

Е. В. Ермакова

МЕТОДЫ «ИМПЛИЦИТНОГО» ПИСЬМА В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

В статье рассмотрены три метода «имплицитного» письма в психологической прозе: референтное, рекурсивное, репрезентативное. Описана связь между референтным письмом и формируемым в представлении читателя сценарием событий в тексте, а также роль двух других типов письма в создании эффекта «глубины» текста. Референтный метод «имплицитного» письма в большей степени, чем два других метода, основан на когнитивном моделировании, в котором значимую роль играет знание прототипических сценариев поведения и поступков. В статье высказывается мысль о том, что исследования по имплицитности имеют точки пересечения с исследованиями в области искусственного интеллекта.

Е. Ermakova

METHODS OF “IMPLICIT” WRITING IN THE ENGLISH PSYCHOLOGICAL PROSE OF THE 20th CENTURY

The three types of implicitness in psychological prose are studied in the article: referential, recursive, and representative ones. The connection between referential implicitness and scenario of events in the reader's mind is under analysis, as well as the role of two other types of implicitness in creation of the effect of a story's "depth". Referential method of "implicit" writing is connected with cognitive modelling more than the other two methods; the knowledge of prototypical behavioural and action scenarios plays an important role in this modelling. The article argues that studies in the field of implicitness correlate in some way with studies on artificial intellect.

Многомерность структуры текста, в которой представлены разные возможные прочтения заданного текста, — это естественное свойство текста. Неоднозначность художественного текста может возрастать в целом ряде случаев, становиться важным механизмом смыслообразования.

Представляется, что можно говорить о некоторых литературных формах как о более склонных к использованию имплицитности (заметим, что во многих лингвистических исследованиях в качестве синонимов используются «имплицитность» и «подтекст»): «Есть (или были) литературные или фольклорные формы, для которых моделированный подтекст является конститутивным, жанрообразующим признаком, т. е. моделированный подтекст той или иной разновидности составляет образующую их особенность. Таковы помимо бас-

ни сатирическая сказка, средневековое моралите; таковы также пословицы и парадоксальные выражения (вроде тише едешь, дальше будешь). На моделированном подтексте основаны также неканонические устные и письменные высказывания и целые тексты, строящиеся как иносказания, аллегории, намеки, “эзопов язык”. Другие литературные и фольклорные жанры если не вполне образуются приемом моделированного подтекста, то содержат его как возможный или даже обычный элемент своих содержательных структур. Таковы жанры и формы народного эпоса и мифа, в частности космогонического, художественной фантастики, сатирической литературы, памфлета, фельетона, театра марионеток и т. д.»¹.

Полагаем, что элементом содержательной структуры имплицитность является в текстах таких типов, как детектив (в силу

того, что объектом описания в детективе всегда является нечто, что необходимо скрыть), а также психологическая проза, которая часто обращается к описанию таких психологических состояний, которые либо скрываются от окружающих, либо им трудно дать однозначное описание: «Существует класс аффективных категорий, — автор может хотеть именно их вызвать в воображении читателя, — которые проявляются в наибольшей степени, если они имплицитно представлены. Общим знаменателем этих аффективных форм может быть тот факт, что причины, вызывающие их, существуют как скрывающиеся или же трудно определяемые словами. Представляется, что аффективные категории этого типа включают угрозу, страх, тайну по признаку причины, вызывающей их, или же обреченность, беспокойство, любопытство по признаку переживаемого состояния. Существование таких явлений в нашем опыте зависит, как нам представляется, от того, насколько неопределенными они остаются в тексте или от того, насколько они остаются в состоянии намёка. Будучи полностью эксплицитными и проясненными, они теряют присущие им свойства и сопутствующий им эмоциональный эффект»².

В психологической прозе XX в., мы полагаем, можно говорить о трех методах «имплицитного» письма. Мы назвали эти три метода: (1) референтное письмо; (2) рекурсивное письмо; (3) репрезентативное письмо. Все три метода имплицитного письма могут встречаться в пределах одного произведения и успешно взаимодействовать.

Референтное имплицитное письмо связано с особым типом прагматической референции, когда некоторое текстовое содержание соотносено с фрагментом действительности, известным автору текста и читателю. Знакомый фрагмент действительности (знание «фрагмента действительности» понимается нами широко — это знание культурных норм, типов характеров, моделей отношений, поступков и т. д.)

