

RU

Семиозис в художественном тексте: достоверность и ирреальность

Дзюбенко А. И.

Аннотация. Цель исследования состоит в определении языковых средств художественного текста, обуславливающих корректность рецептивно-интерпретативной деятельности читателя с учетом экстра- и интралингвистических факторов, что способствует эффективному декодированию эстетического знака в координатах восприятия ирреального как достоверного на материале сказочной повести Ю. К. Олеси «Три толстяка». Научная новизна предпринятого исследования состоит в изучении прагматического потенциала лексико-грамматических единиц и модальности, определяющих восприятие читателем ирреального как достоверного в художественном тексте. В результате установлено, что художественный вымысел и реальность образуют сложный синтез в процессе создания художественного текста. Семиозис в художественном тексте характеризуется реализацией трех этапов – денотацией, коннотацией и детерминацией интерпретации самим текстом, а направление семиотического процесса определяется достоверностью и ирреальностью, которые формируются и функционируют в художественном тексте в единстве. Ирреальное репрезентировано в таком тексте как достоверное, что обуславливает нерелевантность проблемы истинности/ложности в отношении текстового семантического пространства. Авторский замысел формирует координаты семиозиса вымысла, но «наполнение» этих координат собственно знаками ирреального и достоверного реализуется только в сознании читателя на основании импликатур модальности художественного текста.

EN

Semiosis in a literary text: Authenticity and irreality

Dzyubenko A. I.

Abstract. The aim of the research is to identify the linguistic means of a literary text that condition the correctness of the reader's receptive and interpretative activities, taking into account extralinguistic and intralinguistic factors, which contributes to the effective decoding of the aesthetic sign in the coordinates of perceiving the irreal as authentic based on the material of Yu. K. Olesha's fairy tale story "The Three Fat Men". The scientific novelty of the research lies in studying the pragmasemantic potential of the lexico-grammatical units and modalities that determine the reader's perception of the irreal as authentic in a literary text. As a result, it has been found that fiction and reality form a complex synthesis in the process of creating a literary text. Semiosis in a literary text is characterised by the realisation of three stages – denotation, connotation and the determination of interpretation by the text itself, while the direction of the semiotic process depends upon authenticity and irreality, which are formed and function in a literary text in unity. The irreal is represented in such a text as authentic, which makes the problem of truth/falsity irrelevant in relation to the textual semantic space. The author's intention forms the coordinates of semiosis of fiction, but the "filling" of these coordinates with the actual signs of the irreal and the authentic is realised only in the reader's mind on the basis of the implicatures of modality of a literary text.

Введение

Актуальность предпринятого исследования обусловлена необходимостью изучения природы художественного вымысла с позиций лингвокогнитивного и прагматического подходов. Художественный текст как многомерный феномен отражает все виды реальности, объективной и субъективной, при этом автор продуцирует вымышленный мир, который включает ирреальные объекты, декодируемые читателем как достоверные. Поскольку такое декодирование является результатом рецептивно-интерпретативной деятельности, основной объект моделирования в художественном тексте – прежде всего сознание – как его автора, так и предполагаемого читателя.

Одной из важнейших в сфере изучения художественного текста с позиций лингвистики остается проблема семиозиса, сложным образом коррелирующая с категориями достоверности и ирреальности. Семиотический

подход приобретает в современной гуманитарной парадигме все большее влияние ввиду эффективности его применения к самым разным объектам исследования (Розин, 2020). Семиозис в художественном тексте происходит поэтапно, включая денотацию (собственно означивание), коннотацию (образование многоуровневых значений, определяемое контекстуально) и обусловленность интерпретации как самим текстовым пространством, так и экстралингвистическими факторами, в том числе социокультурной ситуацией, в которой текст декодируется читателем.

Задачи исследования состоят в определении соотношений языка и кода в текстово-дискурсивном пространстве с позиций семиотики, в уточнении статуса художественного вымысла как конституента художественного текста, в выявлении и описании способов и механизмов формирования и функционирования достоверности и ирреальности художественного текста как взаимно дополняющих друг друга категорий в процессе эстетического семиозиса.

