчеркивает следующее: "У него наследственная склонность к жестокости. И его необыкновенный ум не только не умеряет, но даже усиливает эту склонность и делает ее еще более опасной, ... Он организатор половины всех злодеяний и почти всех опасных, раскрытых преступлений в нашем городе. Это гений, всех испугавший, это человек, умеющий мыслить абстрактно. У него философский ум. Он сидит неподвижно, словно наук в центре паутины, каждая из них. Сам он действует редко. Он только составляет план. ... профессор хитро замаскирован и ... великолето замечательный учитель математики" (220).

Характерной особенностью простых текстов является то, что в них уделяется определенное внимание росту героев. В частности, "я" нередко приписывается определению маленький, а "он" (враг), как правило, *большой, высокий*. Например, большинство противников Шерлока Холмса высокие люди: Тейнер из "Таинственный убийца из долины Боскомской долины" (62), Аб Слени (277), пишущий записки с крошечными пляшущими человечками (259); Пэтрик Карис, хотевший похитить ценности из рассказа "Обряд дома Местрегов" (195), - *рослый мужчина* (195); Гилкрист, который пытался переписать экзаменационный текст, - *высокий и стройный юноша* ("Три студента", 362); Джеффо Рукасл, угрожавший Байолетт Хантер, в рассказе "Медные буки" - *толстый-претолстый человек* (396), обладатель *огромного, величавой с теленка, дога* (408); Гримсби Ройлотт - убийца из "Пестрой ленты" - *субъект колоссального роста* (175); капитан Кроукер, совершивший убийство в рассказе "Убийство Эбби-Грейндж", *высокий* Шерлока Холмса *на три фута* (431, 432), несмотря на то что Шерлок Холмс сам *высокий* ("Пустой дом", 238).

Таким образом, близкими предикатами 'простой' и 'сложный' можно считать предикаты 'маленький' и 'большой'. Приведем еще примеры. В сказке "Мальчик-с-пальчик" главный герой маленького роста побеждает злого и большого великана. В сказке "Волк и семеро козлят" спасителем оказывается самый ма-

ленький по росту козленок. В других сказках братьев Гримм также побеждают герои маленького роста ("Храбрый портняжка"; "Вилка и портняга" и др.).

В пьесе Д.Вассермана "... А этот выпал из гнездо" один из героев, которому все говорят о его слишком высоком росте, по ночам слышит голос своего отца: *Ты еще маленький!* Лишь после того как он, подстрекаемый главным героем к бунту против властей большинства, убеждает себя, что он уже *большой* он наливает бороться со своими врагами. Таким образом, наличие оппозиции (в данном случае внутри "я") 'маленький' и 'большой' служит исходным моментом развертывания содержания текста.

Трудно однозначно определить роль этой оппозиции в семантике простых текстов в силу противоречивости отношений между ее элементами. Как правило, 'маленький' - тот, кому угрожает 'большой' и 'злой'. В то же время угрозу может нести и 'маленький' 'большому'. К примеру, некоторые из преступников, за которыми охотился Шерлок Холмс, маленького роста. В частности, *маленькие и злые* преступники пытаются ограбить банк в рассказе "Союз рыжих" (25, 40), *маленький красочный человек* украл голубой карбункул (157), *злая маленькая фигурка, быстрая и подвижная как обезьяна, принадлежал похитителю жемчужины Борджиев* ("Шесть Наполеонов", 317) и т.д.

Особенно часто угрозу несет *маленькая* лодка, лавинка на экране космического корабля в научной фантастике (С.Лем "Рассказ Пиркса"; М.Пухов "На перекрестке", а предмету, маленькому по размеру, часто приписывается предикат типа *чужой, не наш* и говорится о том, что его надо *увеличивать*.

На небольшом или уменьшенном росте действующих лиц построены многие произведения для детей (С.Лагерлёф "Чудесные путешествия Нильса с дикими гусями"; Д.Смидт "Путешествие в Лилипутию", "Путешествие в Бробдингнег"; Д.Толкин "Хоббит, или туда и обратно"; Я.Корчак "Король Матиуш Первый"; Н.Носов "Приключения Незнайки и его друзей", "Незнайка на Луне"; Б.Брагин "В стране дремучих трав"; Н.Забела "Удивительные приключения мальчика Юрчика и его деда" и др.).

Особую роль в простых текстах играет категория пространства. В отличие от активных текстов, где действия происходят, как правило, в расширяющемся пространстве, герои простых текстов пространством часто ограничены, и создается такое ощущение, как будто вокруг них *замыкается* или *сжимается* кольцо *врагов, сжимается пространство*. Основные события в таких текстах случаются в одной комнате или доме (П.Шено "Будьте здоровы"), в каютах корабля (В.Вишневский "Оптимистическая элорыва"; Ю.Крымов "Танкер "Дербент"), в машине, в подземелье (см. финал романа В.Коженикова "Шит и меч"), в психиатрической больнице (Д.Вассерман "... А этот выпал из гнезда"; У.Блетти "Экзорсизт") и т.п.

⁹ Здесь и далее в скобках указываются страницы по изданию: Конан Дойл, 1984.

При этом в простых текстах нередко есть упоминание о сумраке, тьме, тумане, мраке, в котором приходится действовать героям¹⁰. Однако не только описание обстановки создает ощущение сумеречности в тексте. Этому способствует и несколько остранинное "белое письмо", о котором пишет Р.Барт (Семиотика, 1983, 309, 612). Такой "прозрачный язык" (Семиотика, 1983, 309) характерен, в частности, для А.Камю с его некогда инертной формой языка (там же): "Вечером он мой зашла Мю, мне все равно, но если ей хочется, то можно и жениться. Тот, как уже сказал ей один раз, что это инкажного значения так же, - Тогда зачем же тебе жениться на мне? - спросила она. Я повторил, что это значения не имеет, если она хочет, мы можем пожениться" и т.д. (Камю А., 77, 78).

Такой стиль, основанный на идее отсутствия (Семиотика, 1983, 343), создает впечатление дереализации всего происходящего¹¹ даже при описании внешне динамичных событий: "Он и подняться обратно. Он казался неутомимым, словно был не на плаги в крови, будто Игрок, который как пешку, передвигал его по доске, одновременно вдыхал в него жизнь" (У.Фолкнер "Перси Гримм", 228)¹².

Среди других особенностей построения простых текстов можно отметить чередование в номинации героев: не всегда понятно, кто из них говорит, читателю трудно уследить, кто сейчас действует. По ходу текста герои часто терпят коммуникативные провалы, вводят в заблуждение тех, кто претендует на то, что он *ее знает*. Если в активных текстах героя не понимают окружающие (см. выше), то в простых текстах герой часто не понимает окружающих. Для простых текстов частотны компоненты с общим смыслом "резкая остановка" (*опять передо мной та глухая стена, которая вырастает на всех моих путях к намеченной цели* - Конан Дойл "Собака Баскервилей", 569).

[При описании настроений человека в простых текстах обращается внимание на смену психологических состояний, на импульсивность поведения героев. Описание преодолеваемых героя-

ми текста препятствий делает текст не столько динамичным, сколько резким и отрывистым.

На уровне поверхностной структуры эта отрывистость проявляется в пропусках глаголов, местоимений, союзов. Для синтаксиса простых текстов характерна высокая частотность использования таких пунктуационных знаков, как тире, двоеточие, кавычки, многоточие (в начале и в конце абзаца, а также в заголовке прозаического произведения), восклицательный знак в сочетании с многоточием (...). Такая "морзянка" также придает тексту резкость и отрывистость.]

Общая, словно нарочитая сниженность стиля, использование разговорных форм (напр., Б.Лавренев, "Сорок первый") также соответствуют сверхзадаче автора текста - показать жизнь простого, обычного человека.

В то же время иногда в простых текстах (особенно для детей) может встречаться "приторно-слащавый" стиль (Детская..., 1985, 154). Вот пример диалога детей, которые увидели птичку, из книги К.Лукиевич "Гнездышко" (1903), рассчитанной на дошкольный возраст.

- Душка! Прелесть! Милая крошка! - на разные голоса воскликнули мы.

- Откуда она? Точно в сказке!

- Как попала в наш сад такая милочка? (цит. по: Детская..., 1985, 154).

В простых текстах, столь специфических по своей семантике и структуре, имеется не менее специфическая лексика. Психолингвистический анализ простых текстов показывает, что в них очень много упоминаний о различных шорохах, скрипах, хрустах, мельканиях точек, вспышек. Например, синтаксис Валентина Пикуля напоминает *трескучую россыпь морзянки* (Пикуль, 1980, 140), в тексте обилие *разноцветных ошей* (159, 188)¹³, *вспышек*, которые *от ярости из глаз сыплются* (188), *вспышек: удар пощечины ослепил его, как вспышка маяка* (177), *есть черные помойные брызги речей* (183), *пузырчатый лед* (184), *шипение* (183), многочисленные упоминания о *ветре* (185, 189), *переходящем в жесткий ветер* (186), *Большие черные крысы* (187), *норы и пропасти* (180, 161), *хотот* (192), *печаль* (195) и *тоска* (195). Все это создает не столько динамику, сколько резкость и порывистость.

Психолингвистический анализ лексики простых текстов позволил выделить следующие группы слов:

1) лексика размера (*большой, крутяный, высокий, маленький, хороткий, невысокий, небольшой, монкий* и пр.);

¹³ Здесь и далее в скобках указаны страницы по изданию: Пикуль, 1980.

¹⁰ См., в частности, Конан Дойл "Собака Баскервилей" (с. 512, 518, 520, 531, 533, 534, 547, 549-553, 555, 560, 561, 574, 580, 582-584, 592, 600, 601, 603-606, 608, 611, 617, 620).

¹¹ Ср. описание сумеречных состояний сознания в кн.: Портнов, Федотов, 1971, 186, 187.

¹² Схожими в этом плане представляются и стили таких текстов, как "Взгляни на дом свой, ангел" Т.Вулфа и "Привычное дело" В.Белова.

2) лексика изменений цвета (пожелнеть, пожелтеть, поокра- снеть, измениться в лице и др.);

3) лексика слуховых ощущений (шорох, журчанье, треск, за- шуршанье, зашележенье, хрипенье, грохот, загрекание и др.);

4) лексика с общим компонентом 'неожиданно' (неожиданно, резко, вдруг, быстро и др.);

5) глаголы и существительные с общей темой 'смех' (захо- лотавь, разразиться смехом, ухмыльнуться и др., усмешка, захо- мылка и др.)¹⁴;

6) существительные, в том числе имена собственные, с уменьшительно-ласкательными суффиксами (ляличко, слоненок, елочка, доручек).

По нашим наблюдениям, частотность слов, относимых к этим группам, в простых текстах значительно превышает их частот- ность в текстах других типов.

Многие тексты, в которых на первый взгляд реализуются только культурные оппозиции, оказываются при психолингвисти- ческом анализе простыми и даже жестокими по характеру изло- жения материала. Так, например, в сказках братьев Гримм очень часто встречается натуралистическое описание происхо- дящих или происшедших жестокостей. "Но что увидела она, ког- да она заглянула внутрь? Большой кровавый таз стоял в сере- дине, а в нем лежали мертвые разрубленные люди. Тут же стояла плаха, и на ней — блестящий топор" (Гримм, 1983). Когда колдун из той же сказки "Синяя борода" обнаруживает, что девушка была в запретном чулане, "он бросил ее наземь, таскал ее за волосы, отрубил ей на плахе голову и разрубил ее, так что по земле текла кровь" (там же). Естественно, что акт разрубания может быть рассмотрен и в чисто фольклорном аспекте — как форма временной смерти в обряде посвящения юношества при наступлении половой зрелости (Пропп, 1986, 53-56, 90-98). Вместе с тем нельзя не заметить, что подоб- ного рода сцены чрезвычайно часты в сказках братьев Гримм.

"Ступайте скорее и найдите камней-голышей, мы набьем ими брюхо проклятому зверю... пока он еще сонный. Натаскали тут семеро козлят много-много камней и засунули их волку в брюхо столько, сколько влезло" (Гримм, 1983, 24). В сказке "Красная шапочка" также есть момент с камнями: "И хотел было уже нацелиться (охотник. — В.В.) в него (в волка. — В.В.) из ружья, да... не стал стрелять, а взял ножницы и начал вспарывать брюхо спящему волку" (там же, 91). А потом "Красная Шапочка притащила поскорее больших камней, и набили ими брюхо волку. Тут проснулся он, хотел убежать, но камни были такие тяжелые, что он тотчас упал, — тут ему и конец настал" (там же).

¹⁴ На мотиве потери смеха построена повесть Д.Крюса "Тим Талер, или Проданный смех".

В плане проводимого нами анализа интересным могло бы быть сопоставление разных переводов одного и того же текста с целью сравнения их по манере описания, по их констатирующей окраске. Не менее интересным могло бы быть сопоставление разных пересказов одного и того же сюжета разными авторами.

Приведем в качестве примера перевод финала той же "Крас- ной Шапочки", наложенной Шарлем Перро: "Но, по счастью, в это самое время проходили мимо лонка проводники с топорами на плечах. Услышали они шум, вбежали в домик и убили волка, а потом распороли ему брюхо и оттуда вышла Красная Шапочка, а за ней и бабушка — обе целые и невредимые" (Перро, 1981, 15, 16). Подобный вариант финала звучит гораздо менее жесто- ко.

В целом, как это ни парадоксально, многие простые и жестокие тексты существуют именно в виде сказок, рассказов о животных (Э.Сетон-Томпсон "Любо"; Ф.Зелтен "Бейби"; Б.Жет- ков "Маггуста") или обращены к детям. Таким характерным примером текста жестокого типа является литературная сказка Р.Киплинг "Слоненок". В ней рассказывается об одном малень- ком слоненке, который задает слишком много вопросов (хочет много знать), в частности его интересует вопрос о том, чем питаются крокодилы. За это его все избивают. Попадая в то место, где живут крокодилы, слоненок не узнает крокодила, имевшего цвет и форму бревна, и задает ему свой вопрос о том, чем питаются крокодилы. Вместо ответа (коммуникатив- ный провал) крокодил хватается за нос и вытягивает его. Выросший за время путешествия слоненок (характерно, что и здесь в русском переводе сказки сохраняется уменьше- тельно-ласкательный суффикс) начинает избивать своих общачи- ков: "И так разошелся этот сердитый слоненок, что отколотил всех до одного своих милых родных ... Он выдернул из хвоста у долговазой тетки Страусихи чуть не все ее 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" (Киплинг, 1973, 21, 22).

Много жестокостей в тексте о приключениях Алисы Л.Кэр- ролла. Героиня периодически проваливается в какие-то ямы, колодцы, она то уменьшается, то увеличивается в размерах, в тексте неоднократно появляются призывы отрубить кому-либо голову, Алиса постоянно не узнает окружающих и т.д.¹⁵

В баснях И.А.Крылова поведение героев может быть распе- чено именно как простое. Общеизвестно, что в басне "Стреко-

¹⁵ О синдроме Алисы в стране чудес см.: Блейхер, 1984.

за и Муравей" мораль муравья детям казалась очень черствой и непривлекательной... и все их сочувствие... на стороне стрекозы... которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а катальным" (Выготский, 1968, 161, 162). В басне "Волк и псарни", с социологической трактовкой которой нет необходимости спорить (там же, 172), ловчий прибегает к жестокости в отношении волка, попавшего в западню (он предлагает жукору с него); "грамотею" повару предлагается *власья уловить* против делающего свое дело Васьки-Кота ("Кот и Повар"). Любопытный посетитель кусткамеры оценивается всем текстом как глупый ("Любопытный"); осел, желающий послушать соловья, также оказывается глупцом ("Осел и Соловей"); мертешка, примеряющая очки, сравнивается с невеждой ("Мертешка и очки") и т.д.

Как видно из примеров, в текстах И.А.Крылова существует определенная доминанта, основанная на противопоставлении *знанию и деланию*, в которую автор помещает все объекты материального и социального мира. Представляется, что именно эта доминанта определяет всю систему образных средств, используемых в его текстах. Как известно, "о чем бы ни писал поэт... - о животных ли, о горных ручьях, - он всегда в конечном счете пишет о человеке, о человеческом, для человека" (Рыльский, 1959, 103). Можно предположить, что те предикаты, которые приписываются героям текста, те линии поведения, которые для них выстраиваются автором, а также завершают текст 16, представляются автору эталоном и предлагаются в качестве эталонного для других людей.

Интересен в этом плане пример, приведенный Л.С.Выготским о поэте Измайлове, который заканчивает басню "Стрекоза и Муравей" следующими стихами: "Но это только в поучение ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал" (Выготский, 1968, 147). Выготский комментирует это так: "Измайлов был, видимо, добрый человек, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правилам морали" (там же) 17.

Проведенный нами психолингвистический анализ басен И.А.Крылова позволяет подтвердить впечатление многих исследователей о некоторой их упрощенности (там же, 119, 120).