представляется в тексте таким образом, что читателю необходимо догадаться о его истинных «очертаниях». Ярким примером письма этого типа являются произведения Э. Хэмингуэя и Дж. Д. Сэлинджера. Избранная аудитория этих писателей умеет по немногим штрихам восстановить картину сложных человеческих взаимоотношений, для которых доминантами являются ощущение одиночества, невозможности найти общий язык с окружающими.

Рекурсивное письмо связано с описываемой в когнитивной психологии мыслительной операцией «рекурсия»³, обусловленной, вероятно, развившейся в процессе эволюции способностью человека к эмпатии. Противопоставление точек зрения персонажей, за каждой из которых может стоять своя картина мира, ведет к появлению текстов с имплицитной многозначностью. Способность читателя, опираясь на собственную систему оценок, сопоставлять конфликтующие точки зрения — источник рекурсивной имплицитности.

Понятие «репрезентативное письмо» может быть наиболее продуктивно объяснено в связи со стратегической моделью понимания текста Тео ван Дейка и В. Кинча, которая включает в себя текстовую базу (семантическое представление текста в эпизодической памяти в форме пропозиций, т. е. фактов некоторого возможного мира, и связей между ними), ситуационную модель (когнитивное представление событий, действий, лиц, ситуаций, о которых говорится в тексте, в эпизодической памяти)⁴, а также «промежуточную пропозиционную репрезентацию текста», которая является необходимым компонентом текстовой базы: «мы должны отделить репрезентацию текста от ситуационной модели, поскольку представление текста и представление ситуации не всегда совпадают. Представление текста вполне может иметь свое собственное и особое существование в памяти. Точно так же, как обычно, скорее вспоминают ситуацию, обозначаемую текстом, чем сам текст, могут и часто на

самом деле вспоминают текст *per se* — его организацию, его макроструктуру, которая может, хотя и не обязательно, иметь какие-то общие свойства со структурой ситуации»⁵.

Представление/репрезентация текста включает представление поверхностной структуры (грамматико-синтаксическую связность текста, стилистические особенности и риторические средства), а также суперструктуру, в частности нарративную схему. Средства создания имплицитности через репрезентативное письмо очень многочисленны и выступают обычно как сопровождающие для двух других методов письма. Это прежде всего различные риторические и композиционные приемы. В данной работе мы остановимся лишь на одном приеме репрезентативного письма, а именно на композиционном параллелизме сцен, который особенно актуален для рассматриваемого нами материала.

Считаем, что современный взгляд на проблему имплицитности невозможен без привлечения материалов когнитивных исследований. Такие базовые для когнитивной науки понятия как фрейм, сценарий, концепт должны, как нам кажется, найти свое место в исследованиях по имплицитности текста. «Текст «рождается» в виде сгустка» — свернутой смысловой структуры»⁶. Конечно, понимание текста — это процесс глубоко творческий, это никогда не примитивное заполнение позиций во фреймах, это «встречное конструирование ситуации на основе знания о том, что, как, когда, зачем и почему, с какими целями, результатами и следствиями было, бывает, может или не может случиться в реальном или воображаемом мире»⁷.

Степень сложности процесса «встречно-го моделирования» коррелирует с имплицитностью художественного текста. Знакомый по жизненному опыту сценарий, например, может обыгрываться психологической прозой таким образом, что читателю приходится «угадывать», «узнавать» его в тексте. Сопоставление формируемого в

представлении читателя «сценария событий в тексте» и существующего в опыте «прототипического» сценария создают тот необходимый «порог сложности», преодоление которого приводит к осознанию «сконструированности» и «знаковости» текста, так как происходит «переход на уровень актуального сознания реципиентом языковых форм и отношений между ними и/или между содержанием текста и индивидуальной картиной мира»⁸ из-за «непрозрачности» понимаемого.