Методы исследования представляют собой целостный комплекс, среди методов ведущими являются индуктивно-дедуктивный метод, методы наблюдения и сопоставления, метод филологической интерпретации, прагматический и семантический анализ.

Теоретической базой исследования выступают фундаментальные работы Р. Барта (2019), Ю. М. Лотмана (1981; 1992), Ю. С. Степанова (2001), В. Шмида (2003), У. Эко (2006; 2016), А.-Ж. Греймаса (1976), посвященные проблематике изучения художественного текста в парадигме семиотики и нарратологии, а также работы В. П. Руднева (1996) и Ж. Женетта (1998), в которых предложены концепции художественного вымысла, аргументирующие его формирование и функционирование в структуре текста как знака высшего порядка.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его результатов в изучении эстетического семиозиса, природы художественной образности, реализации аспектов достоверности и ирреальности в художественном тексте, а также в вузовском преподавании курсов по теории языка, лингвистике текста и дискурса, по проблемам филологического анализа художественного текста.

Обсуждение и результаты

Художественный текст: знак, код, язык

Лингвистика, правомерно включаемая в состав наук о знаках, представляет собой один из векторов развития семиотики. Это вполне закономерно, т. к. «реальность (“семиотическая реальность”), с которой имеет дело человек, события которой он проживает, представляет собой семиозис, то есть задается знаками, схемами, символами, произведениями и другими семиотическими образованиями. Включает она в себя и эмпирические знания, полученные в ходе познания себя или мира, но претворенные и осмысленные в логике данного семиозиса» (Розин, 2020, с. 48). Исходным постулатом для изучения семиозиса в тексте становится мысль о знаковой природе языковых единиц, благодаря которой на текст проецируются определения этих единиц ввиду определенного сходства структуры предложения и структуры текста (Москальская, 1981; Серкова, 1978). Аналогия с предложением и «перенесение тех свойств, которые приписывались ранее предложению, высказыванию, на текст, оказались важными при решении вопроса о знаковой природе текста. Коль скоро оказывается, что подлинным высказыванием является не отдельное предложение, а сложное синтаксическое целое – текст, в то время как предложение – лишь его частный случай, то естественно признать номинативную функцию и за текстом, а следовательно, признать и его знаковую природу. Первенствующим языковым знаком является текст» (Москальская, 1981, с. 11-12).

С позиций структурализма текст трактуется как глобальное означающее, характеризующееся единством плана содержания при полисемии планов сигнификации, число которых тем не менее ограничено. Теоретическая модель текста – это знак, имеющий сложную структуру, основополагающей функцией которой является систематизация сигнификаций. В процессе реконструкции «истинного» смысла текста возникает «референциальная иллюзия», целью которой становится поиск экстрасемиотических референтов (Greimas, 1976, р. 29-31). Используя при истолковании текстового семиозиса концепт интерпретанты, введенный в научный оборот Ч. Пирсом, М. Риффатер указывает, что такая интерпретанта является «промежуточной знаковой инстанцией при соотношении плана выражения и плана содержания» (Цит. по: Мейзерский, 1992, с. 17). И в этом отношении нельзя не согласиться с Н. Л. Лейдерманом, который указывает, что «анализ художественного текста должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики его знакового потенциала» (2004, с. 19).

Текст трактуется современной лингвистикой как единица дискурса (Красных, 1995, с. 235-237), но, рассуждая о знаке, следует учитывать определенные условия его интерпретации: ассоциирование означающего и означаемого в сознании носителя языка должно быть однозначным, а план выражения и план содержания должны совпадать автоматически (Костыря, 2021). Оба эти условия способствуют произвольному восприятию знака, и, как следствие, он «не должен иметь никакого другого функционального предназначения, помимо обеспечения сигнификативного базиса коммуникации» (Дымарский, 1992, с. 29).