Таким образом, наш анализ не противоречит впечатлению некоторых читателей и исследователей. Нам представляется, что в данном случае правомерно говорить не столько о понимании текста, сколько о впечатлении от текста. Сам текст несет в себе определенную оценку действительности. Читатель же оценивает и описанную в тексте действительность, и оценку, которую дает ей автор текста. В том случае, если читатель не соглашается с предлагаемой ему интерпретацией действительности, он оценивает иначе не только эту действительность, но и саму оценку автором этой действительности. Происходит, таким образом, оценка оценки, которая основана на том впечатлении, которое читатель получил от текста. В ряде случаев оно может быть осознанным пониманием, но суть дела не меняется: результат восприятия некоторыми читателями иной, чем того хотел бы автор текста.

Так, например, рассказывая свою сказку об Алисе детям, Льюис Карролл вряд ли хотел пелать ее жестокой. Но объективно она получилась такой. Вот что об этом пишет Д.М.Уринов: "Существует мнение, что это совсем не детская сказка... Пробуйте... прикиньте, сколько раз на протяжении всего повествования Алиса вскрикивает, всматривается, 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!" (Уринов, 1969, 10). "Карролл опасался, что жутковатая фантастичность "Зазеркалья" может напугать его маленьких читателей", - пишет один из исследователей его творчества (Падин, 1982, 94). Иллюстрации Бермгюста и героя, дерущегося с этим драконом, были сняты по просьбе читателей с фронтисписа потому, что "чудище слишком страшное и может напугать нервных и впечатлительных детей" (там же, 93). Вместе с тем следует отметить, что многими читателями именно в "Алисе" жестокости могут и не замечаться (Уринов, 1969, 76-78), поскольку этот текст в настоящее время играет в культуре совсем особую роль, не связанную с его коннотацией.

§ 5. ВЕСЕЛЫЕ ТЕКСТЫ

В художественной литературе достаточно много текстов, которые можно назвать веселыми. Веселые тексты написаны легко, свободно. Они насыщены описанием большого количества событий, героев и их поступков. Встреча с опасностями каждый раз завершается для героя веселого текста их удачным преодолением и победой. В финале, как правило, говорится о том, что

16 О значимости конца текста см.: Сорокин, 1985, 27. О том, что в морали рассказа обнаруживаются ценности, мотивы и способы достижения цели автора, см.: Соколова, 1980, 97.

17 Л.С.Выготский считает, что "происходит уничтожение всякого поэтического смысла" (Выготский, 1968, 147), а сам Измайлов выступает как "весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа" (там же).

герой устремляется к новым приключениям. Красной нитью через все веселые тексты проходит идея объединения всех людей ("Эй, товарищ, эй, прохожий, с нами песню вместе пойте!"). Веселые тексты описывают поведение людей, характеризующихся богатством идей, предприимчивостью, ловкостью, изворотливостью и всегда веселым настроением. Герой веселого текста готов покорить весь мир: с легкостью обманывает всех Хлестакова ("Ревизор" Н. Гоголя) и барона Мюнхгаузен ("Приключения барона Мюнхгаузена" Э. Распе), удача сопутствует храброму и веселому Робби Гуду ("Робби Гуд" М. Гершензона), никогда не унывают герои Я. Пшибиановского ("Четыре танкиста и собака") и Великий комбинатор ("Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" И. Ильфа и Е. Петрова), преодолевают любые преграды друзья-мушкетеры ("Три мушкетера" А. Дюма). В целом многие романы Александра Дюма, писавшего очень много и невероятно быстро (Беллусов, 1974, 75), изобилуют удачливыми во всем героями. На страницах его книг оживают персонажи далекого прошлого, времена таинственных заговоров, кипения страстей, жестокого насилия, религиозного фанатизма и любовных безумств (там же). Все это позволяет отнести многие его романы к текстам веселого типа.

§ 6. КРАСИВЫЕ ТЕКСТЫ

В художественной литературе встречаются также тексты, которые можно назвать красивыми. Для красивых текстов характерно описание большого количества нереальных и/или трагических ситуаций, происходящих с героями ("Всадник без головы" М. Рюда). От веселых текстов они отличаются меньшим количеством действующих лиц и большим пристрастием к "красочным описаниям" (Самарин, 1984, 443) необычных событий, происходящих с героем. Стиль их приподнятый и несколько нарочито красивый, изящный.

Пример красивого (по нашей типологии) текста приводит Л. Н. Толстой в статье "Что такое искусство?", рассказывая о том, что некая "не умная, но цивилизованная ... дама" читала ему сочиненный ею роман. "В романе, — пишет он, — дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу, у воды, в поэтической белой одежде, с поэтически распушенными волосами, читала стихи. Дело происходило в России, и вдруг из-за кустов появляется герой в шляпе с пером à 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)¹⁸.

¹⁸ Л. С. Выготский, комментируя этот эпизод, пишет, что

Л. Н. Толстой считал, что один из приемов такого "литературного искусства" (там же, 208) состоит в том, чтобы описать "до мельчайших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц" (там же, 210). Другой прием — "воздействие на внешние чувства... — то, что называется по мнению Л. Н. Толстого, — заинтересованностью"¹⁹ (там же). Еще один прием, по мнению Л. Н. Толстого, — заинтересованность, которая состоит в том, 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).

Восторженное принятие некоторыми группами читателей произведений типа "Всадник без головы" вызывает постоянную критику литературоведов, обрушивающихся со всей силой сарказма на подобную "пошлость"²⁰. И действительно, описание жизни графов и графинь, носивших необычные имена и совершавших необычные поступки, представляется с позиций реализма не только устаревшим, но и примитивным²¹.

§ 7. УСТАЛЫЕ ТЕКСТЫ

В художественной литературе иногда встречаются тексты, которые могут быть условно названы усталыми. Они достаточно разнообразны в содержательном плане, но их идейная направленность сводится к одной мысли: слезного надо пожалеть, ему надо помочь. Это тексты о жизненных трудностях, о горестях поражений, о болезнях и разочарованиях в жизни. Главным героям усталых текстов приписывается, как правило, предикат "робкий". Возможная оппозиция "я" и "он" представлена следующим обра-

даже если роман был бы написан художественно, если бы автор смогла нас "заставить ясно почувствовать белую собаку и распушенные волосы и шляпу с пером ... тем нестерпимо пошлее был бы роман" (Выготский, 1968, 87).

¹⁹ По-видимому, имеется в виду эффектность (ср. там же, 211).

²⁰ Одна из критических статей о подобных текстах называлась "Бедные лизочки" и носила подзаголовок "Заметки о некоторых произведениях, где бедность авторского замысла пытаются прикрыть остротой сюжета и начетайным мелодраматическими подробностями" (Литературная газета, 1985, 18 сент.).

²¹ Нельзя не отметить двусмысленность оценки "примитивных". С одной стороны, это "слишком упрощенный" (Ожегов, 1983, 527), а с другой — "недостаточно глубокий" (там же).

зом: "я" - робкая, но хорошая, "он" - робкий и скандный (В. Кузьменко "Признание")²².

Одной из особенностей усталых текстов является отсутствие предикатов с яркой эмоционально-положительной окраской. В усталом тексте главный герой не будет *веселым, смеялым* и т.д. Вот как герой веселого текста (см. выше). Вот как описывается А. П. Чеховым герой "Палаты №6" Иван Дмитриевич Громокоп: "Он никогда, даже в молодые студенческие годы, не пронаводил простуде, мало ел, дурно спал. Его всегда титуде к людям, но... денивая деликатность, услужливость ... болезненный вид и семейные несчастья внушали хорошее, теплое и грустное чувство ..." (Чехов, 1956, 125-126). Внутренне похож на него Андрей Ефимович Рагин: "Поступь у него тихая и походка осторожная, вкрадчивая" (там же, 58). "Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право. Прிக்கазывать, запрещать и настаивать он положительно не умеет. Похоже на то, как будто он дал обет никогда не возвышать голоса... Сказать "дай" или "принеси" ему трудно... Когда обманывают Андрея Ефимыча или льстят ему, ... то он краснеет, как рак, и чувствует себя виноватым... когда больные жалуются ему... он конфузится и виновато бормочет:

- Хорошо, хорошо, я разберусь после ... Вероятно, тут нелюбезное..." (там же, 133-134).

Следует отметить, что в общем объеме литературы число усталых текстов относительно невелико. Это объясняется склонностью писателей к сценичности и доминантности²³ в личной жизни (Белянин, Ямпольский, 1982, 94, 95, 98). В целом писатели более правдоподобно рисуют внешнее поведение этих персонажей, чем их внутренний мир. Так, например, К. Леонгард считает, что описание личности Акакия Акакиевича дано Н. В. Гоголем неправдоподобно. "Чрезвычайно пластично показан писателем человек робкий, вельюкий, беспомощный, у которого вся жизнь сводится к переписыванию бумаг и ни на какие другие впечатления не остается времени, - пишет немецкий исследователь, - Однако в процессе описания к этой внешней характеристике добавились какие-то приходящие творческие мотивы, которые в психике писателя нашли более действительный, сильный отклик" (Леонгард, 1981, 288), чем мотивы описываемой лич-

²² Характерно, что автор мужчины пишет от лица женщины.

²³ Способность к преодолению препятствий, к борьбе с трудностями и желание руководить другими.

ности. Тем самым Н. В. Гоголь не смог достоверно описать внутренний мир своего героя, поскольку "в самом себе он не мог найти соответствующих черт личности" (там же, 287).

Несмотря на психологические неточности в изображении внутреннего мира персонажей, сам усталый текст передает это ощущение достаточно точно, всем своим содержанием он словно просит: "Будьте со мной дружелюбнее" (Леонгард, 1981, 131). Иногда это может быть прямо выражено в тексте, например: "В чужом подкайте такую собаку" (Г. Тропопольский "Белый Бим черное ухо", 133). Описывая нелегкую жизнь стационарных смотрителей, "будем, однако, справедливы, постараемся войти в их положение и, может быть, станем судить о них гораздо справедливее ... Выкинем во все это хорошенко, и вместо голодания сердца наше исполнится искренним состраданием" (А. С. Пушкин "Стационарный смотритель", 75, 76). Но, как правило, автор текста не формулирует эмоциональную доминанту текста вербально.

Весьма показательны по психологической тональности финалы многих усталых текстов (напр., "Стационарный смотритель", "Медный всадник", "Палата №6"), сближающие их с печальными текстами.

§ 8. ПЕЧАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

Анализ художественной литературы позволил также выделить печальные тексты. В таких текстах автор нередко возвращается в места юности и/или описывает картины счастливого детства. Семантический компонент таких текстов - "сожаление" и "завершение". В них все завершается, кончается, уходит, прекращается. Стиль печальных текстов лиричен. Они нередко существуют в поэтической форме (недаром М. М. Стасюлевич заимел тургеневское "Senilia" на "Стихотворения в прозе" - см.: Озеров, 1971, 8)²⁴.

Структура печальных текстов достаточно проста. Текст может предвшаться упоминанием о том, что все описываемое произошло в годы юности. Иногда это упоминание может быть дано в конце текста (Эдна О'Брайен "Рассказы"). В любом случае мысль о том, что все преходяще, не только обрывает, но и пронизывает печальные тексты. Нередко воспоминание о чем-то прекрасном (которое было) как бы наплывает своим

²⁴ "Стихотворения в прозе" И. С. Тургенева включают в себя миниатюры разных жанров: пейзажи, диалоги, полемику, дневниковые записи, философские миниатюры и др., но все они объединены авторским названием "Senilia" - "старческое".

(И.С.Тургенев, Ф.И.Тютчев, А.А.Фет). Часто воспоминания вытекают после случайной встречи: маленькая, на первый взгляд незначительная деталь может вызвать целый пучок ассоциаций (И.С.Тургенев "Как хороши, как свежи были розы"). Будущее в таких текстах практически отсутствует.

Герой печального текста – личность, которая вызывает жалость, но не унижающую, а добрую. "Видя причину всех бед в себе, в собственной неполноценности и греховности, они (лица со сниженным настроением. – В.В.) считают бессмысленным бороться, сопротивляться, не способны ни к какой действительной инициативе. Они покорно склоняют голову под ударами судьбы, отличаются бессловесностью и долготерпением" (Мельников, Ямпольский, 1985, 226). Приведем в качестве иллюстрации миниатюру И.С.Тургенева "Повесить его!"²⁵ из "Стихотворений в прозе". В ней "честного и смиренного"²⁵ дешика Егора хотят повесить по подозрению в несовершенном им воровстве двух кур. Он реагирует так: "Тут он совсем мертвел – 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, всхлиывая, бедняк" (Тургенев, 1978, 452). Неспособность к активному действию характерна и для немного Герасима ("Муму").

Довольно часто в печальных текстах герой лишается всего, в том числе и средств к существованию. Например, на последней странице повести "Час пик", рассказывающей о человеке, прожившем три недели с мыслью о неизбежности смерти от рака, есть такая фраза: "И может быть, мне уже до самой смерти придется существовать на подаянки, которые мне будут протягивать из жалости более способные коллеги..." (Ставинский, 115). Старик в "Стихотворениях в прозе" И.С.Тургенева также очень часто беден ("Милостыня", "Нищий").

Многие миниатюры И.С.Тургенева из "Стихотворений в прозе" пронизывает мысль о беспечности существования и неизбежности самоубийства ("Враг и друг", "Насекомое", "Порог", "Мои деревья", "Конец света", "Старик", "Куропатки", "Старуха", "Песочные часы", "Я встал ночью"). Умирают многие герои его романов: Базаров ("Отцы и дети"), Иисаров ("Накануне"), Рудин ("Рудин"), Зинаида ("Первая любовь"). В конце романа "Дворянское гнездо" есть фраза: "Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!". Повесть "Ася" завершается описанием одиночества Н.Н. (рассказчика) и мыслью о

²⁵ Лица со сниженным тоном настроения характеризуются так же, как "старательные, добросовестные, обязательные" (Мельников, Ямпольский, 1985, 224).

возможной смерти главной героини: "Остуженный на одиночество ... дожилая и скучные годы, но храбро ... выходящий шесток гераниума ... который она некогда бросала мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его ... может быть, давно уже тлеет в могиле ... Так легкое испарение нежной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека" (Тургенев, 71, 72)²⁶.

Характерно, что слова типа *запах, испарение* (см. выше), *думосекние, дышание, вздох* и др. с этим же семантическим компонентом чрезвычайно частотны в текстах о смерти. В "Легком дыхании" у И.А.Бунина от Оли Мешерской остается только ком дыхание ветра в старом вежке ("Дыхание рассеялось в холодном весеннем ветре" – Бунин, 412). Трудно считать случайностью, что "Митина любовь" заканчивается так: "Он нащупал и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и таящий желтый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскряхтел и с силой, с наслаждением выстрелил" (там же, 498).

"Певцом печали" называют М.Ю.Лермонтова. "На свете мало, говорят, мне остается жить!" – писал он в 25 лет ("Завешание"). В "Умиравшем гладиаторе" имеются те же два компонента печального текста – юность и смерть, что и у И.С.Тургенева: "И пред кончиною ты взоры обратил С глубоким вздохом сожаленья на юность светлую, исполненную сил" (Лермонтов, 298). Интересно, что этому фрагменту предшествуют такие строки: "Не так ли ты, о европейский мир, Когда-то пламенных мечтателей кумир, К могиле клонилась бесславной головою, Измученный в борьбе сомнений и страстей, Без веры, без надежд..." (там же). Несомненно, что их появление вызвано и социальными причинами,²⁷ но в рамках нашей концепции это можно назвать генерализацией, распространением своего состояния на весь окружающий "я" мир.

"Там рано жизнь тяжка бывает для людей", – пишет турок в "Жалобах турка". Исполнены тоской песни соседа по тюрьме ("Сосед"), одна и труппа пальма ("На севере диком..."), ожидают гибель три пальмы, которые просят о благосклонности ("Три пальмы"), и т.д. Конечно, поэзия Лермонтова не только неиссякаема, но и необозрима" (Платонов, 1980, 153), и мы обратили внимание лишь на одну из ее особенностей, а именно на то, что по психологической доминанте тексты М.Ю.Лермонтова также можно отнести к текстам печального типа.

²⁶ Выявляя психологическую основу этого произведение, мы, на наш взгляд, не вступаем в противоречие с трактовкой "неудавшегося свидания" Н.Н. с Асей (Левидов, 1977, 38) как "вырождения героя дворянского общества в зурьяных либералов" (Чернышевский, 1974, 77), а, скорее, дополняем ее.

²⁷ Было бы глупостью не понимать того, что понимал поэт: современный ему мир не имел высших духовных принципов для длительного существования, он должен исчезнуть (Платонов, 1980, 151).

Приведем еще примеры. "Старосветские помещики" И.В.Гоголя пронизаны предчувствием смерти и кончатся смертью. Две "Детей подземелья" В.Г.Короленко, У.В.Шекспира Ромео и Джульетта умирают молодыми, должны умереть герои Т.Уэллмана ("Наш городок", "Мартовские иды"), умирают герои Э.Лаврашина А.К.Толстого ("Бор сосновыя в стране одинокой стоготворения", "Ты поминши, Мария..."; "Шумят на дворе непогода..."; "Отшумевшего капля..."; "Мне в душу, полную непогоды..."; "Дождя "Уж ты мать-тоска, горе-горюваньице..." и др.).