Тот факт, что знание репрезентировано в сознании носителей языка в форме абстрактных структур, — это тема многих работ, посвященных психологии знания, проблемам понимания текста и другим вопросам. Так, например, А. Паивию и И. Бегг в «Психологии языка» пишут: «В последнее время многие психологи склоняются к идее о том, что знание представлено в форме абстрактных структур, которые называют схемами, скриптами, фреймами <...> Подобного рода концепты — это метафорические наименования, которые мы даем нашему общему знанию о классах объектов, событиях, ситуациях, видах деятельности <...> Результирующая ментальная конструкция, которая иногда имеет форму образа, — это реализация или конкретное воплощение общего знания — одного из многих возможных “сценариев”, который мог бы быть сконструирован»⁹. Нельзя, однако, забывать, что восприятие текста — это процесс не только когнитивный, но и эмоциональный: образно-аффективная составляющая понимания текста — это едва ли не важнейший компонент смысловой структуры текста: «индивид обращается к своему вербальному и невербальному, перцептивному, когнитивному и аффективному опыту <...> при обязательном сочетании понимания с переживанием понимаемого»¹⁰.

В свете того, что было сказано об особой актуальности аффективных категорий для психологической прозы XX в., рассмотрим сценарий, который довольно часто

«обыгрывается» в ней — сценарий «наказание», который апеллирует к таким аффективным категориям, как вина, страх, ярость, агрессия, отчаяние и другим. Сопоставим с этой точки зрения два текста — текст небольшого по объему романа Ш. Джексона «Мы живем в замке» (1962) и текст рассказа Ф. О’Коннора «Вид на лес» (1957), для которых обыгрывание вышеназванного сценария является важным движущим началом.

«Наказание» — это социально-оценочный концепт, имеющий сценарную репрезентацию и сегментируемый на сцены: «Прототипическая ситуация наказания выглядит следующим образом: субъект наказания — тот, кто наказывает, делает что-то плохое объекту наказания (тому, кого наказывают) в ответ на что-то плохое, совершенное объектом наказания»¹¹. А. А. Контримович выделяет такие признаки наказания, как вина, страдание, возмещение, статусные отношения, градация, средство сдерживания¹². К уже названным признакам добавим также причину наказания (что именно плохое было совершено объектом наказания) и отношение к наказанию окружающих.

В обоих текстах используются (в различных комбинациях) как рекурсивное, так и репрезентативное письмо, хотя степень сложности моделирования «сценария событий в тексте» на основе «прототипического» сценария разная, что, на наш взгляд, ведет к разной степени текстовой имплицитности в двух произведениях.

В романе Ш. Джексона «Мы живем в замке» описывается следующая ситуация: две сестры, Констанция (старшая сестра) и Мэри Кэтрин (младшая сестра) и их престарелый дядя Джулиан живут в глухом провинциальном местечке, стремясь как можно меньше общаться с людьми, так как старшую сестру официально обвиняли (затем официальное обвинение сняли) и продолжают обвинять местные жители в отравлении целой семьи — четырех ее ближайших родственников — мышьяком, под-

сыпанным в сахар (убийство произошло за шесть лет до описываемых в романе событий). На самом деле убийцей была младшая сестра, о чем читатель узнает в конце романа (младшая сестра признается старшей, хотя старшая догадывалась обо всем). Из одного из первых эпизодов романа читатель узнает, что во время рокового обеда младшей сестры за столом не было, так как она была наказана и оставлена без обеда. Ненависть младшей сестры к наказанию в любой форме, к любому насилию по отношению к себе лейтмотивом проходит через весь роман. Например, когда неожиданно приехавший к сестрам двоюродный брат Чарльз требует наказания для Мэри Кэтрин за какие-то действия, необъяснимые с его точки зрения (Мэри Кэтрин действительно обладает необузданным темпераментом и богатым воображением; пытаюсь заставить Чарльза уехать и в ответ на его агрессию Мэри Кэтрин приносит в его комнату мусор из леса), девушка реагирует очень остро.

«Наказать меня?» Я стояла, вся дрожа, прислонясь к дверному косяку. «Наказать меня? Ты имеешь в виду, отослать меня в постель без обеда?»

«И я бросилась бежать. Я бежала, пока не оказалась на лугу, среди густой травы, в самой гуще, где было безопасно, там я и села, и трава поднялась у меня над головой, укрывая меня»¹³. Результатом обиды на попытку наказать ее стал поджег в комнате Чарльза, устроенный Мэри Кэтрин, из-за которого сгорел почти весь дом сестер и погиб дядя сестер. Во время тушения пожара местные жители устроили погром в доме. Мэри Кэтрин реагирует следующим образом.