Очевидно, что изучение художественного текста как знака явно не удовлетворяет указанным условиям, потому что такой текст не означает всегда одно и то же, иначе теряют всякий смысл интерпретативные практики. Текст открыт вовне, а текстовое поле способно расширяться. К тому же невозможно воспринимать художественный текст произвольно, т. к. рецептивно-интерпретативная деятельность в отношении текста всегда сопряжена с определенными усилиями, которые необходимы для понимания и истолкования его смыслов.

Проблематика взаимоотношений языка и текста рассматривается в настоящее время в двух направлениях, которые осуществляются в зависимости от целей исследования. Как указывает Ю. М. Лотман, в координатах первого направления «язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте. Здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. Наличие кода полагается как нечто предшествующее. С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна породить бесконечно умножающееся открытое множество текстов. Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов. С точки зрения второго подхода, текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. <...> Меняется соотношение текста и кода (языка). Осознавая некоторый объект как текст, мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован. <...> Однако сам этот код нам неизвестен, его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте» (1981, с. 4-5). При этом Ю. М. Лотман не проводит различий между понятиями языка и кода, но в более поздних работах предлагает следующее решение этой проблемы: «Фактически подмена термина “язык” термином “код” совсем не так безопасна, как кажется. Термин “код” несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, т. е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще. “Язык” же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык – это код плюс его история» (1992, с. 13). Трактовка кода Ю. М. Лотманом близка пониманию кода французскими структуралистами: процесс прочтения текста – это декодирование смыслов, которые поддаются реконструкции на основании собственного существования в текстовом пространстве. Даже понимаемый как герметичная система, язык шире, чем код, к тому же это две реальности, которые различны качественно. Код присутствует в языке изначально, он предшествует тексту, что позволяет с уверенностью говорить о его участии в зарождении и формировании текста: «...за каждым текстом стоит система языка» (Бахтин, 1976, с. 308). Текст является новой целостностью в отношении к высказываниям, его составляющим, что, в свою очередь, обуславливает многоуровневость его семантики.

Художественный вымысел в семиотическом пространстве текста

Художественный текст как особая разновидность текста представляет собой модель мира, имеющую духовное измерение: «Текст коррелирует с некоторым “оригиналом”, является проекцией, тенью последнего и должен рассматриваться как модель в вышеуказанном значении этого термина» (Борухов, 1992, с. 5). В художественном тексте происходит моделирование окружающей действительности, причем это моделирование касается прежде всего социального взаимодействия людей, включая их взаимоотношения и чувства: дружба, любовь, ненависть – все возможные проявления эмоционального мира предстают как компонент индивидуально-авторской картины мира. Крайней точкой такого моделирования становится включение в художественный текст элементов, отсутствующих в реальности, что составляет смысловой центр фантастических произведений. Художественный текст, отражая все виды реальности – объективной и субъективной, создает тем не менее вымышленный мир, а идеальным «объектом моделирования в художественном тексте является сознание» (Борухов, 1992, с. 6). Очевидно, сознание способно совместить действительность и вымысел, что формирует определенное прогностическое поле смыслов и значений (как, например, в художественных текстах, относимых к так называемой научной фантастике).

В. П. Руднев правомерно указывает, что текст – это «воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания, т. е. обладающий тем свойством, которое феноменологическая эстетика называет интенциональностью. Реальность же мыслится нашим сознанием как принципиально не причастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней» (1996, с. 9). Реалии действительности и реалии художественного мира могут не совпадать в своих признаках (Бахтин, 1976; Лотман, 1981; 1992; 2010; Руднев, 1996). Принципиальной значимостью для изучения художественного текста как многоуровневого семиотического пространства имеет также обращение к его структуре, понимаемой с позиций взаимоподобия смыслов (Зельдович, 2020). Безусловно, для корректного истолкования семиозиса как процесса означивания, провоцирующего интеллектуальные усилия читателя, необходимо рассматривать художественный текст в рамках эстетической коммуникации, что позволяет параметризовать семиотические модели, формирующиеся и функционирующие в таком тексте (Фещенко, 2021). Для исследовательской концепции, представленной в статье, принципиально важен постулат о том, что «мир художественных знаков, формирующийся в произведении искусства, может быть в таком виде представлен как соотношение между *означающей* художественной формой (например, в литературе – слово), *означаемым* художественным содержанием (в литературе – общеязыковое значение слова) и *означиваемой* внутренней формой (в литературе – внутритекстовые смыслы)» (Фещенко, 2021, с. 15). В тесной связи с проблематикой семиозиса в художественном тексте и вопросами динамики современного семиотического пространства находится и изучение функционирования культурных кодов в эстетической коммуникации (Кузнецова, 2021).