Интересно, что среди печальных текстов имеются тексты, в которых сочетаются семантические компоненты печальных и веселых текстов. В качестве примера приведем стихотворение А.К.Толстого:

Рассеивается, расстунается
Грусть под думами могучими,
В душу темную пробивается,
Словно солнышко между тучами!

Ой да, молодец! Не расстунится,
Не рассеется ночь осенняя,
Скоро сведаешь, чем искупится
Непоказанный миг веселія!

Прикачулася, привалилася
К сердшу сызнова грусть обычная,
И головушка вновь склонилася,
Бесталанная, горемычная... (А.К.Толстой, 65).

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, - пишет А.Н.Леонтьев, - все не в том, чтоб передать нам грусть автора, заразить нас ею" (А.Н.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.

По психологической доминанте к печальным текстам можно отнести произведения Леонида Андреева. "Отрешенный от действительности" (Чуковский, 1963, 292), Леонид Андреев любил веселиться, однако "после ... припадка веселости он становился мрачен и чаще всего начинал монолог о смерти. То была его любимая тема, - пишет К.И.Чуковский. - Слово "смерть" он произносил особенно - очень выпукло и чувственно, ... как некоторые сластолюбцы - слово "женщина". Тут у Андреева был

большой талант: он умел бояться смерти как никто. Бояться смерти - дело нелегкое: многие пробуют, но у них ничего не выходит: Андрееву оно удавалось отлично, тут было истинное его призвание; испытывать смертельный, отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах ..." (там же, 295).

Смерть в произведениях Леонида Андреева неизбежна. Полагая быть распят Иисус Христос потому, что его должен предать Иуда из Карпота ("Иуда Искариот"). Получив желанное сочетание карт, умирает Николай Дмитриевич ("Большой шлем"), умирает герой рассказа "Марсельеза", погибает Юра Михайлович Пушкарев ("Полет"). В "Рассказе о семи повешенных" должна погибнуть все пятеро террористов, не сумевших совершить необходимое покушение²⁸.

Существенную роль в его произведениях играет категория бессмысленности. Министр из "Рассказа о семи повешенных", узнавший о готовившемся покушении, понимает, что могло быть совершенно бессмысленно пить кофе, одевать шубу, когда через несколько мгновений все это, и шуба, и тело, и кофе, ... будет уничтожено взрывом, взято смертью" (Андреев, 327).

Без всяких объяснений отказывается от борьбы "гордый и властный" Вернер (там же, 368): "Барин, а что если бы конвойных того ... а? Попробовать? - Не надо, - так же шепотом ответил Вернер. - Вышел до конца" (там же, 377).

Для печальных текстов Л.Андреева характерны мотивы усталости и пессимизма: "И тогда наступило для него самое ужасное: беспощадно светлое сознание, что пришел новый день и скоро ему нужно встать, чтобы бороться за жизнь, без надежды на победу" ("В подвале" - там же, 141).

"Тоннотворные приливы отчаяния", которые испытывал Л.Андреев (Чуковский, 1963, 295), пронизывают все его творчество. "И больше всего в мире ему хотелось, чтобы кто-нибудь сзади приложил револьвер к затылку, к тому месту, где чувствуется углубление, и выстрелил", - думает Хьюзиак из рассказа "В подвале" (Андреев, 141). Гибнут тысячи бессмысленно воюющих людей в "Красном смехе". Готов к смерти и ожидает ее "богатый и одинокий" купец Лаврентий Павлович Кошневоров из "Жили-были", стремится к вей желающий быть "сильным, свободным и смелым духом" Сергей Петрович из одноименного рассказа.

Смерть в произведениях Л.Андреева приходит просто: "Тут же, не отходя от стола, он выпил яд, и когда пришла горничная

28 Еще раз отметим правомерность и необходимость социологического подхода. "Бьющий по нервам "Рассказ о семи повешенных" ... - пишет К.Чуковский, - был воспринят читателями как протест против столыпинских виселиц" (Чуковский, 1963, 159).

с самоваром, Сергей Петрович был уже без сознания. Раствор яда оказался приготовленным неумелыми руками и слабым, и Сергея Петровича успели отвезти в Екатерининскую больницу, где он скончался только вечером" (там же, 91).

"В страшные послереволюционные годы (1907-1910), когда в России господствовала эпидемия самоубийств, — пишет К. Чуковский, — Андреев против воли стал вождем и апостолом уклоняющихся из жизни. Они чули в нем своего. Помимо, он показывал мне целую коллекцию предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами. Очевидно, у тех установился обычай: прежде чем покончить с собой, послать письмо Леониду Андрееву" (Чуковский, 1963, 296).

При всей своей устремленности к смерти, в произведениях Л. Андреева нет той "светлой печали" (Озеров, 1971), которая характерна для произведений И.С. Тургенева. Если у Тургенева ощущается в текстах стремление к радости, жизнелюбие, к молодости (которая, правда, никогда не вернется), то у Л. Андреева все словно стремится к обесмысливанию, к отчуждению.

"Минут, вероятно, через пятнадцать по началу этого страшного бою мне отрезало обе ноги, и опоминился я уже в лазарете, после ампутации.

Я спросил, чем кончился бой, но мне дали уклончивый, ускользающий ответ ..." ("Красный смех" — Андреев, 218). Так же отчужденно герой Андреева воспринимает свои трясущиеся руки: "Они (пальцы. — В.Б.) отделились от меня, они жили, они стали ушами и глазами, эти безумно трепещущие пальцы; и, колодез, не имея силы вскрикнуть и пошевелиться, я следил за их дикой пляской по чистому, ярко-белому листу" (там же, 227).

Для Л. Андреева характерны и описания отчужденности всего мыслящего тела: "С легким свистом он (ветер. — В.Б.) обивался вокруг металлических столбиков решетки, и они блестя, как отполированные, и казались такими холодными и одинокими, что на них больно было смотреть. И такой же холодной, оторванной от людей и жизни почувствовала себя девушка. На ней была коротенькая кофточка..." и т.д. ("В подвале" — там же, 144). Л. Андреев пишет так, словно эта мысль о чужеродности "я" постоянно находится на кончике его пера и готова появиться в тексте в любом месте.

Подобная особенность семантики произведений Л. Андреева сближает их с усложненными текстами.

§ 9. СЛОЖНЫЕ ТЕКСТЫ

Из числа литературных текстов следует особо выделить тексты, характеризующиеся усложненностью семантики и синтаксиса. В семантике сложных (точнее говоря, усложненных) текстов

ведущим является стремление познать необычное, трудное, неизвестное "среднему" человеку. Это сопровождается построением гипотез в форме умозрительных схем и моделей, авторы которых стремятся к логической непротиворечивости, но не к описанию реального состояния дел. Такого рода особенности порожденного текст мышления вызывают путаницу, многоплановую, ослепляющую отуплениями и ассоциативными структурами текста. Разными семантическими компонентами сложных текстов связаны между собой очень слабо, они находятся словно на границе ассоциативности мышления.

К сложным текстам следует отнести: "Свидетельства", "Степной волк", "Игра в бисер" Г. Гессе, "Улисс", "Поминки по Финлегану" Д. Джойса, произведения В.В. Хлебникова, частично "Алиса в стране чудес" и "Алиса в Зазеркалье" Л.Кэрролла, тексты "театра абсурда" — "Лысая певица", "Урок", "Ступень", "Носорог" Э. Ионеско, "В ожидании Годо", "Как это...", "О, счастливые дни" С. Беккета и др. Сюда относятся частично и днев-бульдистские тексты (коаны), и многие тексты научной фантастики.

Тематически сложные тексты очень разнообразны. Но, как правило, их авторы обращаются к темам интеллектуального (в отличие от тем публицистических, эмоционально насыщенных и пр.), философского, абстрактного характера. Они нередко рассматривают парапсихологические проблемы (Д. Лоуренс "Бермудский треугольник"), проблемы высших цивилизаций (С. Лем "Солярис", А.Н. и Б.Н. Стругацкие "Пикник на обочине"), часто обращены в будущее. Характерное для них "наличие тайны", которую надо разгадать, что создает в тексте "ощущение" таинственности, странности всего происходящего.

Одной из особенностей мира сложного текста является его деформированность, искаженность, разрушенность. Герои С. Беккета наделены чертами физического уродства. "Физическое уродство — естественное состояние человека", — пишет он (Куликowa 1980, 179). "Весь дом воняет трупом", — заявляет герой его пьесы "Конец игры". "Все вселенная", — добавляет слуга (там же).

С. Беккет в своих высказываниях по поводу написанного им не считает, что основной функцией искусства является изображение объектов, существующих во внешнем мире (Beckett, 1965, 16-22). Он призывает создавать свой мир — мир абсурда, мир хаоса (Куликowa, 1980, 173). Основой его особенности является иррациональность: "... просто продолжение без пролонгации, сцепление случайностей, вне отношений причины и следствия ... неопределяемая путаница ... полная страсти бессвязной, погружающей в противоречия" (Ionesco, 1960, 8).

Наличие минимальной связности в поверхностной структуре сложных текстов отражает, на наш взгляд, разорванность создавшего их мышления. Даже если считать, что цельность тек-

ста не является текстовым феноменом и приписывается тексту только читателями (Сорокин, 1982, 66), то следует признать, что тексты театра абсурда для большинства читателей являются нецелыми и несвязными, несмотря на то что автору известны записи и связными, В.В.Налимов приводит могут пример. "Скажем, ... задают вопрос: ... "что общего между карросном и симфонией?" Ответ: "Если в билоне для керосина сделать дарку, то керосин потечет и будет мелодия". Также без всякого оттенка юмора" (Налимов, 1974, 110). Он пишет о том, что люди "с таким речевым поведением вообще не воспринимают юмора, который ... связан с неожиданным введением аничения смыслового содержания слова" (там же). Также "функция априорного распределения смысла слова" (там же). У так, что неожиданности просто не может быть." (там же). По мнению И.М.Фейгенберга, является следствием нарушения во- роватной упорядоченности в картотеке памяти (там же).

Можно выделить две группы сложных текстов. К одной относятся синтетические, поэтические и достаточно цельные и гармоничные. Такие тексты сложны на уровне замысла и обладают концептуальной насыщенностью. В некоторых случаях они строятся по модели карикатуры, основанной на том, что в исходной посылке (напр., "птицы осенью улетают на юг") один из членов пары заменяется ассоциатом по какой-нибудь функции ("улетающая по ветру шляпа похожа на птицу"). Это приводит к "смеховому эффекту" ("стая шляп летит по осеннему ветру на юг"). Так, замысел научно-фантастического романа А.Беляева "Человек-амфибия" мог формироваться следующим образом. В исходной посылке ("существует лаборатория по пересадке органов от одного животного к другому") заменяется один член на ассоциат ("человек - это животное по своей органической основе"), что приводит к возможности построения развернутого текста ("человек, которому пересаживают жабры, живет двойной жизнью человека-амфибии")²⁸.

К другой группе сложных текстов можно отнести тексты, являющиеся более аналитическими, более рациональными и схематичными. В таких текстах имеется много усложнений на уровне поверхностного синтаксиса. Можно сказать, что для них характерен усложненный синтаксис. Внешне это выражается в большей глубине (по В.Инге) предложений текста, в большей "ветвистости" тема-рематического его строения. Для них характерна достаточная сложность на уровне сочетания смыслов, где грамматически верные высказывания наполнены с трудом объединяемым в единое целое содержанием.

²⁸ По своим коннотативным особенностям текст "Человек-амфибия" следует отнести также к активным текстам.

В.В.Иванов, рассматривая онтогенез речи, пишет, что "на раннем этапе усвоения родного языка ребенком еще не имеет значения подавляющего большинства слов, но быстро выучиваются их свободно грамматическому соединению" (Иванов, 1978, 45). Он считает, что в сказку "Алиса в стране чудес" подобно "грамматически правильные, но бессмысленные тексты" проникли именно под влиянием детской речи. Далее Иванов пишет, что сходными оказываются и высказывания при некоторых формах нарушения мышления (там же).

В ряде случаев в одном тексте встречается сочетание обеих особенностей. Например, текст Д.Джойса "Поминки по Финнегану" представляет собой поток сознания со своего рода вкраплениями, состоящими из пятикратного повтора одной темы, что, скрепляя его, делает его относительно цельным.

Особый интерес представляет лексика сложных текстов. Так, если говорить о лексике научно-фантастических текстов, то можно утверждать, что чем ближе текст к фантастике, тем дальше он не только от средней нормальной нормы, но и от общеязыковых норм словоупотребления. В приходе лексической уровень усложненных текстов может быть предметом специального анализа. Мы отметим, что форма слов в сложном тексте чрезвычайно подвижна и не нормативна.

"Писатели должны следовать примеру художников и композиторов, отказываясь от буквальных значений и разрешая поверхность слов растворяться", - говорит С.Беккет (цит. по: Rabinovitz, 1985, 317). Очевидно, склонность к неологизмам, в основе которых лежит вычленивание разных основ и агглютизация их в одном слове или переиначивание устоявшегося значения, также имеет свою психологическую основу. Результаты исследований Р.М.Фрумжиной позволяют связать появление необычных слов в тексте с возможным аутизмом автора (Фрумкина, 1981, 225). Наличие неологизмов в текстах научной фантастики также может быть частично объяснено определенными личностными особенностями писателей-фантастов (Белянин, Ямпольский, 1982, 94, 99). В исследовании границ "образа тела", которые имеются у людей, было выявлено, что в патологии "иногда наблюдается размытие или даже исчезновение осязаемых границ тела и смешение событий, которые происходят внутри и вне физических границ тела" (Fisher, Cleveland, 1958). Трудно не увидеть параллели между описанными выше лингвистическими особенностями сложных текстов и подобными состояниями.

Для сложных текстов характерно стремление к использованию знаков, символов, своего рода иероглифов. В живописи Кандинский, например, говорит о треугольниках как об абсолютных "духовных сущностях". То же самое писал о квадратах

Малевиц, Моцарт — о "примык углах" (Можнягуя, 1974, 107), Антологично в литературе Г.Гессе прилагает игру ("бисер") со своими правилами, Дж. Стейнбек обращается к мифу (в велике даэн-буддизма, Дж. Джойс — к древней мифологии, мифлит свои символы В.Хлебников).

В.В.Налимов приводит диалог из книги С.Лома "Знавшие дневники Ийона Тихого", который должен просить читателя значение слова *сепульки*, *сепулькари* и *сепулькени* (Лом, 1968, 54). Он пишет, комментируя этот диалог, что "пространней и логически правильно построенный текст оказывается неполостачным для понимания смысла чуждого нам слова. В состоянии которого можно было бы построить функцию значений μ , на котором можно было бы построить функцию распределения $P(y/\mu)$. Мы не можем не только понять, но даже смутно уловить смысл слова... Логически нормальное его употребление еще не раскрывает его смысла" (Налимов 1974, 103).

Символы в сложном тексте "олишевывают часто нечто такое, что иным путем, помимо символов, не может быть выражено" (Философский..., 1961, 530) и тем самым может быть понято только через символ. Получается замкнутый круг, замкнутое само на себя мышление, мышление, которое "посылает сообщение самому себе" (Фрумкина, 1981, 225).

Описывая сложные тексты, мы хотим отметить следующее. Мы ни в коей мере не переносим особенности мышления, которые порождают тот или иной тип текста, на автора этого текста. По нашему мнению, особенность творчества писателя заключается не в том, чтобы идти на поводу у своих эмоций или состояний, тем более патологических. "Искусство есть волеупорядочение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройств", — писал Н.В.Гоголь, говоря о влиянии классических произведений на читателя и общество (Гоголь, 1952, 382). Можно предположить, что в данном случае писатель, мышление которого "расползается", стремится в своем произведении соединить воедино все возможные точки зрения, свести все свои ассоциации в одну и тем самым сохранить целостность своей картины мира.

Как мы отметили выше, к числу усложненных текстов следует отнести и тексты научной фантастики (Белянин, 1985а). Основная особенность научной фантастики, функционирующей в рамках художественной литературы, состоит в ее связи с наукой как логической формой постижения мира. В частности, Р.Нудельман пишет: "Фантастическая гипотеза по природе своей — логическая конструкция, квазинаучное допущение, и как таковое оно допускает и предполагает именно логическое свое развитие путем надстройки и все большего усложнения (! — В.В.) исходной идеи и последующих вариантов. Фантастические

гипотезы играют в фантастике ту же роль, что в науке ее мифы, и имеют сходную природу. Вот почему так сходны пути их развития" (Нудельман, 1970, 8).

Как правило основное содержание научно-фантастического текста развертывается в двух плоскостях: в плоскости мира реального и в плоскости мира вымышленного. Подобно тому как в трехмерных шахматах в случае возникновения в одной плоскости опасной ситуации возможен переход в третью измеренную плоскость опасной ситуации происходит столкновение двух планов и переход с одного "этажа" на другой.