«Одна из Дрезденских статуэток нашей матери оказалась разбитой, я подумала и сказала Констанции: “Я положу им смерть в еду и буду смотреть, как они умирают”.

Констанция шевельнулась, листья на деревьях зашуршали. “Так, как ты и раньше делала?” — спросила она»¹⁴.

Итак, идея наказания на сюжетном уровне организует практически все основные события романа, однако текстовая сценарная репрезентация имеет свои специфические особенности. *По параметру «статусные отношения»* происходит явное «отклонение» от «прототипического» сценария: «наказывающей» стороной оказывается человек, занимающий с точки зрения статуса явно подчиненное положение. Девушка 18 лет противопоставляет себя сначала более старшему по возрасту брату Чарльзу, а потом целой деревне. Более того, признание в совершенном отравлении и сопоставление с ситуацией желая наказать жителей деревни с помощью отравления заставляет понять, что отношения между Мэри Кэтрин и отравленной ею семьей также складывались по принципу сценария «преступление – наказание», т. е. акт отравления семьи – это акт наказания за лишение обеда (что, в свою очередь, также было наказанием). Сценарий того, что произошло за шесть лет до описываемых в книге событий – это сценарий, представленный в «неполном» и «искаженном» виде. «Искаженность» сценария – результат «наложения» на этот сценарий сценария «преступление». Читатель знает о преступлении, но лишь тогда, когда он начинает осознавать преступление как составную часть сценария «наказание», у него могут появиться какие-то соображения по поводу причин преступления, обстоятельств преступления, характера отношений между всеми, кто был вовлечен в конфликт.

По параметру «вина» обнаруживаем существенные расхождения с привычным сценарием. Мэри Кэтрин вообще не ведомо чувство вины, а если и ведомо, то никакой экспликации в тексте оно не получает. И это тем более удивительно, что она в избытке наделена другими чувствами, включая любовь, жалость, чувство прекрасного и т. д.

По параметру «градация» читатель сталкивается с ситуацией, когда степень наказания самым очевидным образом не соот-

ветствует «преступлению», а именно, в сценарии, где наказывающей стороной является девочка, наказанием за лишение обеда является смерть, наказанием за присутствие в доме недоброжелательно настроенного постороннего – поджог в доме и т. д.

По параметру «отношение окружающих к наказанию» отметим позицию старшей сестры Констанции, которая воспринимает все поступки Мэри Кэтрин как должное. Когда Чарльз требует наказать Мэри Кэтрин за беспорядок в его комнате, Констанция не может понять, как мысль о наказании сестры может вообще прийти кому-либо в голову.

Референтное письмо в романе, представленное названными особенностями соответствия/несоответствия «прототипического» сценария и «сценария событий в тексте», является не единственным типом «имплицитного» письма. Репрезентативное «имплицитное» письмо представлено в романе параллелизмом двух сцен. Как уже говорилось, существует некоторая «отправная» сцена романа – сцена семейного обеда за шесть лет до описываемых в романе событий, когда за столом присутствуют все члены семьи, за исключением наказанной Мэри Кэтрин, после которого все, за исключением дяди Джулиана, который ест мало варенья с сахаром, и сестры Констанции, которая вообще никогда его не ест, умирают от отравления мышьяком. Эта сцена нигде не описана в романе, но ее часто вспоминает дядя Джулиан и ее легко можно себе представить. Существует еще одна сцена – сцена еще одного обеда, который вспоминает или воображает Мэри Кэтрин перед тем как совершить поджог в доме, спрятавшись в заброшенной беседке в саду.

«Я села на пол и разместила их у себя в уме по порядку, вокруг обеденного стола. Наш папа сидел во главе стола. Наша мама сидела напротив него. Дядя Джулиан сидел по одну сторону от нашей мамы, наш брат Томас по другую; рядом с моим отцом сидела наша тетя Дороти и Констанция.

Я сидела между Констанцией и дядей Джулианом, на моем собственном, моем и только моем месте за столом. Медленно я начала прислушиваться к их словам.

— Купить книгу Мэри Кэтрин, дорогая. Люси, разве Мэри Кэтрин не должна получить новую книгу?