Очевидно, что семиозис в художественном тексте – процесс, репрезентирующий некий индивидуально-авторский и национально-специфический опыт функционирования смыслов. В этом процессе значимы три этапа: денотация, коннотация и детерминация интерпретации самим текстом, при этом направление семиозиса определяют две важнейшие категории – достоверность и ирреальность, формирующиеся и функционирующие в художественном тексте как единое целое.

Способом изображения действительности в художественном тексте выступает художественный вымысел. Для лингвистики и семиотики одним из центральных остается вопрос о том, что же понимать под реальной действительностью. С позиций философии, создающей фундамент методологии научного исследования в любой области познания, это тот мир, который окружает человека, т. е. природа и социальная среда. Означивание реальной действительности происходит на основе применения принципа правдоподобия, который тем не менее сам по себе является гетерогенным конструктом, создающим дополнительные сложности при анализе природы художественного вымысла. Правдоподобие тесно связано с тем, как сам продуцент художественного текста, сам автор мыслит этот окружающий мир: например, Античность считает правдоподобными олимпийских богов, возможность совершения фантастических подвигов героями – детьми богов от земных женщин; в Средние века признаются правдоподобными ведьмы и гномы, которым дается оценка с позиций их подтверждаемого якобы конкретными фактами существования. XIX век, век сомнения, опирается на «социальный» метод воссоздания окружающей действительности, образующий фундамент реализма, который вбирает при этом и то, что было важным для предшествующих направлений – романтизма как метода «личных переживаний» и классицизма – метода «гражданственности».

Вымысел и реальность, по мысли В. П. Руднева (1996, с. 46), соотнесены в художественном тексте тремя путями: 1) вымышленным героям приписываются какие-то реально осуществимые действия, и так организована вся современная беллетристика; 2) реально существовавшим лицам приписываются вымышленные действия и события, происходившие с ними, и таков «исторический роман»; 3) вымышленным героям приписываются вымышленные действия, что составляет основу научной фантастики или мистических произведений. Художественный текст не отражает реальность, а изображает ее, что позволяет с уверенностью утверждать особые способы означивания в нем, когда художественный вымысел репрезентирован автором художественного текста как достоверное, а сама проблема истинности/ложности какого-либо компонента семантического пространства художественного текста снимается.

Достоверность и ирреальность: категориальные признаки и функции в семиотическом пространстве художественного текста

Художественный вымысел составляет когнитивную основу создания художественного текста. В противном случае, если считать художественный текст достоверным, он утрачивает свою принадлежность сфере искусства и становится текстом документальным. При этом реальные факты могут выступить некой отправной точкой творческого процесса, могут обуславливать сам эстетический семиозис как таковой, но автор художественного текста всегда обладает достаточной свободой, чтобы эти реальные факты были так или иначе трансформированы в соответствии с художественным замыслом. Авторская позиция может не только соответствовать реальным фактам, но и, ввиду специфики индивидуально-авторской картины мира, противоречить им, и между этими двумя полюсами в художественных текстах можно обнаружить множество вариантов соотношения авторской позиции и фактов реальной действительности: «Достоверное установленное проявление доминанты на самом “низком”, эстетико-языковом, уровне текста должно вывести нас на прагматические целостности, не лежащие на поверхности. Так вскрывается универсальный код художественного текста, выводящий нас на подсознательное» (Валентинова, Денисенко, Преображенский и др., 2016, с. 297). Художественный вымысел и авторская позиция, репрезентированные в художественном тексте, участвуют в структурировании индивидуально-авторской картины мира.