Например, в рассказе Р.Бредбери "И грянул гром" описывается, как в результате того, что при путешествии в далеком прошлом оказалась раздавленной древняя бабочка, в настоящем (которое, являясь будущим, остается все же для читателя настоящим временем, как точкой отсчета) изменилась к худшему политическая ситуация. Здесь наличие присутствия двух планов.

Первый план: изменяющаяся в данный момент (или в реальном будущем) неопределенная и опасная политическая ситуация. Второй план: некогда существовавшая и доступная благодаря машине времени мир прошлого. Путешествие из настоящего в прошлое и обратно сопровождается нарушением ситуации (сначала экологической, затем политической). Сюжет текста существует благодаря сопоставлению обоих планов: раздавленная (в прошлом) бабочка приводит к неблагоприятному развитию политической ситуации (в настоящем)³⁰.

Рассмотрим другой рассказ Р.Бредбери "Третья экспедиция", ведущей доминантой которого также является усложненность³¹. В нем тоже два плана: земные, прилетевшие на Марс, и марсиане, живущие на Марсе по правилам своих "игр". Сюжет текста состоит в том, что марсиане превращаются в людей, некогда живших на Земле, а теперь якобы живущих "после своей смерти" на Марсе. Столкновение двух планов происходит в результате встречи земли с "квазиземлянами", которые убивают землян. Налицо усложнение и так сложного второго плана. Таким образом, другой особенностью научно-фантастических текстов является их ветвистость. В любом участке текста возможно построение микросюжета в любом направлении и по любым

30 Что касается коннотации данного рассказа, то он может быть отнесен к простым текстам, о чем свидетельствует, в частности, финал текста. Но это, так сказать, вторая доминанта.

31 По своей коннотации он также частично переходит в ряд простых текстов.

правилам³². Особенно часто такой прием используется, когда на первом плане в научно-фантастическом тексте описывается новая цивилизация, а на втором — знакомая. На этом основаны, как мы показали, сюжеты вышесказанного рассказа Р. Бредбери, чудовища. В "Пикнике на обочине" А. и Б. Стругацких столкновение Сталкера с каждым новым проявлением своей цивилизации происходит по своим правилам, подобно тому как в шахматах за каждой фигурой закреплен свой ход.

Разнообразие тем, к которым обращается научная фантастика усложненного типа (а не популярного), не позволяет достаточно полно описать закономерности структурного построения этих текстов. Однако можно попытаться описать построения, которые они создают. Вот некоторые из них, касающиеся преимущественно построения второго — вымышленного плана.

Как правило, второй план текста — это мир, который "на порядок" выше обычного, это второй этаж по отношению к первому — традиционному. В частности, в ряде научно-фантастических текстов можно встретить описание сверхвысоких или подземных городов, транспорта со сверхвысокими скоростями, сочетающего в себе достоинства нескольких привычных нам видов (летающие машины, атомные такси, скользящие поезда и т.п.)³³, роботов, обладающих человеческими способностями, и др.

Вектор оценки второго плана может быть повернут в сторону не только положительных, но и отрицательных последствий. В этом случае изображаемый в научной фантастике мир "на порядок" хуже обычного: техника выходит из-под контроля человека, роботы поработают людей, давящая урбанизация (С. Лем, "Возвращение со звезд") загоняет супергород под землю (Л. Леонов, "Бегство мистера Мак-Кинли") и т.д. Реальный мир оказывается деформированным, существующие особенности современного социального уклада доведены до предела, до своей противоположности.

Особенностью мира второго этапа является его внепространственность. Действие может происходить в параллельных пространствах, пространств много, и они существуют в разных плоскостях ("Меж двух времен" Д. Финнея; "Алиса в стране чудес" и "Алиса в Зазеркалье" Л. Керролла). Другой мир существует словно сам по себе.

32

Этой же особенностью обладают детективы (Е. И. Парнов).
33 Это характерно прежде всего для "фантастики ближнего прицела", получившей в советской литературе особое распространение в 50-е годы.

В научной фантастике может существовать и третий план ("этаж"), особенностью которого является его деформированность во времени. Можно предположить, что у автора, по словам Л. Керролла, возникает "состояние своего рода транса, когда человек, вопреки его нематериальной сущности, не осознавая окружающего и будучи погружен в сон, перемещается в действительном мире или в Волшебной стране и осознает присутствие фей" (цит. по: Падня, 1982, 128). В фантастике время останавливается (Г. Уэллс "Чудесные таблетки"), повторяется (Ф. Пол, "Туннель под миром"), замедляет или убыстряет свой бег ("Качели отшельника" В. Колупаева), коллапсирует, а прошлое идет навстречу настоящему (см. линию А-Януса и У-Януса в повести А. и Б. Стругацких "Понедельник начинается в субботу") и т.п.

Если на втором "этаже" перемещение во времени происходит с помощью техники, то на третьем "этаже" — с помощью мысли ("Меж двух времен" Д. Финнея). Возникает так называемая "фантастика внутреннего ландшафта", в текстах появляется упоминание о телепатии, телекинезе и прочих "гипотетических способностях" (Гаков, 1980, 42). Форма перестает скрывать содержание, мысль становится бестелесной ("Космическая одиссея 2001" А. Кларка) или свободно меняет тело ("Обмен разумов" Р. Шефли), выворачиваются наизнанку глубины подсознания ("Солярис" С. Лема; "Пикник на обочине" А. и Б. Стругацких), возникает мир "чистого разума". В разреженном мире чистых идей (К. Юнг) и существует сложный научно-фантастический текст.

§ 10. СМЕШАННЫЕ ТЕКСТЫ

Предложенная выше типология текстов не охватывает все типы художественных текстов, которые существуют и в принципе могут существовать. В частности, нами почти не описаны детективы, поэзия, в работе не упоминаются юмористические тексты (иронические, гиперболические, аллегорические), тексты-пародии и др. Кроме того, описанные выше типы текстов достаточно резко выделяются из общей массы литературы своими особенностями. В то же время в художественной литературе существует большое количество текстов, которые не выделяются своей языковой и содержательной отмеченностью. Многие тексты, если не большинство, могут заключать в себе описание нескольких типов сознания, многих состояний и типов поведения людей. Тексты, описывающие только один тип мышления, так же редки, как люди, о которых можно сказать, что они — "чистые" холерики или меланхолики.

Тексты, в которых можно увидеть описание как минимум

двух типов сознания, назовем смешанными. Проведенный нами анализ позволяет утверждать, что в смешанных текстах можно выявить определенные, достаточно закономерные сочетания разных типов сознания. Для них характерно определенное соотношение лексических единиц психологически разнородной совокупности семантических полей и диффузность структурных моделей, которые существуют в "чистом" виде в текстах, ставящих один тип сознания.

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.

В самом простом случае в смешанном тексте имеется только два сознания, находящихся в отношении подчинения одного другому либо в отношении осуществования.

В смешанном тексте подчинительного типа один тип мироощущения включается в другой и получает оценки посредством предикатов, присущих первому типу мироощущения. В качестве примера текста такого типа можно привести басню И.А. Крылова "Стрекоза и Муравей". Текст по семантическим компонентам и сюжету может быть отнесен к простым текстам. Главный герой маленький, но трудолюбивый. Стрекоза же — это "попрыгунья", жизнь ее полна "песен, резвости". Она не враг муравья, она не несет ему угрозу, не является "сложной". Она принадлежит иному, "параллельному" типу поведения, соотносима с поведением красивой (демонстративной) личности (см.: Леонгард, 1981, 270-283). Между ними возникает конфликт, не похожий на конфликт жестких текстов (см. выше §4), а состоящий скорее в противопоставлении двух типов отношения к миру, чем в их противоборстве.

Л.С. Выготский рассматривал стрекозу как "истинную героиню всего небольшого рассказа" (Выготский, 1968, 162), отмечая особую роль хорея, появляющегося в басне при описании стрекозы. Он приводил следующее высказывание одного из последователей этой басни: "Благодаря этим хорейм сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу" (там же). При всей существующей "двойственности" (там же) описанной ситуации "победителем" из конфликта выходит муравей, не признающий безделья ("Ты все пела? Это дело: Так поди же, попляши"). Следует также отметить неудачность приписывания стрекозе "злой тоски", невозможной для героя красивого текста, но часто встречающейся у персонажей простых

текстов. Все вышесказанное свидетельствует в пользу отнесения рассмотренной басни к смешанным текстам подчинительного типа.

Смешанные тексты сочинительного типа содержат в себе своего рода "сплав" разных типов отношения к миру. В них возможны переходы одного изображаемого состояния в другое. Например, достаточно распространены переходы в рамках одного текста от усложненного к светлому или к печальному. В таких текстах отсутствует усложненность на уровне поверхностного синтаксиса, но она появляется на уровне макроструктуры, и весь текст, являясь понятным в его отдельных фрагментах, не всегда понятен в его целостности (Ф. Кафка "Процесс", "Превращение"; К.А. Бэ "Человек-заяц", "Женщина в песках"). Идея бессмысленности бытия становится самостоятельной, сверхценной. Возможен такой случай, когда сюжет текста можно отнести к одному типу сознания, а семантическое и лексическое наполнение соответствует иному типу (например, в "Алисе в стране чудес" Л. Керролла сюжет усложненный, а наполнение жестокое).

Более сложным представляется случай, когда в тексте имеется описание нескольких типов состояний, что в наибольшей степени характерно для классических произведений.

Например, печальный рассказ о гибели молодых Джульетты и Ромео завершается угрозами ("Идем, рассудим обо всем, что было. Одних — прощание, кара ждет других", — Шекспир, 134), характерными для простых (жестких) текстов. Монопоги же Ромео (там же, 16-19, 34, 41-49) могут быть названы красивыми (см.: Леонгард, 1981, 339, 340). В принципе наличие среди текстов В. Шекспира и веселых ("Двенадцатая ночь"), и печальных ("Ромео и Джульетта", "Король Лир" с обнищанием главного героя), и жестких ("Кориолан" — см.: Леонгард, 1981, 311-313; "Отелло" — там же, 296), и устных текстов ("Тамлет") свидетельствует о том, что в его творчестве представлены разные, если не все возможные состояния психики человека. (Естественно, что многие поступки героев имеют указания на социальные причины, их породившие, и все содержание облачено в высокохудожественную форму. Но в данном случае мы отвлечемся от этого.)

К числу смешанных текстов относится и роман Э.Л. Войнич "Овод". Роман пронизан светом (Войнич, 13, 17, 22, 24, 38, 150, 246, 255) и чистой (36, 39, 164) 34. "... Я увел вас в светлый мир ... Заря близко ... Неужели вы не хотите, чтобы солнце возшло над вами?", — говорит Овод кардиналу Монтанелли (246). Чистые звуки (164), ясны (104), серебристые и красивые (171) голоса героев, одозвонение, озаряющее их лица (107), делают текст светлым (см. в2 наст. главы)

34 Здесь и далее в скобках указывается номер страницы по изданию: Войнич, 1981.

Идеал героев — *честность* (50, 166, 166, 185, 189, 202), *откровенность* (22, 54, 15), *доверие* (54, 158, 182, 187), и *порядочность* (84, 174). *Ложь* (48, 63-65, 105, 187), (107, 141, 148, 17), *недоверие* (91), *предательство* (147), *обман* (149, 237) должна быть чистой.

Высокое представление о ценности человеческой жизни (239) противопоставлено пониманию человека как машины жизни (155), как *вирушки* (99) и *орудия* (102) в чужих руках. Благоговение пронизывают многие страницы романа.

Одновременно герои романа испытывают *трепет* (33, 98), *недоверие* и *страх* (113, 206) перед *опасностью* (32), *лепидозом* (94), *раздраженностью* (94) и *яростью* (50, 52), нередко необходимостью *борьбы* (75) за *справедливость* (95, 206). Обилие *подслушивающих* (53), *выслеживающих* (183) *врагов* (110), *шпионов* (192) делает героев очень подозрительными. "Постоянное напряжение этой борьбы начинало заметно сказываться на нервах Артура. Зная, как зорко за ним наблюдают, и вспоминая страшные рассказы о том, что арестованных опанывают незаметно для них белладонной, 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."

Жандармы явно старались поймать его на слове и уличить Боллу. И страх попасть нечаянно в ловушку был ... велик... (52, 53).

Овод постоянно борется против врагов. Основным его врагом является Монтанелли: против него направлен его *злойный тон* (211), он знает, *куда ужалить его* (111); вызывает *завистливое чувство неприязни* отец Карди (33), *который опумывает доверчивых людей ложью, а затем выдает их едасям* (Петрова, 1965, 15). Все это позволяет считать роман "Овод" по психологической доминанте *активным* текстом.

Неоднократные упоминания о *болезни мимического характера* (228, 129, 242), о *приступах* (220) и *припадках* (222) Овода делают его поведение схожим с поведением героя как *красивого* текста, так и *простого*. О близости текста к простому типу говорит, в частности, характер болезни, причину которой сам Артур отмечает в романе "Прерванная любовь" так: "Один человек говорит, что это местное воспаление, но он мог и ошибиться ... Что бы там ни было, а боль страшная. И все из-за какого-то внутреннего повреждения..."

— Как же вы лечитесь?

— Просто жду, когда пройдет приступ, и стараюсь не терять головы. Это длится не слишком долго... Нужно только несколь-

ко дней гореть боль. Она накачивает волной и затопляет сознание. А между приступами вполне терпимо, если только лежать совсем не двигаясь и дышать осторожно" (Войнич, 448).

"Затопление сознания" при приступе (там же, 446-455) и *припадках* (там же, 541-542), *сопровожающихся смехом* и *падениями с ушибами головы* (там же, 542), *связи их с чувством восторга* (там же, 215, 250), *болезни, кончущийся образом жизни* (там же, 84, 88, 220), его *побег из дома*, *образы речи* (там же, 142), *истеричность по отношению к тому, кто избил ребенка* (там же, 122-126), — такие описания поведения героя напоминают простой текст.

Так же как и в простом тексте, Овод преследует *смех* и *ожидание смеха* (122, 129, 133), *улыбки* (57) и *насмешки* (48, 75). "Это у него навязчивая идея: ему кажется, будто люди над чем-то смеются. Я так и не понял — над чем", — говорит товарищ Овода Мартин (129). Даже улыбка врага вызывает у Овода злость: "Артур поднял глаза на улыбавшегося лицо полковника. Им овладело безумное желание броситься на этого шеголя ... и вгрызться ему в горло" (50). Вместе с тем, он сам много смеется (62, 63, 77, 90, 126, 140, 145, 211, 213, 216, 236, 249, 252) и *злится* над другими (91, 101, 136, 215).

Многое в поведении героя романов Войнич (Артур Бертора, он же Феличе Риварес, он же Овод) похоже на поведение героев простого текста. Мысли о *самоубийстве* (58), *подготовка к самоубийству* (58, 59), *страсть к риску* (185) делают текст несколько жестким. Особенно показательны последние страницы романа — сцена казни Овода, когда он "сам командовал своим расстрелом" (250-253).

В целом в романе "Овод" много мыслей о смерти (13, 190, 221), *чувство вины преследует Монтанелли* (177, 178, 264, 265) и *Джемму* (119, 146-147), роман заканчивается *смертью двух главных героев* (Овода и Монтанелли). О людях, которые послужили прототипом Овода, С. Стеллик-Кравчицкий в книге "Подпольная Россия" (1904) писал, что человек такого типа "прекрасен, грозен и неотразимо обаятелен, так как соединяет в себе оба величайших типа человеческого величия: мученика и героя. Он мученик. С того дня, когда в глубине своей души он поклялся освободить Родину, он знает, что обрек себя на смерть..." (цит. по: Петрова, 1965, 6, 7). Данные обстоятельства позволяют считать роман "Овод", психологически верно характеризующий своего героя, близким и к печальному тексту.

О сложных переплетенных чувствах и состояниях в произведениях Э.Л. Войнич свидетельствует и ее эпитафия к роману "Прерванная любовь":

35 Вот как описывается его поведение во время приступа: "Он смеялся непрерывно во время приступа весь день, и смех его, звучащий резко и монотонно, стал к вечеру почти визгливым" (там же, 444).

Такому ты оброк меня неверью
И в мир, и в жизнь, дарящую кругом,
Что я страшусь, как дерево упасть,
Сойти в могилу, память сохраняя
О том лишь, как несчастен был

(Войнич, ЭОЗ).

В эпиграфе есть и недоверие (ключевое слово активных текстов), и боязнь падения (характерная для простых текстов), и мысли о смерти (составляющие основу печальных текстов), и все это позволяет отнести тексты Э.Л.Войнич к текстам шанового типа.