— У Мэри Кэтрин должно быть все, что она захочет, дорогой. Наша самая любимая дочь должна иметь все, что захочет.

— Констанция, у твоей сестры кончилось масло. Сейчас же передай ей масло, пожалуйста.

— Мэри Кэтрин, мы тебя любим.

— Тебя никогда нельзя наказывать. Люси, проследи, чтобы нашу самую любимую дочь Мэри Кэтрин никогда не наказывали.

— Мэри Кэтрин никогда себе не позволит ничего плохого, ее никогда не нужно наказывать.

— Я слышал, Люси, что существуют непослушные дети, которых наказывают тем, что посылают в постель без ужина. Такого нельзя допускать с нашей Мэри Кэтрин.

— Я совершенно согласна, мой дорогой. Мэри Кэтрин нельзя наказывать. Нельзя посылать в постель без обеда. Мэри Кэтрин никогда не позволит себе ничего, что потребовало бы наказания.

— Нашу дорогую, любимую Мэри Кэтрин нужно холить и лелеять. Томас, отдай сестре свой ужин, она еще не наелась.

— Дороти, Джулиан. Встаньте, раз наша дорогая дочь встает.

— Все склоните головы перед нашей обожаемой Мэри Кэтрин¹⁵.

Эта поразительная сцена является своеобразным «зеркальным» отражением сцены «рокового» обеда, т. е. это «роковой обед» наоборот: во время «рокового» обеда девочки не было за столом, в «зеркальной» сцене она находится на своем законном месте. Во время «рокового» обеда девочка была наказана, во время «зеркального» обеда речь идет о том, что ее нельзя наказывать никогда. Во время «рокового» обеда она лишена права есть, во время «зеркального» обеда ей отдает свой обед брат и т. д.

Роль данной «параллельной» сцены — не просто в «запутывании» читателя, но в создании ощущения парадоксальности ситуации, а также в создании той особой эмоциональной напряженности, которая является составляющей текстов с высокой степенью имплицитности. Таким образом, референтная имплицитность (возникающая из сопоставления общеизвестного сценария и текстового сценария) и репрезентативная имплицитность (возникающая как результат композиционного параллелизма сцен) создают неповторимый облик романа.

Рассказ Флэннери О'Коннор «Вид на лес» также в своей основе имеет яркую сценарную организованность, он также весьма неоднозначен, хотя, как нам представляется, в меньшей степени. Семидесятилетний мистер Форчен, владелец довольно большого участка земли, в ущерб семье своей дочери, которая живет на этом участке с семьей, распродает принадлежащие ему земли. Дочь и ее семья беспомощны в этой ситуации, не имея никаких способов воздействия на упрямого старика. Единственной слабостью Мистера Форчена является его внучка Мэри, имеющая поразительное внешнее сходство с бабушкой (в чем и состоит причина привязанности к ней старика). Когда старик видит, как отец Мэри наказывает ее, у него болит сердце, однако, он никогда не заступает за внучку, а когда он спрашивает внучку, почему она не возмущается, та отрицает, что ее наказывают и заявляет, что если кто-то попытается наказать ее, она просто убьет своего обидчика. Когда бабушка собирается продать землю перед домом, где дети играют и откуда открывается красивый вид на лес, девочка высказывает резкое недовольство. Все попытки бабушки успокоить внучку и доказать, что все что он делает, он делает ей на пользу, приводят к еще большему возмущению. Бабушка решается наказать внучку, привозит ее в лес, однако девочка вдруг бросается на бабушку, сбивает с него очки, крича, что никто не име-

ет права ее наказывать, кусает и бьет старика. Вырвавшись, старик душит девочку и падает на землю. В конце рассказа писательница прибегает к часто используемому ей приему — введению фигуры нарочитой неясности.

«Потом он упал на спину и стал беспомощно вглядываться в голые стволы, а затем в верхушки сосен, и сердце рывками становилось все шире. Сердце расширялось с такой скоростью, что, казалось, тащило его за собой сквозь лес, казалось, он бежал с едва переносимой скоростью мимо ужасных сосен к озеру. Он чувствовал, что там должен быть маленький прогал, маленькое местечко, откуда он мог вырваться, убежать от леса у него за спиной. Он уже видел его издали, тот маленький прогал, где белое небо отражалось в воде. Прогал все приближался, пока он бежал, и вот, вдруг, все озеро распахнулось перед ним, неторопливо собираясь у его ног волнистыми складками. Он вдруг понял, что не умеет плавать и что так и не купил лодку. С двух сторон мрачные деревья возвышались над ним, обступая воду и темнея повсюду. Он в отчаянии искал взглядом кого-нибудь, кто мог бы ему помочь, но не было никого, кроме чего-то жуткого, желтого, огромного, завалившегося на бок, такого же неподвижного как и он сам, вгрызшегося в глину»¹⁶.