Отметим в этой связи, что художественный текст всегда характеризуется художественным вымыслом, однако этот вымысел обнаруживается в той или иной мере именно в соответствии с жанровой принадлежностью такого текста. Так, например, сам жанр сказочной повести Ю. К. Олеша «Три толстяка» (1924) (Олеша Ю. К. Три толстяка // Олеша Ю. К. Избранное / предисл. Д. Быкова. М.: Книжный клуб 36.6, 2010 (далее – Три толстяка)) заведомо апеллирует к наличию эксплицированного вымысла, который тем не менее определяется также известной степенью правдоподобия: семантическое пространство повести включает и компоненты, обладающие известной степенью правдоподобия, и мотивы, источником которых являются фольклорные произведения, собственно фантастика и мистика в литературной традиции. Эти два аспекта реализации авторской позиции образуют нерасторжимый синтез, позволяющий рассматривать семиозис в художественном тексте с позиций достоверности и ирреальности.

Художественный текст апеллирует к фрагментам реальности, но воссоздает их не напрямую. Автор художественного текста всегда имеет своей целью произвести «эффект реальности» на читателя, потому что адресат художественного текста должен сопереживать происходящему в художественном мире. Именно поэтому лексический состав национального языка, на котором создан текст, а также отсылка к событиям, мотивам, формам конфликта, поддающимся идентификации в соответствии с социокультурным контекстом и предшествующими текстами, направлены на поддержание достоверности художественного текста.

Автор художественного текста может намеренно эксплицировать маркеры модальности достоверности, как это делает Ю. К. Олеша в начале своей сказки: «*Время волшебников прошло. По всей вероятности, их никогда и не было на самом деле. Всё это выдумки и сказки для совсем маленьких детей. Просто некоторые фокусники умели так ловко обманывать всяких зевак, что этих фокусников принимали за колдунов и волшебников*» (Три толстяка, с. 127). Первое предложение *Время волшебников прошло* фиксирует тем не менее синтез достоверности и ирреальности: читатель на основе собственного опыта интерпретирует его как сопоставление

прошлого и настоящего ('время волшебников – прошлое, волшебников нет в настоящем'), как ирреальное в рамках достоверного по форме высказывания ('волшебники существовали в прошлом – волшебников никогда не было'). Семиозис вымысла происходит в самом художественном тексте на основании эстетического замысла автора, однако само ирреальное в качестве достоверного функционирует в сознании читателя, чему способствуют реализованные в художественном тексте имплицитные модальности. Также необходимо обратить внимание и на употребление в данном макроконтексте лексических средств, посредством которых автор отрицает вымысел как таковой, создавая иллюзию достоверности, – *выдумки и сказки, фокусники*.

Очевидно, что систематизация знаний о реальном мире позволяет структурировать и художественный текст как мир вымысла. Художественный текст моделирует вполне узнаваемую действительность, однако она представляет собой иллюзию достоверности, являясь по своей природе ирреальной. Например, у Ю. К. Олеси: «Однажды летом, в июне, когда выдалась очень хорошая погода, доктор Гаспар Арнери решил отправиться в далёкую прогулку, чтобы собрать некоторые виды трав и жуков. Доктор Гаспар был человек немолодой и поэтому боялся дождя и ветра. Выходя из дому, он обматывал шею толстым шарфом, надевал очки против пыли, брал трость, чтобы не споткнуться, и вообще собирался на прогулку с большими предосторожностями» (Три толстяка, с. 127-128). На основании собственного опыта читатель продуцирует в своем сознании образ художественного мира, содержащий признаки объективной реальности. Однако маркерами ирреальности в данном макроконтексте становятся коннотативные компоненты, характеризующие авторскую позицию, – лексемы и лексические сочетания (*брал трость, чтобы не споткнуться; вообще собирался с большими предосторожностями*), а также те логические связи, которые произвольно устанавливаются автором между сегментами высказываний (*в июне, когда выдалась очень хорошая погода; человек немолодой и поэтому боялся дождя и ветра*).