Следует отметить, что тексты, разнохарактерные в психологическом плане, можно найти не только среди классических произведений (Храпченко 1981, 109, 110). Аналогичные наблюдения были сделаны нами и при анализе некоторых современных произведений, получивших большую популярность. В частности, ставший бестселлером роман С.Кинга "Мертвая зона", по сути дела, состоит из ряда рассказов, каждый из которых отражает определенный тип сознания. Так, паранормальная тематика делает текст усложненным, описание политической борьбы сближает его с активным. В романе имеется вставная новелла о полициейском-садисте, разрывавшем маленьких детей (типичная тема жестоких текстов). Завершается роман "замогильным дыханием", присущим печальным текстам. Характерно, что в самом тексте границы между этими фрагментами-состояниями можно выделить довольно однозначно. По-видимому, тот факт, что в романе "Мертвая зона" имеется описание нескольких состояний, является одной из причин его большого воздействия на читателей.

Аналогичному анализу были подвергнуты другие популярные тексты ("Челюсти" П.Бенчи, тексты песен "Битлз" Аллы Пугачевой). Сделанный анализ, сопровождающийся опросом экспертов, позволяет утверждать, что чем больше типов сознания отражено в тексте, тем большее воздействие он оказывает на читателей и тем самым имеет больше шансов на популярность среди современников и на увековечивание в художественном сознании потомков.

Строя типологию текстов, мы каждый раз исходили из особенностей данного класса текстов, не пытаясь привести их к общему основанию. Однако наша типология текстов допускает и такой подход, при котором классификация проводится по единым критериям. В частности, представляется возможным сопоставить описанные нами типы текстов по той роли, которую в них играют различные общечеловеческие категории сознания. Например, в описанных нами типах текстов по-разному функционируют время и пространство.

Время наряду с пространством, будучи одной из форм "бы-

тия и мышления" (Драгомирежская, 1974, 51), является одновременно категорией поэтики и художественного текста. В зависимости от типа текста можно увидеть разное воплощение этой категории.

Так, например, в светлом тексте действие не ограничено временем, в нем время как бы не имеет конца. Оно "приспосабливается" во всей своей реальной бесконечности, "космичности" (там же, 52). Дела и помыслы героя активного текста устремлены в будущее. В печальных же текстах настоящее противопоставляется прошлому (Лермонтов, Гоголь - там же, 52), или в них есть только время, которое отпущено для жизни, и поэтому оно быстро кончается, будущего в них нет. В веселых текстах в единицу художественного времени одновременно в разных местах может происходить несколько разных событий, а в усложненных текстах время, как правило, или отсутствует (например, в утопии), или является "самоотражаемой структурой" ("Улисс" Д.Джойса), смешивается, прерывается, движется в разных направлениях и с разными скоростями (на этом построены все сюжеты, связанные с путешествиями во времени в научной фантастике).

Разную роль в разных типах текстов выполняет и пространство. Так, например, в активном тексте герой, как правило, действует в расширяющемся пространстве (путешествует, распространяя свои идеи). В жестоких же текстах, наоборот, все действия происходят, как правило, в ограниченном пространстве, которое словно сужается вокруг героя.

Завершая главу, мы хотим отметить следующее: "В бесконечном множестве текстов, отражающем бесконечное множество смыслов, имеется специфическая зона художественных текстов и художественных смыслов" (Степанов, 1980, 198). Возникает на основе личностных смыслов, художественный смысл "переплавляет" в себе и возможности языковой системы, и возможные способы видения объектов и отношений, существующих в окружающей действительности, и многое другое. В нашей типологии мы обратили внимание лишь на один аспект художественных текстов: на их эмоциональное отношение к описываемым объектам. Определение и оценка языковой образности и степени художественности текста остались в данном случае как бы за скобками нашего анализа. В таком "голом" виде текст, естественно, потерял многое из того, что делает его художественным, но он сохранил главное - личностное отношение (автора) к описываемому. Именно это является основой, над которой "стоят" и образность, и художественность текста.

Воспринимая произведение, читатель "впитывает" и его художественную форму, и разноречивость художественных образов, и многое другое, что в совокупности составляет художественный текст. Вместе с тем восприятие и понимание текста органически сли-

ваются с его семантической компрессией и выделением смысловых опорных пунктов (Вейзе, 1985, 3). Поскольку выделенные смысловые "вехи" художественного текста являются выделенными и отмечены, 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 эмоциональных) текста и смысловых полей (прежде всего эмоциональных) читателя.

Экспериментальному исследованию процесса восприятия художественного текста именно с этих позиций и посвящена следующая глава.

Глава пятая

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ

Описанная типология художественных текстов, являясь психолингвистической по своей сути, опирается преимущественно на психологические критерии (Белянина, 1985б). Естественно, что "картина мира", представленная в тексте, не исчерпывает всей семантики художественного текста, но в значительной степени определяет ее и, следовательно, оказывает влияние на результат восприятия текста и в том случае, когда она не опознана читателем как таковая.

Анализ текстов сам по себе, даже если он приводит к выделению типов текстов, не может быть достаточным основанием для суждений о закономерностях их восприятия. Гипотезу, тем более психолингвистического характера, следует проверить в эксперименте.

§ 1. ОБОСНОВАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

Нами был проведен эксперимент, целью которого было моделирование результата восприятия и оценки художественного текста. Задача эксперимента состояла в выявлении зависимости оценки текста того или иного типа от типа читателя.

Проделанный анализ текстов в принципе позволяет сделать предположения относительно восприятия текстов каждого типа. Однако "восприятия в принципе" не бывает, каждый конкретный текст читается вполне конкретным читателем. Поэтому мы сочли необходимым проверить имеющуюся гипотезу о типах текстов таким образом, чтобы принадлежность к тому или иному тексту хотя бы косвенно подтверждалась реципиентами — реальными или потенциальными читателями текстов.

Для этого нужно было опросить достаточно большое количество испытуемых с тем, чтобы получить оценки-интерпретации относительно небольшого количества книг, которые могли быть прочитаны большей частью испытуемых. Подобные опросы читателей представляют собой достаточно сложную процедуру (Маслова, 1979; Иванова, 1979) и требуют привлечения большого количества интервьюеров (Ремизов, 1978, 13, 14). Мы пошли по пути моделирования такого опроса в эксперименте.

Для эксперимента необходимо было отобрать несколько текстов, которые испытуемые смогли бы прочитать и прокомментировать тем или иным образом (дать им интерпретацию). Подобного рода экспериментом может считаться наличие нескольких рецензий разных авторов на одно произведение, опубликованных в периодической печати. Нас, однако, интересовало иное (не профессионалов, а "средних читателей" (термин И.А.Румянцева)). В этом случае предъявление группе испытуемых большого количества текстов не дало бы статистически значимых результатов, а использование большого количества текстов было бы затруднено тем, что на их прочтение требуется много времени, что сделало бы эксперимент затратным и невыполнимым. Мы пошли по пути компрессии (сокращения) текстов.

Как известно, существующая потребность в компрессии учебного текста осуществляется путем определенных процедур педагогического характера (Блехману, 1982; Новиков, 1982). Наиболее распространенными видами сокращенного текста являются реферат, позволяющий удовлетворить информационную потребность без обращения к первоначальному документу (Вейзе, 1985, 102), и аннотация, дающая специалисту представление о полноте и подробности более детального ознакомления с данным материалом (там же, 105). Если назначение реферата в том, чтобы ознакомить читателя с содержанием оригинала и тем самым заменить его, то аннотация дает представление о теме предмета, точности и облегчает поиск информации по заданному предмету.

И реферирование и аннотирование являются прежде всего средствами компрессии научной информации. Возникает вопрос: возможно ли подобное в отношении художественной литературы?

Общезвестна точка зрения на "сокращенное" представление содержания художественного текста, выраженная Л.Н.Толстым. Вот как трактует это Л.С.Выготский: "Для Толстого всякое произведение искусства 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, 1988, 60).

Во многих 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" (Боров, 1988, 313), и тем самым предполагается невозможность адаптации. В методике обучения иностранным языкам, в том числе и русскому как иностранному, также неоднократно высказывалась мысль о недопустимости или нежелательности адаптации художественной литературы.

Однако в художественных книгах существуют аннотации, а в

практике преподавания иностранного языка компрессия применялась и применяется постоянно (Журавлева, Зинькова, 1984). Это связано с тем, что компрессия текста (в том числе и художественного) необходима не только для обучающихся¹, но и со стороны обучаемых чтению (как на иностранном, так и на родном языке - Вейзе, 1985, 108), поскольку понимание текста при чтении органически сливается с его семантической компрессией и выделением смысловых опорных пунктов (Жинкин, 1982, 143, 144).

Отсутствие стандартизированных процедур компрессии художественного текста затрудняет тем самым работу не только методиста, но и учащегося. Единственным инструментом "компрессии" оказывается интуиция. Теоретически трудно осуществимо сжатие художественного текста с легкостью совершается нами каждый раз, когда мы пересказываем содержание прочитанного произведения человеку, не читавшему его. При этом мысли Н.И.Жинкина, писавшего: "В конечном счете по всякому тексту, если он относительно закончен и последовательен, выделена одна основная мысль, один тезис, одно положение. Все остальное подводит к этой мысли, развивает ее, аргументирует, разрабатывает" (Жинкин, 1988, 250).

Вернемся к нашему эксперименту. Как мы отметили, перед нами встала задача представления основного содержания художественного текста в сокращенном виде. При создании аннотации мы использовали несколько приемов. Основной формой было введение действующих лиц и краткое описание основных событий, в которых участвует главный герой (ср. метод сюжетных схем - Вейзе, 1985, 114, 115). Например, содержание романа "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 аннотациях, использованных нами в эксперименте, как правило, указывались время действия, имена и социальный статус основных действующих лиц: "Испанская тачшованка Каролина Карасора - подруга и любовница Наполеона III - завоевывает всемирную известность благодаря светским, политическим и финансовым успехам" (текст "Прекрасная Отера").

Иногда мы ограничивались указанием на тематику произведения: "Роман о веселой и шумной жизни цыганского табора" ("Цыганы"). В некоторые аннотации было включено указание на жанр текста. Например: "Герой романа - корреспондент -

¹ Это вызвано методическим требованием языковой доступности.

осмелывается вступить в борьбу с кровавым режимом и трагически гибнет" ("Ярмарочный столб").

Особое внимание придавалось тому, чтобы текст представлял собой целостное высказывание. Э.По, описывая процесс создания поэмы "Ворон", отмечал, что начало поэмы было определено им после того, как были найдены эмоциональный тон (тоска и меланхолия) и конец стихотворения (Ариаднов, 1970, 407, 408). Поэтому некоторые из предложенных испытуемым аннотации содержали в себе и описание финала текста. 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").

Создавая аннотации, мы стремились сохранить оценочные прилагательные и эмоционально нагруженные слова, которые присутствовали в авторском тексте: "Сын игрока, обаятельный Дарси Дансер, стремится выйти победителем из всех жизненных трудностей, очаровать всех женщин, выиграть на всех скачках" (текст "Деяния Дарси Дансера, джентельмена").

Иногда мы прибегали 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" (текст "Перед человеком"). Мы старались избежать прямой оценки содержания в тексте эмоциональных структур, они включались только в том случае, если были в самом тексте: "Герой романа - хороший спортсмен, отличник, душа компании, покоритель женских сердец - действует по принципу "вся жизнь - игра" ("Игрок"), что не всегда, однако, удавалось: "Этот поэтический цикл проливает холодное отчаяние от ощущения уходящей жизни: надо от всего отказаться, ибо уже измерен срок и сосчитаны шаги и удары сердца" ("Ночь сознания").

В целом аннотации были составлены на основе описания в гл. 4 принципов типологии, что позволило поставить интуитивные критерии оценки эмоциональных структур текста на почву фактов, имеющихся в самом тексте. Аннотации, на наш взгляд, достаточно полно отражали основное содержание текста и тем самым давали верное представление о нем. Тот факт, что у испытуемых форма презентации материала не вызвала возражений² и была им понята, делает возможным утверждение, что аннотации замещали содержание текстов достаточно адекватно.

² Испытуемые в большинстве случаев однозначно оценивали текст (о процедуре см. ниже), поскольку число нулевых оценок (из семи возможных) составило 15% (менее одной седьмой от их общего числа).

Результаты проведенного эксперимента позволяют предполагать, что в обыденном сознании содержание художественных текстов именно так и представляется - в компрессированном виде по основной доминанте.

Нами было составлено около 200 аннотаций, форма и содержание которых не вызвали у испытуемых сомнений в том, что они отражают реальное содержание реальных художественных текстов (что и было в действительности).

Как известно, о воздействии художественного текста на читателя можно судить только по косвенным показателям, поскольку элементы системы ценностей (а тем более измененная в ней) экслицируются в очень редких случаях. Наиболее явную степень воздействия текста может проявиться в его оценке (Сорокин, 1979 а, 266-267), где особую роль играет оценка текста как интересного или как неинтересного (там же, 279). Поэтому в проведенном эксперименте фактор "интересно/неинтересно" был принят нами за основу оценки и интерпретации текста читателями.

Эксперимент показал, что фамилия автора произведений в условиях дефицита информации (3-4 строчки) значительно мешала оценке текста. Так, например, некоторые испытуемые приписывали максимальный балл текстам, перед которыми стояла японская фамилия ("Люблю японцев", "Люблю о Японии"), или, наоборот, приписывали минимальный балл текстам с фамилиями, которые ассоциировались у них с определенными национальностями. Случалось, что испытуемым 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 текстах данных авторов³. Исходя из этого, в основном эксперименте тексты представлялись с названиями, но без указания фамилии автора.

В использованном М.Трамером в детской психологии теста книжного каталога 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 интересов⁴. Ответы на его тест позволяли выявить дисгармонию развития и невротические проявления, тем самым выполняя роль инструмента психодиагностики

³ О влиянии фамилии автора на оценку текста см.: Белянин, Сорокин, 1978.

⁴ М.Трамер распределял интересы на центрифугальные (приключения, путешествия, военные переживания) и центригетальные (социальные, семейные). Он также выделял такие векторы, как инфантильность, интроверсия, интерес к вопросам морали, либо к абстрактным, философским темам и т.д.

особенностей характера испытуемых (Блейхер, 1984, 247). Для того чтобы наш список с краткими содержаниями текстов мог быть проективной методикой и служить в целях уточнения имеющихся представлений о типологии личности, мы сочли необходимым предъявлять испытуемым еще и психодиагностический опросник.

Опросник, разработанный в НИИ ОПП АПН СССР, имел трехуровневую структуру и измерял 25 факторов индивидуальности-психологических особенностей личности (Ямпольский, 1982; Мельников, Ямпольский, 1985, 312-318). Опросник требовал искренних ответов⁵ на вопросы достаточно интимного характера⁶, поэтому необходимо было создать положительную мотивацию к эксперименту, длящемуся около часа. Такая положительная установка создавалась, и отказов от участия у этой части эксперимента практически не было.

Результаты проведенного нами психологического тестирования представляли для нас ценность не сами по себе, а в соответствии с результатами шкалирования текстов⁷. Таким образом, кроме психологических мы преследовали и иные цели. Прежде всего нас интересовали вопросы распознавания психологической доминанты текста и характер ее интерпретации читателями с позиций их отношения к миру.

§ 2. ОПИСАНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

Для эксперимента нами были отобраны тексты, представлявшие 8 разных типов. На каждый тип текста нами было взято по 10 наиболее типичных текстов. Каждый текст был сжат по психологической доминанте до одного высказывания. Каждый из 80 текстов было предложено оценить 277 испытуемым по семибальной шкале от +3 до -3, включая "0". Им предъявлялась инструкция следующего содержания:

"Уважаемый товарищ!

Секция переводчиков зарубежной художественной литературы при Союзе писателей проводит апробацию новой формы рекомендации художественных произведений к печати.

⁵ См.: Мельников, Ямпольский, 1985, 312.

⁶ Например: "У меня беспокойный и прерывистый сон", "Порой мне кажется, что я ни на что не гожусь" и т.п.

⁷ Подробнее о возможности использования результатов психологического тестирования в прикладных целях см.: Мельников, Ямпольский, 1985, 283-288, где имеется ссылка на наше исследование подобного рода (Беянин, Ямпольский, 1982).

В нашу редакцию поступил ряд произведений иностранных авторов. Вам предлагается прочитать краткое содержание этих книг и решить, хотели бы Вы их прочитать. Те произведения, которые наберут наибольшее число голосов, будут по возможности переведены на русский язык.

Оцените каждое из произведений по семибальной шкале от плюс 3 до минус 3, включая ноль.

+3 прочитал(а) бы охотно

+2 прочитаю

+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.

Против номера произведения на бланке поставьте отметку, соответствующую Вашему мнению.

Заранее спасибо!"

Кроме оценки текста по семибальной шкале каждый десятый испытуемый должен был осуществить ранжирование восьми текстов, взятых из большого теста, в порядке предпочтения - от самого интересного до наименее понравившегося. В инструкции по ранжированию была просьба дать в письменном виде (в максимально свободной форме) объяснение того, почему понравился или не понравился тот или иной текст.

§ 3. ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТА

В целом результаты проведенного эксперимента показали, что правомерно говорить об адекватной и о неадекватной интерпретации текста. В данном исследовании нас больше интересует проблема неадекватности понимания коннотации текста, поэтому основное внимание мы уделим "непониманию, пониманию по-другому" (А.А.Потебня).