Обратимся к особенностям референтного письма. *По параметру «статусные отношения»*, как и в романе Ш. Джексона, видим такое же нарушение привычных статусных отношений — ребенок выступает наказывающей стороной. При этом девочка несколько раз повторяет, что она не Форчен, а Питтс (фамилия ее семьи). Одно из возможных толкований — это то, что девочка выступает «от лица» своей семьи, что накопившийся гнев ребенка — это гнев семьи, возмущенной произволом, творимым мистером Форченом.

По параметру «причина наказания» ситуация представляется более однозначной, чем ситуация в романе Ш. Джексона. О при-

чине, по которой девочка хочет наказать дедушку, читатель легко догадывается из предыдущего текста. Ярость дедушки также может быть объяснена (девочка открыто выступает против его воли).

По параметру «вина» ситуация складывается следующим образом. Ни дедушка, ни девочка не чувствуют за собой какой-либо вины, возможно поэтому испытываемые ими чувства возмущения и гнева так сильны. Более того, требующим психологического объяснения является тот факт, что девочка, когда ее наказывает отец, и вовсе отказывается признать факт наказания.

По параметру «отношение окружающих к наказанию» следует отметить невмешательство дедушки, когда отец, мистер Питт, наказывает дочь. Этот факт также может быть связан с гневом девочки на дедушку, который проявился в дальнейшем.

С точки зрения репрезентативного письма, помимо фигуры нарочитой неясности, находим такой же значимый, как в романе Ш. Джексона, параллелизм сцен: наказание девочки отцом и наказание девочки дедушкой. Наказание девочки отцом не воспринимается ею как наказание, сам факт наказания она отрицает. Наказание дедушкой вызывает у нее приступ неуправляемой ярости, который заканчивается трагедией. С точки зрения репрезентативного «имплицитного» письма следует также отметить символическую значимость образа «лес», который мог бы служить целой отдельной темой для анализа и который в данной работе мы лишь вскользь упомянем.

Неоднозначность ситуации, описываемой в романе, усиливается тем, что часто используемая несобственно-прямая речь выводит «на первый план» точку зрения дедушки, который свято верит в правильность того, что делает, и испытывает искреннее презрение к семье дочери. Эта «навязываемая» точка зрения является элементом рекурсивного «имплицитного» письма, которое также щедро представлено в рассказе.

Подводя итог сказанному, хотелось бы отметить, что далеко не всякий художественный текст имеет прослеживаемую «сценарную» организованность. На наиболее ярких примерах нам хотелось продемонстрировать связь имплицитности как категории текста с когнитивной «подоплекой» текста, с теми когнитивными структурами, обращаясь к которым психологическая проза избегает прямолинейных суждений и создает неповторимую атмосферу напряженной жизни чувств.

Заключая статью, отметим, что исследования по имплицитности в художественном тексте — это отнюдь не «вещь в себе», не погоня за ускользающим призраком смысла. В исследованиях по имплицитности обнаруживается неожиданная перекличка с исследованиями в области искусственного интеллекта. Так, Н. Н. Леонтьева в книге «Автоматическое понимание текстов»¹⁷, разрабатывая теорию «мягкого» понимания текста для экспериментальной лингвистической системы ПОЛИТЕКСТ, пишет: «Модель мягкого понимания текста, к которому стремятся лингвисты, состоит в способности порождать различные осмысленные интерпретации исходного объекта в зависимости от разных условий и составляющих процесса его восприятия. Модель должна сочетать в себе структуры последовательного, буквального, поэлементного понимания, с одной стороны (узколингвистический подход), и чтение “крупным взглядом”, глазами специалиста, с другой стороны (информационный подход, экстралингвистическое понимание). Разве не с такими же особенностями понимания “естественного” текста имеет дело как читатель, так и лингвист, исследующий проблемы понимания текста? Читатель, с одной стороны, осуществляет “поэлементное понимание”. С другой стороны, в некоторый момент времени, столкнувшись с некоторым “порогом сложности”, он переходит на тот уровень, когда начинает смотреть на текст “крупным