Мы согласны с Ж. Женеттом (1998), который отрицает соотношение художественного текста с какой бы то ни было внетекстуальной реальностью и постулирует превращение заимствуемого из реальности в значимые элементы художественной структуры, семиотические по своему характеру. Такими элементами в художественном тексте становятся персонажи, место и время, действия и события, эмоции героев, конфликты и пр. Безусловно, «во многих случаях семантические свойства языковых единиц, помещенных в достаточно длинный и динамически развертывающийся контекст (дискурс), оказываются существенно иными, нежели семантические свойства тех же единиц, рассматриваемых в изолированном виде или в коротком контексте. Прежде всего речь идет, конечно, об основной единице – высказывании-предложении» (Степанов, 2001, с. 34). Читатель тем не менее должен предполагать наличие неких корреляций элементов художественного текста и реальной действительности на основании самой возможности совершения таких же событий, которые представлены в художественном тексте, например: «Громадные железные ворота распахнулись во всю ширину. Человек триста влетели в эти ворота сразу. Это были ремесленники в серых суконных куртках с зелёными обшлагами. Они падали, обливаясь кровью. По их головам скакали гвардейцы. Гвардейцы рубили саблями и стреляли из ружей. Жёлтые перья развевались, сверкали чёрные клеёнчатые шляпы, лошади разевали красные пасти, выворачивали глаза и разбрасывали пену» (Три толстяка, с. 131-132). В приведенном макроконтексте нет никаких компонентов, которые могли бы быть квалифицированы как ирреальные, т. к. все лексические средства, применяемые автором, принадлежат к общеупотребительному пласту русского языка. При этом читательская интерпретация не должна выходить за рамки тех смыслов, которые репрезентированы в тексте эксплицитно и имплицитно, но семантическое пространство у Ю. К. Олеси отражает двойное кодирование эстетической информации, а ирреальное предстает одновременно как достоверное и как вымышленное.

Вымысел в художественном тексте является способом реализуемого в нем вторичного семиозиса: он позволяет осмыслить и воссоздать действительность в воображении – сложной мыслительной деятельности, в процессе осуществления которой автор продуцирует новое знание, синтезируя и рекомбинируя его на основе уже известного (Клейменова, 2011, с. 95). В. Шмид отмечает в этой связи, что «литературный вымысел (*fictio*) – это симуляция без отрицательного характера, выдумка, в которой отсутствует момент ложности и обмана. Вымысел, понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, – это художественная конструкция возможной действительности. Изображая не существовавшие происшествия, а происшествия возможные, фикция как конструкция имеет характер мыслительной модели» (2003, с. 25).

Особое означивание, свойственное семантическому пространству художественного текста, позволяет познавать описываемое как потенциально возможное в каких-то других мирах, но не случившееся в реальном настоящем самого читателя, например: «Доктор возвращался домой. Он ехал по широчайшим асфальтовым улицам, которые были освещены ярче, чем залы, и *цепь фонарей бежала над ним высоко в небе*. Фонари походили на шары, наполненные ослепительным кипящим молоком. *Вокруг фонарей сыпалась, пела и гибла мошара*. Он ехал по набережным, вдоль каменных оград. *Там бронзовые львы держали в лапах щиты и высовывали длинные языки*. Внизу медленно и густо шла вода, чёрная и блестящая, как смола. *Город опрокидывался в воду, тонул, уплывал и не мог уплыть, только растворялся нежными золотистыми пятнами*. Он ехал мостами, изогнутыми в виде арок. *Снизу или с другого берега они казались кошками, выгибающими перед прыжком железные спины*» (Три толстяка, с. 136). Эстетический семиозис основан в макроконтексте на реализации когнитивно-прагматического потенциала персонажной модальности, которая позволяет автору представлять художественную реальность как воспринимаемую его героем, доктором Гаспаром Арнери. В приведенном выше фрагменте персонажная модальность манифестирована прежде всего с помощью различных изобразительно-выразительных средств, создающих иллюзию непосредственного восприятия окружающей действительности самим персонажем (*цепь фонарей бежала над ним высоко в небе; Вокруг фонарей сыпалась, пела и гибла*