Проблема интерпретации и оценки художественных текстов еще не получила своего типологического объяснения. Так, например, известно, что Гете очень высоко ценил творчество В.Шекспира (Гете, 1975), а Л.Н.Толстой относился к нему отрицательно (Толстой, 1985, 219, 324, 325). Но дальше простых бинарных сопоставлений (см., напр.: Аветисян, 1986) литературоведение не идет, хотя составление списков авторов, предпочитающих или не признающих друг друга, могло бы быть

полезным для психологии творчества⁸. В исследованиях по психологии искусства оказались также мало разработанными вопросы формализации оценок и интерпретация эстетических воззрений.

Анализ полученного нами вербального описания предъявляемых испытуемым текстов показал, что респонденты интерпретируют их в пределах своих перцептивных эталонов и с помощью языковых элементов индивидуальных "картин мира". Испытуемые (потенциальные читатели) оценивали тексты по своим, вполне определенным (но для каждого испытуемого разным) критериям. Формализовать же и алгоритмизировать ответы испытуемых полностью не удалось, в силу чего изложение настоящего параграфа, посвященного описанию результатов эксперимента, носят несколько феноменологический характер.

В эксперименте испытуемым предъявлялись тексты восьми типов, большинство из которых описано нами в предыдущей главе, а именно: активные, жестокие (простые), антисоциальные, веселые, красивые, усталые, печальные, усложненные. Перейдем к описанию результатов восприятия, оценки и интерпретации каждого типа текста.

АКТИВНЫЕ ТЕКСТЫ

Как мы отметили в § 3 гл. 4, 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 текстами такого характера: "Смелые изобретения ученого наталкиваются на косность, непонимание и зависть. Однако несмотря на неудачи (увольнение с работы, уход жены к другу и т.п.), он не отказывается от своих исследований и в результате добивается всеобщего признания" ("Семь дней с продолжением, или исповедь ученого"); "История финансового консультанта, который стремится вычеловека честного и принципиального, который стремится вести 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").

⁸ Не следует преуменьшать сложность составления подобных рядов, поскольку возможны и взаимопересечения. К примеру, Л.Н.Толстой высоко оценивал Гёте (Толстой, 1985, 203, 329, 349, 440, 503).

Положительные оценки подобных текстов ("Человек стремление можно считать социально желательным. Характерно, что ответы типа "положительный идеал" и "всегда интересно читать про сильную личность" соответствуют оценкам, даваемым реду текстов в школьных учебниках по истории литературы. Основным требованием к литературе социалистического реализма является также требование изображения положительного героя и его борьбы с обстоятельствами.

Наравне с большим количеством положительных оценок были и отрицательные оценки активных текстов. В связи с тем, что активные тексты описывают события, максимально соответствующие действительности, некоторые испытуемые отрицательно оценивали их именно за публицистичность стиля ("Сплошная политика. Политку можно в газетах читать").

Другие испытуемые, отрицательно оценивавшие активные тексты, объясняли это примерно так: "Это глупость. Если это весь сюжет - роман писать не стоило"; "Чтобы одному претворять "программу распространения культуры" - не реально. Не понимаю этого романа. Не может быть, чтобы один человек понял, как надо жить. Я таким людям не доверю. Он не распространяет, а насаждает свою "культуру". Членов правительства понять можно". Последнее высказывание интересно тем, что, во-первых, испытуемый вышел за пределы художественного текста ("Премьер-министр" - см. выше) в область реальной жизненной ситуации, что, по-видимому, вызвано явно публицистичностью активного текста. Во-вторых, оценивая отрицательно данный текст, испытуемый одновременно дал оценку не столько тексту, сколько структуре мотивов, реализуемых в тексте основными действующими лицами. Не отрицая значения особенностей экспериментальной ситуации, мы тем не менее можем предположить, что в данном случае произошло расхождение мотивов поведения героя текста с мотивами реального поведения испытуемого (потенциального читателя).

Естественно, что при чтении художественного текста респондент находится под постоянным, повторяющимся на разных уровнях воздействием авторского замысла. Тем не менее можно предположить, что в том случае, если герой текста реализует мотивы, очень удаленные от системы мотивов респондента¹⁰, то текст не оказывает должного воздействия. Интерпрета-

⁹ Здесь и далее мы приводим дословную неотредактированную запись ответов испытуемых на вопрос: Почему Вы так оценили этот текст?

¹⁰ Степень удаленности может быть высчитана, к примеру, с помощью методов психосемантики (Петренко, 1983).

таши текста, "удаленного" от реципиента, оказывается в сильной зависимости от "правдоподобности вымысла" автора текста. Чем более убедительными подробностями якобы имевших место событий сопровождается автор свой текст, тем более адекватно будет его интерпретация.

ЖЕСТОКИЕ (ПРОСТЫЕ) ТЕКСТЫ

В качестве жестоких текстов (см. § 4 гл. 4) нами предъявлялись тексты следующего характера: "Роман повествует о каторжниках мятежной деревни" ("Восстание"); "Юноша убежал из дому. Вернувшись через два месяца, без всякой видимой причины убивает мать, брата, любимую девушку и бросается под колеса автомобиля" ("Душа мальчика"); "Капитан полиции Григорус допрашивает преступников ударами по почкам, коленом в пах, кулаком в солнечное сплетение и таким образом раскрывает преступления" ("Затянувшееся прощание").

Большинство читателей оценивали подобные тексты отрицательно. Многие испытуемые реагировали именно на психологический, на коннотативный уровень текста: "Жестокость не нравится, не интересна"; "Кошмар"; "Ненавижу смакование садизма"; "Не люблю ужас чисто физически"; "Насилие отвергаю" и т.д.

В то же время имелись испытуемые, которые высоко оценивали жестокие тексты. Характерно, что они никак не объясняли свои высокие оценки: "Интересно почитать"; "Можно почитать, так как это близко, видимо, детективу". Один испытуемый, высоко оценивший такой текст, думал над ответом достаточно долго, но смог написать только следующее: "Никак не могу сформулировать". Подобный ответ показывает, что в ряде случаев при оценке художественного текста оказываются задействованными невербальные структуры сознания.

В ряде случаев высокая оценка жестоких текстов была связана с поиском в них других структур, не обусловленных его доминантой. Например, высоко оценивая текст "Душа мальчика", один испытуемый объяснил это так: "Сначала мне не понравился, но потом я понял, что это может быть интересно. Почему он убивает? Что же это за "без видимой причины"?". Были и другие подобные объяснения.

АНТИСОЦИАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

В эксперименте также предъявлялись тексты, условно наз-

ванные нами антисоциальными. Поскольку в гл. 4 мы не успели описать, коротко опишем их основные особенности сейчас.

Антисоциальные тексты описывают "сильную личность", у которой нет чувства симпатии к окружающим и чувства долга по отношению к обществу. К антисоциальным текстам относятся прежде всего "черный роман" (Наркевич, 1974, 67), в центре которого стоит не расследование преступления, а подробное описание самого преступления; в таком тексте обилие многочисленных убийств, драк, пыток, жестокости, эротика. Антисоциальный текст может быть реализован также в форме мемуаров преступников, получивших широкое распространение на Западе, а также может существовать в форме детектива. И в том и в другом случаях текст написан динамично, при описании совершаемых героем убийств отсутствуют возможная односторонность. Все это сближает антисоциальные тексты с жестокими (см. выше) и простыми (см. гл. 4, §4).

Антисоциальные тексты в эксперименте были представлены текстами такого рода: "Роман о банде мотоциклистов, которые носятся по дорогам, терроризируя и калеча всех, кто попадается им на пути" ("Вкус крови"); "Трое молодых людей, оказавшись по разным причинам без средств к существованию, борются против "организованного" общества. В основе сюжета - похищение ребенка из богатой семьи с целью получения выкупа" ("Сентябрь, сентябрь").

Приведем пример оценок романа "Хэтч", который был связан с следующим короткому содержанию: "Азартные игры, пьяные драки, поножовщина - таковы будни того мира, который описывает автор". Более 80% опрошенных нами испытуемых оценили подобные тексты так же отрицательно, как и жестокие тексты: "Отвратительно. Читать просто неприятно"; "Кровь не люблю"; "Эта тема не достойна того, чтобы ее обсуждать"; "Предпочитаю этим будням солнечные воскресенья" и т.п.

Были испытуемые, которые выбирали подобные тексты для чтения. Характерно, что они выбирали также активные и жестокие тексты, мотивируя это своим интересом к детективной литературе в целом. Факторизация соотношения испытуемых позволила выявить наличие групп текстов, получивших общее название активные. В их число вошли и тексты антисоциальные¹¹.

11 Соотнесение оценок текстов с результатами психологического тестирования показало, что предпочтение текстов активных (в том числе и антисоциальных) положительно коррелирует с общей активностью (Мельников, Ямпольский, 1985, 235-239) и отрицательно с интроверсией (там же, 267-272).

Не увлекательно. А историческая информация — источник знаний.
Характерно, что отрицательные оценки принадлежали в основном, испытуемому мужского пола¹⁴. В целом анализ оценок показал, что у девушек красивые тексты стоят на четвертом месте (из восьми возможных), а у юношей — занимают последнее место¹⁵. Существовавший высокий разброс в оценках последней па текста разными испытуемыми¹⁶ отражает существование раз-
ной в оценке подобных текстов в критике.

УСТАЛЫЕ ТЕКСТЫ

В качестве усталых текстов (см. гл. 4, § 7) 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 идеальные ориентиры, устал от общества с его нерешенными проблемами" ("Бездельство Кербея").

Рассмотрим в качестве примера оценки текста "Перед человеком": "Я не знаю, как я должна жить. И как должна жить другие... Я знаю только, как живу я. Как улитка без раковины, другая... А так не проживешь", — говорит главная героиня, умеющая хорошо работать, но неудачливая и беспомощная в личной жизни". Оценивая его, испытуемые соотносили мироощущение, представленное в тексте, со своим. Например, если испытуемый писал: "Это жизненная проблема, немного похожая на мою"; "Чуть-чуть про меня"; "Чувствую в себе что-то похожее (частично) с жизнью героини" или "Мне жалко таких людей", то он высоко оценивал такой текст. Это позволяет утверждать, что основа понимания художественного текста нередко (не значит, что всегда) лежит в сфере субъективного, личного отношения читателя к тому, что описывается в тексте.

В ряде случаев, оценивая этот текст высоко, испытуемые давали рациональные объяснения: "Интересна психология людей"; "Интересна психологическая сторона жизни героини"; "Извечный вопрос: "Что делать?". Интересно его решение"; "Это современная проблема. Может быть связано с эмансипацией женщ-

¹⁴ Этим частично объясняется корреляция отрицательных оценок с низкой женственностью (см. о сензитивности: Мельников, Ямпольский, 1985, 272-277).

¹⁵ У них оценки этих текстов были на 0,65 балла ниже средних.

¹⁶ Среднеквадратичное отклонение оценок (σ) составило $\sigma = 1,69$.

ины". Возможно, что здесь срабатывали механизмы психологической защиты¹⁷, так как некоторые испытуемые в личной беседе старались не объяснять причины высоких оценок текстов этого типа.

Отрицательная оценка усталых текстов давалась испытуемыми прежде всего через соотношение психологических структур текста со своими интересами и тем самым с их собственными личностными особенностями: "Об одиночестве неинтересно"; "Самокопание, самоанализ, а надо дело делать". При этом отрицательно оценивая эмоциональную доминанту текста, испытуемые выражали свое отношение к проблематике текста: "Ненужная серость"; "Нудно" и т.п. Подобные высказывания позволяют считать, что иногда при восприятии и оценке художественного текста может происходить "исчезновение эстетической предметности" (Зисль, Стафеева, 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 к текстам о смерти, о человеческой усталости, о тяжести жизненных проблем может составить особую проблему педагогической психологии.

ПЕЧАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

Усталым текстам близки по психологической доминанте тексты печальные (см. гл. 4, § 7).

В эксперименте в качестве печальных текстов испытуемым предъявлялись тексты следующего содержания: "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"); "Этот поэтический цикл пронизывает холодное отчаяние от ощущения уходящей жизни: надо от всего отказаться, ибо уже измерен срок и сочтаны шаги и удары сердца" ("Ночь сознания"); "Безысходно текут дни одиноко жи-

¹⁷ В данном случае встает та же задача, что и при интерпретации ответов, имеющих непосредственное отношение к стремлениям и чувствам личности, и сюжетов-клише, полностью являющихся продуктами защитных механизмов (см.: Соколова, 1980, 86, 87).

внушего пенсионера. Все чаще он думает о том, чтобы принять снотворное и уснуть навеки" ("У нас нет ничего нового").

Многие испытуемые отрицательно оценивали подобные тексты (не выбрали бы их для чтения): "Скучная тема"; "Нудно, тексты, которые прилагали в основном испытуемым типичные ответы. Они достаточно откровенно говорили о причинах мужского лодыжничества подобных текстов: "Скучно, так как о стариках"; "Не хочу читать. Мне еще не хочется читать о старости"¹⁹; "Зачем об этом думать?! К необходимости жизни надо относиться проще"²⁰.

Испытуемые женского пола, как правило, высоко оценивали печальные тексты (выбирали их для чтения). "Это чувствует молодая девушка, - писала испытуемая о тексте "Роза в средстве". - Она сожалеет, а мы должны на этом учиться. Отношения к близким людям..." Были и такие ответы - объяснения высокой оценки: "Мать уйдет и не вернется. Надо ценить сейчас" (о том же тексте); "Когда 21 год, начинаешь задумываться, возрастать. Надо думать о том, что ждет впереди"²².

Подобные ответы вызваны не только особой воздейственностью текстов как художественных произведений, но и совпадением коннотативных (эмоциональных) структур текста с эмоциональными структурами личности читателя. Вместе с тем подобное "созвучие" вызвало и отрицательные оценки: "Мне тяжело читать книги на такие темы. Я потом долго себя плохо чувствую". Тем самым можно говорить о том, что степень "принятия" текста читателем зависит от того, направлен ли он на "вхождение" в состояние, имеющиеся в тексте, или на "выход" из них²³.

СЛОЖНЫЕ ТЕКСТЫ

Как мы отметили в гл. 4, 8 8, из числа текстов художественной литературы можно особо выделить тексты, характеризую-

¹⁸ По итогам оценок у них печальные тексты оказались на предпоследнем месте.

¹⁹ Эти два высказывания относятся к тексту "У нас нет ничего нового".

²⁰ О тексте "Ночь сознания".

²¹ Их оценки печальных текстов в среднем на 0,3 балла превышали среднюю оценку 4,16.

²² О тексте "Ночь сознания".

²³ О векторе оценки как характеристике психологической направленности влечений личности (Tomkins, 1947).

щиеся усложненностью семантики и синтаксиса. Разные содержательные элементы текстов этого типа связаны между собой очень слабо, они находятся словно на границе ассоциативности мышления. Сложные тексты достаточно трудны для восприятия: они не всегда позволяют охватить описываемые в них явления в их взаимосвязи и целостности.

Приведем пример такого текста, носителя название "Ледяные яблца". Он был сведен нами к следующему краткому содержанию: "Ученый, случайно оказавшись на острове, вдруг обнаруживает в горячем песке ледяные яблца неизвестной черепашки, и сквозь их прозрачную оболочку на него смотрят лица людей, которых он как-будто когда-то видел". Следовали лица ламантики, возможно, и найдут связь между смысловыми компонентами слов *ученый* и *остров*, *горячий песок* и *ледяные яблца*, *оболочка яблца* и *лица людей*. Но совершенно ясно, что такое большое количество достаточно странных соединений вызывает определенную трудность для понимания этого текста.

Сложные тексты, обладая низкой внутренней упорядоченностью элементов, оказались не общедоступными. Многим читателям вышеприведенный текст был не понятен. "Расплывчатый сюжет"; "Странная фантазия"; "Абсурд не нравится"; "Мне текст не понятен" - такими были многие ответы испытуемых. Подобные ответы позволяют подтверждать гипотезу Ю.А.Сорокина о том, что "цельность текста не является "текстовым" феноменом и присписывается знаковому продукту реципиентами" (Сорокин, 1982, 66). Иными словами, сложные тексты, являясь цельными и связными для автора, являются таковыми лишь для некоторых читателей, а для большинства реципиентов оказываются преимущественно связными, но непонятными. Это в свою очередь сказывается на оценке текста и на интерпретации его смысла.

Часть испытуемых положительно оценивала сложные тексты, справедливо относя их к научной фантастике²⁴. Объяснения были довольно однотипными: "Люблю научную фантастику"; "Научная фантастика!" Тем самым можно утверждать, что принадлежность текста к определенному жанру имеет очень большое влияние на характер его оценки и восприятия.

В качестве еще одной иллюстрации приведем оценку текста "Ледяные яблца", вполне соответствующую по своему характеру этому тексту: "Значимое впечатление. Несомненно вопрос о степени значимости явления". Оставим это высказывание без комментариев.