взглядом”, оценивая текст как некую модель, знаковый объект, соотносимый с некоторыми другими моделями и знаковыми объектами, что, естественно, приводит к возрастанию его информационно-энергетической емкости. Для машинной программы, выполняющей программу понимания текста, нарушения в тексте являются стимулом для поиска решений: «нарушения» в тексте нужно рассматривать не как досадную помеху для автоматического анализа, а как проявление живого организма, их надо фиксировать в семантической структуре и использовать конструктивно. Так, локальная семантическая неполнота заставляет выйти за границы предложения, в связный текст, а информационная неполнота инициирует поиск ответа в семантической сети»¹⁸.

Знаменательно, что описываемая Н. Н. Леонтьевой программа ПОЛИТЕКСТ использует в качестве минимального смыслового блока не высказывание, но ситуацию, которая может включать как одно высказывание, так и несколько и служить базой для синтезируемого текстового факта (нового для глобальной структуры факта, создаваемого в результате анализа ситуации/ ситуаций): «Первые крупные единицы, которые могут приобрести внетекстовую значимость, — это объекты и ситуации. Граница между ними не всегда очевидна»¹⁹, «Множество всех ситуаций, точнее, последовательность крупных единиц типа ситуации, образует ситуацию текста. Если вынести из него деление текста на предложения, абзацы, а также другие сведения о физическом составе текста в отдельную (композиционную) структуру, мы выходим в пространство “чистых” ситуаций, в содержание целого текста»²⁰. Исследуя имплицитность в тексте, ситуацию (но не высказывание) также приходится использовать как минимальный смысловой блок, характеризуемый относительной смысловой законченностью, отношениями места, времени, модальности и некоторыми другими.

Исследования по имплицитности художественного текста, (исследования методов «затрудненного» письма), как показывает наш анализ, выходят за рамки собственно текстовых исследований. Это ис-

следования уникальных «навыков» восприятия сложного сообщения, исследования в области феноменологии интеллекта, существующего в сложном пространстве связей с постоянно меняющимся миром.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Никитин М. В.* Основы лингвистической теории значения. — М., 1988. — С. 155.
- ² *Talmy L.* *Toward a Cognitive Semantics.* — Cambridge: The MIT Press, 2001. — P. 462–463. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ³ *Величковский Б. М.* Когнитивная наука. — М.: Academia, 2006. — Т. 2; *Talmy L.* *Toward a Cognitive Semantics.* — P. 201.
- ⁴ *Дейк Т. А. ван, Кинч В.* Стратегия понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс, 1988. — С. 163–167.
- ⁵ Там же. — С. 184.
- ⁶ *Красных В. В.* От текста к концепту и обратно // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 1. — С. 59.
- ⁷ *Залевская А. А.* Некоторые проблемы теории понимания текста // ВЯ. — 2002. — № 3. — С. 65.
- ⁸ Там же. — С. 64.
- ⁹ *Raivio A., Begg I.* *Psychology of Language.* — Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1981. — P. 165. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ¹⁰ *Залевская А. А.* Указ. соч. — С. 64.
- ¹¹ Наказание // Антология концептов. — М.: Гнозис, 2007. — С. 384.
- ¹² Там же. — С. 383.
- ¹³ *Jackson S.* *We Have Always Lived in the Castle.* — The Viking Press Inc. 1962. — P. 114. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ¹⁴ Ibid. — P. 132. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ¹⁵ Ibid. — P. 115–116. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ¹⁶ *O'Connor F.* *The View of the Woods* // 3 by Flannery O'Connor. — Penguin Books USA Inc. A Signet Book. 1983. — P. 326. Перевод наш. — Е. В. Ермакова.
- ¹⁷ *Леонтьева Н. Н.* Автоматическое понимание текстов. — М.: Academia, 2006. — С. 30.
- ¹⁸ Там же. — С. 274.
- ¹⁹ Там же. — С. 133.
- ²⁰ Там же. — С. 138.