мошкара; Там бронзовые львы держали в лапах щиты и высовывали длинные языки; Внизу медленно и густо шла вода, чёрная и блестящая, как смола; Город опрокидывался в воду, тонул, уплывал и не мог уплыть, только рас- творялся нежными золотистыми пятнами; Снизу или с другого берега они <мосты> казались кошками, выги- бающими перед прыжком железные спины). По мысли Аристотеля (1957, с. 67), поэт творит не на уровне слов, а на уровне вымысла, который трактуется в аристотелевской концепции как придумывание и построение ис- тории, поэтому сочинитель не столько создает стихи, сколько сказания, т. к. он прибегает к вымыслу в описа- нии действий. И в этом автор опирается на те изобразительно-выразительные средства, которые позволяют ему реализовать художественные задачи: это всегда ведет к формированию семантического пространства худо- жественного текста, к созданию новой эстетической реальности, отличной от объективной действительности.

Отражение реальности, а не ее изображение, свойственное художественному тексту, характеризует такой текст как обладающий особыми семиотическими способами и механизмами: автор репрезентирует ирреальное как достоверное, основываясь на художественном вымысле, а проблема истинности/ложности становится нереле- вантной текстовому семантическому пространству. Апеллируя к фрагментам реальности, художественный текст тем не менее не воссоздает их непосредственно: цель авторского замысла состоит в реализации «эффекта реаль- ности», т. к. читатель для включения в процесс эстетической коммуникации, в диалог с автором и художествен- ным миром должен сопереживать происходящему в художественном мире. Такая мнимая достоверность оказы- вается возможной благодаря лексико-грамматическим средствам национального языка, на котором создан текст, а также отсылкам разного уровня (реминисценциям, аллюзиям и т. п.) к событиям, мотивам, формам конфликта, идентифицируемым читателем в качестве репрезентантов семиотического пространства конкретной культуры.

Заключение

Изучение категорий достоверности и ирреальности, их признаков и функций в художественном тексте на материале сказочной повести Ю. К. Олеши «Три толстяка» позволило прийти к следующим выводам:

1) постижение текста – это и есть осмысливание литературы, семантическое пространство художествен- ного текста невозможно подвергнуть анализу, если не затрагивать проблематику эстетического семиозиса. Декодирование смыслов, реконструируемых на основе их функционирования в пространстве художественно- го текста, составляет основу прочтения текста. Язык и код – качественно различные реальности: код предше- ствует тексту, присутствуя в языке изначально, но участвует в продуцировании текста и формировании в про- цессе семиозиса его многоуровневого семантического пространства;

2) художественный вымысел составляет облигаторный признак эстетического семиозиса: в художествен- ном тексте означивание реальной действительности происходит на основе принципа правдоподобия, кото- рый имеет гетерогенный характер и детерминирован авторской интенциональностью. Как способ вторичного семиозиса, вымысел в эстетической коммуникации способствует не только осмыслению, но и воссозданию действительности в художественном тексте: эта сложная по своей природе когнитивная деятельность позво- ляет автору создавать новые смыслы на основе синтеза и рекомбинаций уже известного;

3) лексико-грамматические компоненты текста ограничивают семиозис и при этом задают вектор интер- претации, адекватной смыслам, заложенным автором, – иными словами, фокусируя внимание читателя на ограниченном количестве значений эстетических знаков. Функционирование знаков в художественном тексте обуславливает дополнительную коннотацию. Процесс семиозиса в художественном тексте трансфор- мирует семантику языковых средств, в том числе и за счет модальности в конкретном контексте. Семиозис вымысла функционирует в художественном тексте в процессе реализации эстетических задач, но квалифици- рование ирреального как достоверного осуществляется в читательском сознании, также и на основе декоди- рования импликатур модальности. Синтез и рекомбинация нового знания на основе уже известного предстает в художественном тексте основным семиотическим механизмом взаимодействия ирреального и достоверного.

Исследование перспективно в плане выяснения корреляций достоверного и вымышленного, реального и ирреального в художественном тексте, уточнения природы эстетического знака и, как следствие, лингвоко- гнитивных и прагмасемантических способов и механизмов продуцирования художественной реальности как текстово-дискурсивного пространства. Перспективным также представляется параметрирование рецеп- тивно-интерпретативной деятельности читателя.

Источники | References

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957.
2. Барт Р. Мифологии. Изд-е 5-е. М.: Академический Проект, 2019.
3. Бахтин М. М. Проблема текста: опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976. № 1.
4. Борухов Б. Л. Онтология художественного текста // Художественный текст: онтология и интерпретация: сб. ст. Саратов: Изд-во Саратовского государственного педагогического института, 1992.
5. Валентинова О. И., Денисенко В. Н., Преображенский С. Ю., Рыбаков М. А. Системный взгляд как основа филологической мысли. М.: ЯСК, 2016.
6. Дымарский М. Я. Норма текстовости и стилевое варьирование // Художественный текст: онтология и ин- терпретация: сб. ст. Саратов: Изд-во Саратовского государственного педагогического института, 1992.

7. Женетт Ж. Вымысел и слог: *fictio et diction* // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1-2.
8. Зельдович Г. М. Взаимоподобие смыслов и структура художественного текста // Слово.ру: балтийский акцент. 2020. № 1 (11).
9. Клейменова В. Ю. Фикциональность и вымысел в художественном тексте // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 3.
10. Костыря А. В. Категория вторичности в рамках лингвистики текста, теории семиозиса и когнитивных исследований // Гуманитарные исследования. История и филология. 2021. № 1.
11. Красных В. В. Текст как единица дискурса // Международная юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения акад. В. В. Виноградова: тез. докл. М., 1995.
12. Кузнецова Анна В. Прагматика культурных кодов в художественном тексте // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2021. № 3.
13. Лейдерман Н. Л. Текст и образ // Филологический класс. 2004. № 12.
14. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.
15. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010.
16. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1981. Вып. 567.
17. Мейзерский В. М. Проблемы и перспективы семиотики текста // Художественный текст: онтология и интерпретация: сб. ст. Саратов: Изд-во Саратовского государственного педагогического института, 1992.
18. Москальская О. И. Грамматика текста. М.: Высшая школа, 1981.
19. Розин В. М. Расширительное истолкование семиотического подхода // Культура и искусство. 2020. № 9.
20. Руднев В. П. Морфология реальности: исследования по философии текста. М.: Гнозис, 1996.
21. Серкова Н. И. Предпосылки членения текста на сверхфразовом уровне // Вопросы языкознания. 1978. № 3.
22. Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: антология / сост. Ю. С. Степанов. М.: Академический Проект; Деловая книга, 2001.
23. Фещенко В. В. Художественная коммуникация: от семиотических моделей к лингвоэстетической теории // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. № 1 (12).
24. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
25. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2006.
26. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: АСТ; CORPUS, 2016.
27. Greimas A.-J. *Semiotique et sciences sociales*. P.: Editions du Seuil, 1976.

Информация об авторах | Author information



Дзюбенко Анна Игоревна¹, к. филол. н., доц.
¹ Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону



Dzyubenko Anna Igorevna¹, PhD
¹ Sothern Federal University, Rostov-on-Don

¹ aidzyubenko@sfedu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.03.2023; опубликовано (published): 28.04.2023.

Ключевые слова (keywords): семиозис; художественный текст; достоверность; ирреальность; художественный вымысел; semiosis; literary text; authenticity; irreality; fiction.