Интересно также отметить, что при полном понимании содержания текста "Ледяные яблца" некоторые испытуемые увидели

²⁴ Результаты факторизации оценок показали, что из группы сложных текстов выделяется подгруппа научно-фантастических текстов.

ли в нем эмоциональность: "Драматическая ситуация, ибо тема вспоминаются люди, которым сделал что-нибудь нехорошее".²⁵ От этого текста становится грустно". В данном случае можно дать два объяснения подобным ответам испытуемых. 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 о художественном, в соответствии со своими личностными особенностями. В частности, В.Изер писал о том, что "внутренний читатель" романа Д.Джойса "Улисс"²⁶ - "это личность, являющаяся сама по себе проблемой, личность, ищущая собственного становления" (Зисль, Стафешкая, 1985, 193). По данным психологического тестирования, лица, положительно оценивающие сложные тексты, характеризуются прежде всего повышенной тревожностью²⁶. Таким образом, можно говорить о том, что интерпретация художественного текста представляет собой сечение смысловых полей текста со смысловыми полями читателей-интерпретаторов.

²⁵ Его можно отнести к текстам сложного типа.
²⁶ См. также: Белянина, Ямпольский, 1982, 97.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный нами анализ текстов позволяет предположить, что процесс порождения художественного текста происходит следующим образом.

Писатель, создавая художественное произведение, рисует нам такую модель действительности, которая, с одной стороны, соответствует реальности, а с другой - является отражением авторского мировоззрения и мироощущения. Это создает двойную отнесенность художественного текста: к миру реальному и к миру личностному.

В процессе формирования замысла автор выбирает тему текста, строит сюжет и задает характеристики действующим лицам в соответствии со своим представлением о действительности. Выражая свой замысел речевыми средствами, писатель стремится использовать такие языковые структуры, которые в наибольшей степени соответствовали бы его замыслу. Лексико-семантическое наполнение текста также находится в двойной отнесенности: с миром реальным (с миром значений) и с миром текста (с миром смыслов).

В художественном тексте воспроизводится каждый раз новый фрагмент действительности¹, и в каждом тексте получает реализацию своя "картина мира". Однako и общность затекстовой действительности, и общечеловеческие прищипы ее интерпретации и категоризации создают предпосылки для появления сходных типов текстов. В то же время художественный текст - это не просто реализация некоторого инварианта сознания. Это такое его "опредмечивание", которое стремится к максимально широкому охвату действительности во всех ее проявлениях².

Восприятие художественного текста представляет собой процесс постижения читателем мира автора через "мир текста" и соотнесение его с собственным миром.

Наиболее адекватно текст воспринимается теми читателями, тезаурус и эмоциональные структуры личности которых совпадают с авторскими. Существующие несоответствия в интерпретации мира в художественном тексте и у читателя влекут за собой не-

¹ Если не говорить о некоторых традициях восточной литературы.

² Сводить сущность порождения художественного текста только к реализации авторской программы по интерпретации мира было бы значительным упрощением.

понимание текста или понимание по-своему. В этом случае степень воздействия художественного текста зависит от ряда факторов:

а) от темы текста, от его информативности. Воздействие художественного текста на читателя зависит от степени заинтересованности читателя в описываемом текстом фрагменте действительности. Близость информации, имеющейся в тексте, к интересам читателя влияет на степень воздействия на него;

б) от степени выраженности в тексте авторского миропонимания. Воздействие текста на любого читателя будет тем больше, чем убедительнее и выразительнее он представляет содержания и идеи, присущие данному типу сознания;

в) от удачности словесного воплощения основного содержания текста, от его стиля, композиции, которые оказывают влияние при отсутствии вышеприведенных факторов³;

г) художественный текст оказывает воздействие на тем большее количество читателей, чем больше типов сознания в этом коллективе отражено.

Конечно, однозначно оценить художественный текст, даже если сделан его специальный анализ, невозможно. Как писал В.Я. Пропп, "там, где искусство становится областью творчества неповторимого гения, применение точных методов только даст полные результаты, если изучение повторяемости будет сочетаться с изучением единственности, перед которой пока мы стоим как перед проявлением чуда. Под какие бы рубрики мы не подвели "Божественную комедию" или трагедии Шекспира, гений Данте и гений Шекспира неповторимы, и ограничиваться в их изучении точными методами нельзя" (Семиотика, 1983, 583, 584). То же самое можно в полной мере отнести и к процессу восприятия художественного текста: степень его воздействия на читателя зависит от индивидуального восприятия-соотворчества читателя и предсказать ее можно только с определенной долей вероятности.

Предлагаемый нами подход является психолингвистическим в своей основе и дает возможность упорядочить некоторые представления как о психологических, так и о лингвистических параметрах художественных текстов. "Грубой ошибкой является представление отдельного метода в методологию", - пишет Б.А. Серебрянников (Серебрянников, 1983, 34). Поэтому мы, ни в коей мере не претендуя на универсальность нашего метода, лишь попытались сделать более выпуклыми те стороны художественного текста, которые остаются в тени при других подходах.

³ То, что этот фактор не занимает ведущего места в выводимой нами иерархии, вытекает из результатов нашего эксперимента. Эксперимент показал, что стиль текста оказывает влияние примерно на пятую часть читателей.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ленин В.И. Философские тетради // Полн. собр. соч. Т.29.
Абелян Н.Ю., Ким В.В. Стиль научного мышления и язык науки // Семантические аспекты научного познания. Свердловск, 1981.
Аветисян В.А. Своеобразие гётевской рецепции творчества Шекспира // Филологические науки. 1986, №2.
Андросова Л.М. Коммуникативная роль английских атрибутивных сочетаний со словами-заместителями в процессе речевого воздействия // Материалы VIII Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
Аносова Р.Л. Общие лингвистические закономерности восприятия текста // Материалы VIII Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
Анохин П.К. Кибернетика и интегративная деятельность мозга // XVIII Международный психологический конгресс. М., 1966.
Апухтин В.Б. Психологический метод анализа смысловой структуры текста: Автореф. канд. дис. М., 1977.
Арнаутов М. Психология литературного творчества. М., 1970.
Ариольд И.В. Интерпретация текста как установление иерархий его частей // Лингвистика текста. М., 1974.
Афасиев М.Н. Критика буржуазных концепций художественного творчества. М., 1984.
Ахутина Т.В. Нейролингвистический анализ динамической афазии. М., 1975.
Ахутина Т.В. Единицы речевого общения, внутренняя речь порождение речевого высказывания // Исследование речевого мышления в психолингвистике. М., 1985.
Балааян А.Р., Борзенко С.Г., Бутенко Ж.В. Механизмы функционального синтаксиса, организующие суггестивную функцию коммуникативных единиц // Материалы УШ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
Батов В.И. Существует ли формула авторства? // Число и мысль. М., 1984. Вып. 7.
Беленькая Л.И. Социально-психологическая типология чи-

- таталов-детей // Социология и психология чтения, М., 1979.
- Белюсов Р.С. Из родословной героев книг, М., 1974.
- Беляева Л.И. Мотивы чтения и критерии оценок произведений художественной литературы у различных категорий читателей // Художественное восприятие, Л., 1971.
- Белянин В.П. Тестовая методика дополнения как психолингвистический эксперимент // Общение: теоретические и прагматические проблемы, М., 1978.
- 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: Автореф. канд. дис. М., 1983.
- Белянин В.П. Лексические элементы текста в психолингвистическом аспекте // Текст и культура: Общие и частные проблемы, М., 1985а.
- Белянин В.П. Художественный текст и психология личности // Речевое общение: цели, мотивы, средства, М., 1985б.
- Белянин В.П. К методическому обеспечению обучения текстовой деятельности на материале научных текстов // Использование принципа проблемного обучения в преподавании русского языка в общенаучных дисциплинах иностранным учащимся, М., 1986.
- Белянин В.П., Сорокин Ю.А. Роль мемы анхистонимов в оценке художественного текста // Тезисы У1 Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации, М., 1978.
- Белянин В.П., Ямпольский Л.Т. Экспериментальное выявление психологического тезауруса жанра текста // Общение: структура и процесс, М., 1982.
- Бехтерев В.М. Личность художника в рефлексологическом изучении // Арена, Пг., 1924.
- Блейхер В.М. Эпонимические термины в психиатрии, психотерапии и медицинской психологии, Киев, 1984.
- Блюменау Д.И. Проблемы свертывания научной информации, Л., 1982.
- Бойкова Н.Г. Зависимость восприятия радиорепортажа от его лингвистических характеристик: Автореф. канд. дис. Л., 1982.
- Бойкова Н.Г., Штерн А.С. Исследование восприятия устного публицистического текста // Вестн. Ленингр. ун-та. 1981. №8.
- Борботько В.Г. Элементы теории дискурса, Грозный, 1981.
- Борев Ю.Б. Эстетика, М., 1969.
- Борев Ю.Б. Теория художественного восприятия и речевая лингвистика, методологии критики и герменевтика // Художественная речевая и герменевтика, М., 1985.
- Брудный А.А. Семантика языка и психология человека, Фрунзе, 1972.
- Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема // Вопросы философии, 1975, №10.
- Брудный А.А. О диалектике понимания мира // Диалектика познания, понимания, общения, Фрунзе, 1985.
- Бужеева Л.Л., Береснев С.Д. Об адекватности художественного образа в оригинале и переводе // Филологические науки, 1986, № 2.
- Вайну М.Б. Элементы субъективности в восприятии художественной литературы и их влияние на процесс руководства чтением: Автореф. канд. дис. Л., 1977.
- Ванин Ю.В. Функционально-прагматическая классификация и типы адекватности текстов // Семантика языковых единиц и текста, М., 1979.
- Введение в литературоведение, М., 1978.
- Вейзе А.А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста, М., 1985.
- Виноградов В.В. О теории художественной речи, М., 1971.
- Воронский А. Искусство как познание жизни и современность. Иваново-Вознесенск, 1924.
- Выготский Л.С. Мышление и речь, М.-Л., 1934.
- Выготский Л.С. Избранные психологические исследования, М., 1956.
- Выготский Л.С. Психология искусства, М., 1968.
- Гаков Вл. Виток спирали, М., 1980.
- Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования, М., 1981.
- Гашкене-Червинскене Е.П. К вопросу о методологии исследований художественных произведений // Проблемы изучения и преподавания русской классической и советской литературы, М., 1983.
- Гей Н.К. Соприятие пластичности и аналитичности // Теория литературных стилей, М., 1977.
- Геннекен Э. Опыт построения научной критики, Спб., 1892.
- Гете И.В. Об искусстве, М., 1975.
- Гливленко И.И. Поэтическое изображение и реальная действительность, М., 1929.
- Гоголь Н.В. Письмо Жуковскому // Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1952. Т.13.
- Горбов Д. Поиски Галатей, Статьи о литературе, М., 1929.

- Герифельд А. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916, т. 7.
- Горский Д.П. Обобщение и познание. М., 1985.
- Губов С.С., Тульчинский Г.Л. Проблема понимания в философии. М., 1985.
- Детская литература. М., 1985.
- Дмитрюк Н.В. Национально-культурная специфика вербальных ассоциаций: Автореф. канд. дис. М., 1985.
- Доблава Л.П. Смысловая структура учебного текста и проблемы его понимания. М., 1982.
- Долгини К.А. Интерпретация текста. М., 1985.
- Драгомирецкая И. Времени в литературе // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Дридзе Т.М. Интерпретационные характеристики и классификация текстов // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976а.
- Дридзе Т.М. Текст как иерархия коммуникативных программ // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976б.
- Дридзе Т.М. Семантический уровень как существенная характеристика речевых единиц // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976в.
- Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. М., 1980.
- Жинкин И.И. Развитие письменной речи учащихся III-УИ классов // Изв. АПН РСФСР, 1956, № 78.
- Жинкин И.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языковедения. 1964, № 6.
- Жинкин И.И. Сенсорная абстракция // Проблемы общей, возрастной и педагогической психологии. М., 1978.
- Жинкин И.И. Речь как проводник информации. М., 1982.
- 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.
- Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. М., 1976.
- Звегинцев В.А. О цельноформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980, т.31, №1.
- Зимняя И.А. Смысловое восприятие речевого сообщения // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976а.
- Зимняя И.А. Предметный анализ текста как продукта говорения // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976б.
- Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Методологические искания в западном искусствознании. М., 1984.
- Зись А.Я., Стафеецкая М.П. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено // Художественная

- рецепция и герменевтика. М., 1985.
- Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. М., 1978.
- Иванов Вяч. Вс. Диалектический путь Романа Якобсона // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
- Иванова Э.И. О некоторых направлениях исследований чтения за рубежом // Социология и психология чтения. М., 1978.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1982.
- Катаев М.С. Морфология искусства. Л., 1972.
- Калачева С.В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. М., 1973.
- Каменский В.С. и др. Применение неметрического многомерного шкалирования при анализе восприятия художественных текстов // Материалы У Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1975.
- Клименко А.П., Бутенко Н.П. Стандартистость сочетаний и восприятие сообщений // Материалы УИ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
- Копыленко О.М. Роль смысловой структуры текста в понимании // Материалы У Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1975.
- Копыленко О.М. Экспериментальное исследование влияния смысловой структуры текста на его понимание // Тезисы УИ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1978.
- Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и область лингвистика. М., 1920.
- Крупник Е.П. Психологические особенности восприятия образа // Психологический журнал. 1985, т.6, №3.
- Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. М., 1986.
- Кузьменко О.Д. Стратегия и тактика чтения и категории чтецов // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Кузьменко-Наумова О.Д. Смысловое восприятие знаковой информации в процессе чтения. Куйбышев, 1980.
- Кузьменко-Наумова О.Д. Некоторые психолингвистические методики смыслового восприятия текста // Общение: структура и процесс. М., 1982.
- Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. М., 1980.
- Лазурский А.Ф. О влиянии различного чтения на ход ассоциаций // Неврологический вестник. 1900, т.8, Вып.3.
- Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1981.
- Леонтьев А.А. Слово в речевой деятельности. М., 1965.
- Леонтьев А.А. Психолингвистика. М., 1967.
- Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969.

- Леситьев А.А. Некоторые новые тенденции в советской психолингвистике // Психолингвистика и обучение иностранцев русскому языку. М., 1972.
- Леситьев А.А. Место психологии в современной науке о чтении // Проблемы социологии и психологии чтения. М., 1975.
- Леситьев А.А. Понятие текста в современной лингвистике и психологии // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев, 1979.
- Леситьев А.А., Рабова Г.В. Фазовая структура речевого акта и планы // Планы, природа и модели будущего в речи. Тбилиси, 1970.
- Леситьев А.Н. Предисловие // Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
- Лилов А. Природа художественного творчества. М., 1981.
- Лурия А.Р. Высшие корковые функции человека. М., 1969.
- Лурия А.Р. Эволюционное введение в психологию. М., 1975.
- Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979.
- Марковина И.Ю. Влияние лингвистических и экстралингвистических факторов на понимание текста: Автореф. канд. дис. М., 1982.
- Маруга Э.В. Понимание как движение в иерархической структуре смыслов текста // Тезисы УГ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1978.
- Маслова О.М. Некоторые аспекты формирования системы показателей в социологических исследованиях читательской аудитории // Социология и психология чтения. М., 1979.
- Мацковский М.С. Проблемы читабельности печатного материала // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Мельников В.М., Ямпольский Л.Т. Введение в экспериментальную психологию личности. М., 1985.
- Михайлов В.А., Павлов В.М. Текст и процессы речемыслительной деятельности // Материалы УИ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
- Михеев А.В., Ярославцева Е.И. Влияние лингвистических параметров текста на эффективность речевого воздействия // Материалы УИ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
- Можнягуи С.Е. О модернизме. М., 1974.
- Морковки В.В. Опыт идеографического описания лексики. М., 1977.
- Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1974.
- Наркевич А. Детективная литература // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Николаева Н.С. Японские сады. М., 1975.
- Николаева Г.М. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. VIII.
- Нишанов В.К. О проблеме понимания в лингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
- Нишанов В.К. Дialeктика познания, понимания, общения. Фрунзе, 1985.
- Новиков В.К. Системный анализ понимания текстов // Материалы УИ Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1985.
- Новиков А.И. О соотношении лингвистической и семантической информации в тексте // Семантика языковых единиц и текста. М., 1979а.
- Новиков А.И. Исследование процесса смыслового преобразования текста // Семантика, логика, интуиция в мыслительной деятельности человека. М., 1979б.
- Новиков А.И. Лингвистические и экстралингвистические элементы семантики текста // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982.
- Ножкин А.Е. Логика рассуждений и логика положений в организации текста // Смысловое восприятие речевого сообщения. М., 1976.
- Норман Б.Ю. Спикатекне речевой деятельности. Минск, 1978.
- Общая риторика. М., 1986.
- Овчинникова И.Г. Текстобразующая роль вербальных ассоциативных структур: Автореф. канд. дис. Л., 1986.
- Одинцов В.В. Композиционные типы речи // Функциональные типы русской речи. М., 1982.
- Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1983.
- Озеров Л. Предисловие // Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. М., 1971.
- Орлов В.С. Методические проблемы международных исследований восприятия художественной литературы // Социология и психология чтения. М., 1979.
- Основы теории речевой деятельности. М., 1974.
- Падди Д. Льюис Карролл и его мир. М., 1982.
- Парнов Е.И. Под галлозом страха // Литературная газета. 1978. 19 апр.
- Петрова Е.Н. Об Этель Лидии Войнич и ее книгах // Войнич Э.Л. Овод. Прерванная дружба. Л., 1965.
- Петренко В.Ф. Введение в экспериментальную психосемантику. М., 1983.
- Платонов А.П. Размышления читателя. М., 1980.
- Полани М. Личностное знание. М., 1985.
- Портнов А.А., Федотов Д.Д. Психиатрия. М., 1971.
- Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894.
- Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 1928.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

- Психоллингвистические проблемы массовой коммуникации, М., 1974.
- Ремизов А.А. Порядок выполнения процедур в базовых библиотеках // Анализ восприятия общественно-политической литературы разными группами читателей массовых библиотек, М., 1978.
- Реферовская Е.А. Лингвистическое исследование структуры текста, Л., 1983.
- Рожественский Ю.В. Введение в общую филологию, М., 1979.
- Рубакин Н.А. Психология читателя и книга, М., 1977.
- Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание, М., 1957.
- Руденко Л.П. Исследование вербализации замысла. Тбилиси, 1975.
- Рыльский М. Выступление на III съезде писателей СССР // Третий съезд писателей СССР, М., 1959.
- Самарин Р. Капитан Майн Рид // Рид М. Всадник без головы, Л., 1984.
- Семенов В.Е. Исследование процессов восприятия произведений литературы и искусства // Психологический журнал, 1985, т. 6, №3.
- Семiotics, М., 1983.
- Славина С.Л. Понимание устного рассказа детьми раннего возраста // Изв. АПН РСФСР, 1947. Вып. 7.
- Слюсарева Н.А. Смысл как экстралингвистическое явление // Как подготовить интересный урок иностранного языка, М., 1963.
- Смысловое восприятие речевого сообщения, М., 1976.
- Собкин В.С. К исследованию механизмов словообразования при порождении художественных текстов // Материалы VIII Всесоюзного симпозиума по психоллингвистике и теории коммуникации, М., 1985.
- Соколова Е.Т. Проективные методы исследования личности, М., 1980.
- Солоухин В. Камешки на ладони // Наш современник, 1984. № 1.
- Сорокин Ю.А. Экспериментальная проверка реальности некоторых признаков текста // Общая и прикладная психоллингвистика, М., 1973.
- Сорокин Ю.А. Взаимодействие реципиента и текста: теория и прагматика, М., 1978а.
- Сорокин Ю.А. Методика шкалирования текста как один из способов выявления ценностных ориентаций реципиентов // Функционирование текста в лингвокультурной общности, М., 1978б.
- Сорокин Ю.А. Смысловое восприятие текста и библиопсихология // Теоретические и прикладные проблемы речевого общения, М., 1979.
- Сорокин Ю.А. Текст: цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста, М., 1982.
- Сорокин Ю.А. Психоллингвистические аспекты изучения текста, М., 1985.
- Сорокин Ю.А., Белая И. В.П. Некоторые психоллингвистические признаки научного и научно-популярного текста // Вопросы анализа специального текста. Уфа, 1983.
- Сорокин Ю.А., Шахнарович А.М., Уфамцева Н.В. Смысловое восприятие и оценка текстов // Проблемы психоллингвистики, М., 1975.
- Сорокин Ю.А., Шахнарович А.М. Психологические особенности восприятия текстов естественнонаучного и гуманитарного профиля // Текст в процессе преподавания иностранного языка. Пермь, 1979.
- Стеблин-Каменский М.И. Древнеславянская литература, М., 1979.
- Степанов Г.В. Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста // Лингвистика текста, М., 1974.
- Тарасов Е.Ф. К построению теории речевой коммуникации // Теоретические и прикладные проблемы речевого общения, М., 1979.
- Теория речевой деятельности, М., 1968.
- Тимофеев Л.И. Основы теории литературы, М., 1971.
- Толкачева С.Д. Влияние структурных особенностей текста на его воспроизведение // Материалы У Всесоюзного симпозиума по психоллингвистике и теории коммуникации, М., 1975.
- Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 1985.
- Торсуева И.Г. Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопросы языкознания, 1986. №1.
- Трубицкий С.А. Типология читателей художественной литературы, М., 1978.
- Уринов Д.М. Как возникла "страна чудес". М., 1969.
- Философский словарь, М., 1961.
- Фрумкина Р.М. "Язык и мышление" как проблема лингвистического эксперимента // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40, №3.
- Халин М.Г. Социальные функции печати и личностные функции чтения // Социология и психология чтения, М., 1979.
- Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3.
- Чичерин А.В. Идеи и стиль, М., 1968.
- Шкловский В. О теории прозы, М., 1983.
- Школьник Л.С. Экспериментальное изучение логико-мотивальной структуры прагматически ориентированного текста // Общение: теоретические и прагматические проблемы, М., 1978.

- Шрейдер Е.А. Тезаурусы в информатике и теоретической семантике // НТИ ВИНТИ. Сер. 2, 1971. №3.
- Штерн А.С. К построению оценки восприятия смысла текста // Тезисы VI Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1978.
- Штофф В.А. Моделирование в философии. М.-Л., 1966.
- Шукуров Э., Нишанов В. О специфике понимания // Диалектика познания, понимания, общения. Фрунзе, 1985.
- Шерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Эльсберг Я. Стиль // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
- Ямпольский Л.Т. Трекuroвневый психолингвистический опросник (ПДО-3) // Актуальные проблемы психологии футбола. Душанбе, 1982.
- Ballmer Th. The position of argumentation in the framework of a text linguistics, speech act theory, and lexicology // Journ. Pragmat. 1984. N 8.
- Beckett S.A. Collection of critical essays. N.Y., 1965.
- Bower G.H., Cirillo R.K. Cognitive psychology and text processing // Handbook of discourse analysis. L., 1985.
- Drevdahl J.E., Cattell R.B. Personality and creativity in artists and writers // Journ. of Clin. Psych. 1958.
- Fisher S., Cleveland S.E. Body image and personality. N.Y., 1958.
- Hassan R. Text in sistematic functional model // Current trends in text linguistics. 1978. N 4.
- Jonesko M.E. Le Figaro Litteraire. 1960. 10 fevrier.
- Johnson N.S., Maudler J.M. A tale of two structures: underlying and surface forms in stories // Poetics. 1980. N. 9.
- Kretschmer E. The psychology of men of genius. L., 1930.
- Murray H.A. Explorations in personality. N.Y., 1938.
- Rabinovitz R. Samuel Beckett's figurative language // Contemporary literature. 1985. Vol. 26. N 3.
- Simssova S. The Rubakin experiment // Research in librarianship. 1966.
- Sommers van P. Drawing and cognition. Cambridge, 1984.
- Tomkins S.S. The thematic apperception test. N.Y., 1947.

СПИСОК ТЕКСТОВ, АНАЛИЗИРУЕМЫХ
ИЛИ ЦИТИРУЕМЫХ В КНИГЕ

- Абрамов М.А. Закон графичности. М., 1960.
- Абэ Кобо. Женщина в песках. Чужое лицо. М., 1969.
- Абэ Кобо. Человек-ляка // Иностранная литература. 1976. № 8-9.
- Айтматов Ч.Т. Буранный полустанок: И долгие века длится день... М., 1984.
- Андреев Л. Рассказы. М., 1977.
- Бах Р.Д. Чайка по имени Дюоната Ливингстон // Иностранная литература. 1972. № 12.
- Беккет С. В ожидании Годо // Иностранная литература. 1966. №10.
- Белов В. Привычное дело // Сельские повести. М., 1971.
- Бенчли П. Челюсти // Иностранная литература. 1984. № 7-8.
- Богат Е.М. Ничто человеческое... М., 1980.
- Богомолов В.О. Момент истины (В августе сорок четвертого...). Л., 1981.
- Брагин Е.Г. В страхе дремучих трас. М., 1962.
- Бредбери Р. Здесь могут водиться тигры // Туземцы по миру. М., 1965.
- Бредбери Р. И гранул гром // Р - значит ракета. М., 1973.
- Бредбери Р. Третья экспедиция // Марсианские хроники. М., 1965.
- Бунии И.А. Избранное. Кишинев, 1973.
- Вассерман Д. ... А этот выпал из звезды (Полет над кукушкиным гнездом) // Пьесы по одноименному роману К.Киза. М., 1983.
- Вежянов П. Барьер // Иностранная литература. 1978. №1.
- Велтистов Е.С. Ноктюрн пустоты. М., 1982.
- Вишневский В.И. Оптимистическая трагедия. М., 1981.
- Войнич Э.Л. Прорвавшая любовь. Л., 1965.
- Войнич Э.Л. Овод. М., 1981.
- Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел. М., 1971.
- Гайдар А.П. Маруся. Судьба барабанщика. Чук и Гек // Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т.2.
- Гайдар А.П. Р.В.С. // Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т.1.

Гансовский С. День гнева // Б-ка современной фантастики: В 25 т. М., 1968. Т.14.
 Гершензон М.А. Робин Гуд. М., 1972.
 Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.
 Гессе Г. Степной волк // Иностранная литература. 1977. № 4-5.
 Гоголь Н.В. Ревизор. Старосветские помещики, Шанель // Повести. М., 1984.
 Горбачев Н. Дайте точку опоры. М., 1970.
 Горбачев Н. Ударная сила. М., 1972.
 Гримм Я., Гримм В.К. Сказки. Минск, 1983.
 Джапаридзе Р. Вдова солдата. М., 1984.
 Дюма А. Три мушкетера. М., 1985.
 Есин С. Имитатор // Новый мир. 1985. №2.
 Житков Б.С. Мангуста. М., 1986.
 Житков Б.С. Семь огней. Л., 1982.
 Забила Н.Л. Удивительные приключения мальчика Юркина и его деда. Киев, 1965.
 Зальтен Ф. Бемби. М., 1982.
 Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1982.
 Ионеско Э. Носорог // Иностранная литература. 1965. № 9.
 Каменкович З., Хачатурян Ч. Его уже не ждали. Львов, 1971.
 Камю А. Посторонний // Избранное. М., 1969.
 Кафка Ф. Рассказы // Иностранная литература. 1964. №1.
 Книг С. Мертвая зона // Иностранная литература. 1984. № 1-3.
 Киплинг Р. Маугли. М., 1955.
 Киплинг Р. Слононок. М., 1973.
 Кларк А. Космическая одиссея 2001. М., 1970.
 Кожевников В. Шит и меч. М., 1976.
 Колупаев В.Д. Качели отшельника // Фантастика-72. М., 1972.
 Конан Дойл. Записки о Шерлоке Холмсе. Л., 1984.
 Корчак Я. Король Матиуш Первый. М., 1978.
 Крылов И.А. Басни. М., 1980.
 Крымов Ю.С. Танкер "Дербент". М., 1980.
 Крюс Д. Тим Талер, или Проданный смех. М., 1975.
 Кузьменко В. Признание // Ласточки России. М., 1963.
 Керролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. София, 1967.
 Лавренев Б.А. Сорок первый. М., 1986.
 Лагерлёф С. Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями. М., 1978.

Ларра Я.И. Необыкновенные приключения Карика и Вата. Л., 1972.
 Лем С. Возвращение со звезд. Звездные шевалье Улоа Тихого // Б-ка современной фантастики: В 25 т. М., 1965. Т. 4.
 Лем С. Рассказ Пиркса // Звезды зовут. М., 1969.
 Лем С. Соларис. М., 1973.
 Лосков Л.Н. Бегство мистера Мак-Клиги // Б-ка современной фантастики: В 25 т. М., 1970. Т.19.
 Лермонтов М.Ю. Стихотворения // Собр. соч. В 4 т. М., 1957. Т.1.
 Лоуренс Д.К. Бермудский треугольник. М., 1978.
 Маркуша А.М. А,Б,В... М., 1971.
 Маркуша А.М. А я сам... М., 1978.
 Маркуша А.М. Мужчины до 16 лет. М., 1966.
 Нибел Ф., Бейли Ч. Семь дней в мае. М., 1966.
 Носов Н.Н. Незнайка на Луне. М., 1968.
 Носов Н.Н. Приключения Незнайки и его друзей. М., 1968.
 О'Брайен Э. Рассказы // Иностранная литература. 1976. № 9.
 Перро Ш. Красная шапочка. М., 1981.
 Пиккуль В. Монозуд. М., 1980.
 Пиккуль В. Три возраста Охиты-сан. М., 1986.
 Пол Ф. Туннель под миром. // Туннель под миром. М., 1965.
 Пухов М. Семья зла. М., 1983.
 Пушкин А.С. Стационарный смотритель // Соч.: В 3 т. М., 1986. Т.3.
 Пшимановский Я. Четыре танкиста и собака. М., 1985.
 Распе Э. Приключения барона Мюнхгаузена. Л., 1981.
 Свифт Д. Путешествия Лемуэля Гулливера. М., 1955.
 Солдухи Вл. Двое из нашего дома // Ласточки России. М., 1963.
 Ставинский Е.С. Час пик // Иностранная литература. 1968. №4.
 Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине // Аврора. 1972. № 7-10.
 Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. По едальни начинается в субботу // Б-ка современной фантастики: В 25 т. М., 1966. Т.7.
 Тарасенко Н. Набатный зов // Правда. 1985. 30 сент.
 Тельпугов В.П. Парашютисты. М., 1979.
 Титаренко Е. За полярным кругом // Ласточки России. М., 1963.
 Толкин Д.Р.Р. Хоббит или туда и обратно. М., 1982.
 Толстой А.К. Избранные стихотворения. Кемерово, 1981.
 Толстой А.Н. Гиперболоид инженера Гарина. М., 1982.
 Троепольский Г.Н. Белый Бим Черное ухо. М., 1977.

- Тургенев И.С. Повести. М., 1979.
 Тургенев И.С. Стихотворения в прозе // Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т.8.
 Уайлдер Т. Мартовские иды. М., 1981.
 Уайлдер Т. Наш городок. М., 1979.
 Уайт Л. Рафферти. М., 1982.
 Уэллс Г. Машина времени. Человек-невидимка // Собр. соч.: В 15 т. М., 1964. Т.1.
 Уэллс Г. Чудесные таблетки // Рассказы. М., 1981.
 Финней Д. Меж двух времен. М., 1972.
 Фолкнер У. Перси Гримм // Рассказы. М., 1985.
 Хлебников В.В. Стихотворения и поэмы. Л., 1960.
 Чапек К. R.U.R. М., 1966.
 Чехов А.П. Палата № 6 // Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т.7.
 Шекли Р. Обмен разумов / В-ка современной фантастики: В 25 т. М., 1968. Т.16.
 Шекспир В. Корнелий. Король Лир. Отелло // Трагедии. М., 1968.
 Шекспир В. Гамлет. М., 1982.
 Шекспир В. Ромео и Джульетта. М., 1981.
 Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М., 1965.
 Шено П. Будьте здоровы. М., 1980.
 Штемлер И. Уиньормаг. М., 1984.
 Якушенко А. Линия напряжения. Пермь, 1985.
 Blatty W.P. The Exorcist. N.Y., 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение..... | 3 |
| Глава первая. ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ..... | 8 |
| Глава вторая. ПРОБЛЕМА ПОРОЖДЕНИЯ ТЕКСТА..... | 15 |
| § 1. Общие закономерности процесса порождения речи..... | 15 |
| § 2. Особенности создания художественного текста..... | 17 |
| § 3. Соотнесенность порождения и восприятия..... | 23 |
| Глава третья. ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА..... | 26 |
| § 1. Общие закономерности процесса восприятия речи..... | 26 |
| § 2. Особенности восприятия текста..... | 27 |
| § 3. Зависимость результата восприятия от читателя..... | 30 |
| § 4. Соотнесенность восприятия и порождения..... | 37 |
| Глава четвертая. ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ..... | 43 |
| § 1. Принципы построения типологии..... | 43 |
| § 2. Светлые тексты..... | 50 |
| § 3. Активные тексты..... | 53 |
| § 4. Простые тексты..... | 55 |
| § 5. Веселые тексты..... | 65 |
| § 6. Красивые тексты..... | 66 |
| § 7. Усталые тексты..... | 67 |
| § 8. Печальные тексты..... | 69 |
| § 9. Сложные тексты..... | 74 |
| § 10. Смешанные тексты..... | 81 |
| Глава пятая. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ..... | 80 |
| § 1. Обоснование эксперимента..... | 89 |
| § 2. Описание эксперимента..... | 94 |
| § 3. Основные результаты эксперимента..... | 95 |
| Заключение..... | 107 |
| Библиография..... | 109 |
| Список текстов, анализируемых или цитируемых в книге..... | 119 |

75 коп.

Ш 100.4

Б 44

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА