

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ АНАЛИЗА ДИСКУРСА

*Работа представлена кафедрой иностранных языков
Рязанского государственного университета.*

Статья посвящена изучению явления внутритекстовой неоднородности художественного текста. Целью статьи является систематизация тех аспектов, которые уже рассматривались в научной литературе. В частности, рассматриваются такие понятия, как «многогранные» рассказы (Ж. Фоконье и М. Тернер), «когнитивная карта» (Мари-Лор Райан), а также соотношение таких понятий, как виртуальная реальность и фикциональная реальность (А. В. Челикова). В статье исследуется проявление «внешних рассказов» и «внутренних рассказов» в нарратологии, рассматривается систематизация форм реальности в художественном тексте, проведенная Ю. Марголиным, а также понятие интроспекции.

Ключевые слова: *Виртуальная реальность, фикциональная реальность, внутритекстовая неоднородность, «многогранные» рассказы, «когнитивная карта», интроспекция*

O. Fedotova

VIRTUAL REALITY IN THE CONTEXT OF DISCOURSE ANALYSIS PROBLEMS

The article deals with different forms of realities that can be found in fiction. The aim of the article is to systematise those aspects that have already been mentioned by different scientists. The author of the article touches upon „double-scope stories“ (G. Fauconnier and M. Turner), the „cognitive map“ (M.-L. Ryan), such notions as virtual reality and fictional reality (A. V. Chelikova), „external story“ and „internal story“, introspection. A text of fiction has many aspects. The two main ones, those of the author and of the character, are not well learned and need further investigation.

Key words: *virtual reality, fictional reality, intratextual heterogeneity, „double-scope stories“, „cognitive map“, introspection.*

В течение долгого времени квази-реальность, создаваемая в художественном произведении, являлась объектом изучения философии, антропологии и когнитивной науки, которые ставили акцент на ее психологической и культурологической значимости. Изучение явления внутритекстовой неоднородности в настоящее время является очень распространенным и может быть обозначено как одна из новых тенденций в исследованиях современной прозы. Это связано со стремлением писателей к усложнению структуры самого текста при одновременном упрощении его языковой, а часто и содержательной стороны. Этим объясняется необходимость проследить взаимодействие разных форм реальности в тексте, так как в ряде случаев именно оно является ключом к раскрытию замысла автора.

Несмотря на огромную значимость, до настоящего времени подобное явление изучено

лишь фрагментарно. Остановимся кратко на тех аспектах, которые уже рассматривались в научной литературе.

Ж. Фоконье и М. Тернер выделяют в художественной литературе такое понятие, как «многогранные» рассказы (double-scope stories). В «многогранный» рассказ входят различные, порой противоречивые пространства, которые переплетаются между собой и в результате образуют новое пространство. Авторы вводят такой термин, как «смешанный» рассказ (blended story), который также образуется путем слияния нескольких реальностей в одну [10].

В подобном взгляде на структуру художественного произведения Марк Тернер отталкивается от умственной способности человека жить в нескольких мирах одновременно: в реальном и воображаемом. Автор опирается на способность читателя вызывать в памяти

события из жизни, которые имеют связь с тем, что описывается в художественном тексте. Жизнь одновременно в нескольких реальностях, способность соединять их в одну – вот то, что, по мнению М. Тернера, отличает человека от других живых существ [15].

Автор выделяет следующие виды реальностей:

1. То, что происходит в данный момент времени плюс воспоминания.

2. Две сходные реальности соединяются в одну (например, соревнования и выборы).

3. Сон, который полностью уводит нас от реальности.

4. Реальные события, сочетающиеся с игрой воображения.

5. Размышления над различными событиями, даже если они слабо относятся к настоящему.

6. Воспоминания и мечты, которые помогают осознать то, что происходит в настоящий момент времени.

Одной из характеристик многомерности нарративного дискурса является множественность пространственной организации повествования. Сторонником признания неоднородности текстовой структуры является Мари-Лор Райан (Marie-Laure Ryan), которая вводит такое понятие, как «когнитивная карта» (cognitive map) [14]. Этот термин впервые был упомянут в психологии, где он обозначал способность человека запоминать графическое пространство: дорогу, план города и т. д.

В 1981 г. Ричард Бьорнсон (Richard Bjornson) предложил использовать этот термин в литературоведении для описания целого ряда когнитивных процессов. При помощи когнитивной карты художественный текст может рассматриваться с различных точек зрения и может предстать как сочетание различных пространств. Таким образом, представляется возможность более полно и многогранно проанализировать заложенную автором художественного произведения идею.

М.-Л. Райан определяет когнитивную карту как ментальную модель пространственных отношений [14]. Пространства могут быть как реальными, так и вымышленными. Автор рассматривает пространство как сцену, на которой

разворачиваются события художественного произведения. Автор подчеркивает, что персонажи являются неотъемлемой частью этого художественного пространства. М.-Л. Райан применила принцип когнитивной карты при анализе рассказа *Chronicle of a Death Foretold*, что позволило более четко проследить развитие сюжета и ясно представить место действия. Графическое расположение объектов и схема передвижения персонажей помогают лучше ориентироваться в сюжетной линии.

Основная задача в настоящее время заключается в применении подобных принципов к анализу более обширного языкового материала. Насколько нам известно, наиболее полно особенности виртуальной реальности, представленной в тексте художественного произведения, были исследованы на материале немецкого языка [6]. А. В. Челикова исходит из предположения о том, что в художественном тексте может содержаться разное количество реальностей. По А. В. Челиковой, фикциональный мир или фикциональная реальность формируют внутреннюю реальность художественного текста, существующую в тексте и через текст. Она обладает своими внутренними закономерностями и сбалансированностью, и тем самым отвечает критерию внутренней достоверности [6, с. 30]. По А. В. Челиковой, фикциональная реальность – это сложная многоуровневая структура, «возможный мир» или мир-конструкт по отношению к объективной реальности. В свою очередь, фикциональная реальность обладает возможностью генерировать практически бесконечное количество новых возможных миров (виртуальных миров) внутри себя. Ссылки на количество реальностей А. В. Челикова выражает с помощью формулы $1+n$, где 1 – самодостаточная внутренняя реальность художественного текста; n – все прочие реальности художественного текста. Эти вторичные по отношению к основной ткани художественного произведения реальности А. В. Челикова относит к виртуальной реальности. Виртуальная реальность понимается как феномен структуры текста, сигнализирующий о любых трансформациях фикциональной реальности [6].

Таким образом, под виртуальной реальностью или виртуальным миром А. В. Челикова понимает описываемую реальность, вторичную по отношению к основной ткани художественного произведения (базовому повествованию), выделяемую внутри данного текста как вымышленное, нереальное, субъективное [6, с. 36]. По А. В. Челиковой, этот термин включает в себя представление о некоторой относительно целостной реальности, которая имеет границы и подчиняется собственным законам. Термин «виртуальность» подчеркивает ее неразрывную связь с субъективным началом в человеке. Феномен виртуальности в произведениях художественной прозы проявляет себя через такое явление, как «текст в тексте», а также через фрагменты, включенные в ткань основного повествования и не всегда выделенные в нем как отдельные образования: сны, фантазии, картины желаемого будущего, воспоминания, рефлексии, медиа-включения и некоторые другие. Подобные фрагменты текста А. В. Челикова обозначает как В-фрагменты.

А. В. Челикова считает обращение к виртуальности в тексте актуальным по ряду причин. Во-первых, В-фрагменты часто являются ключом к замыслу автора, и их интерпретация дает непосредственный выход в подтекст. По ее мнению, «игра с реальностями» внутри фикционального мира является одним из распространенных приемов современной литературы.

Во-вторых, автор художественного произведения, заставляя фикциональные фигуры сочинять, лгать, видеть сны, тем самым эксплицирует так называемую архитектуру вымысла. В достаточно полно развернутом В-фрагменте можно довольно четко распознать такие шаги, как построение собственного пространственно-временного континуума, заполнение его фигурами, предметами. Отметим, что Ю. М. Лотман сравнивал это явление с «мотивом зеркала» в живописи, когда более схематичное изображение в зеркале подчеркивает иллюзорность изображения на картине [2].

Следует иметь в виду, что виртуальность в тексте художественной прозы – это еще и

аспект, дающий возможность классифицировать различные стилистические средства под иным углом зрения. Одно и то же явление в одном и том же тексте может быть и средством создания комического эффекта, и средством выразительности и наглядности, и средством создания виртуальности.

Хотелось бы отметить, что феномен виртуальности имеет глубокие исторические и онтологические корни. Несомненно, виртуальная реальность имеет рефлексивную основу, а рефлексия, с одной стороны, является имманентным свойством субъекта и его средством самопознания, с другой – рефлексия органично связана с психикой субъекта, его ментальностью.

Виртуальной реальности как в психологии, так и в философии, уделялось внимание и раньше. Одной из первых работ в этой области является работа Я. Э. Голосовкера «Логика Мифа», в которой выявлены корни виртуального в форме терминов имагинация (т. е. воображение) и имагинативная реальность [1]. Автор считает, что бестелесное, мысль, воображение – это тоже природа, это тоже реальность, но другая реальность, отличающаяся от вещественной.

Имагинативный (виртуальный) мир, по Я. Э. Голосовкеру, является не столько отраженным образом вещей или людей, сколько образом идей и смыслов [1]. Этот мир не только открывает еще неизвестное и скрытое, но и создает новое – создает будущее. Воображаемый мир или мир символов не уступает по своей реальности миру действительному.

Автором словосочетания «Виртуальная реальность» является Жарон Ланье, американский исследователь и экспериментатор в области конструирования инновативных электронных устройств, вводящих их пользователя в новое измерение существования.

«Виртуальность» – это особая философская категория, наряду с такими категориями, как время, пространство, сущность и т. д. Категория виртуальности предлагает парадигму мышления, которая дает возможность в едином плане рассматривать реалии, относящиеся обычно к разным типам знания: естественно-научному, гуманитарному или техническому.

Идея виртуальности нашла разнообразное применение в современном мире: в медицине, юриспруденции, искусстве, социологии, психологии, культурологии, образовании. Некоторые авторы, например В. М. Розин, рассматривают виртуальную реальность как форму современного дискурса [3].

В. Руднев считает, что для людей является важным, чтобы что-то считалось вымышленным, а что-то оставалось реальным. Вероятно, потому, что вымышленное – это нечто более просто организованное, им легче манипулировать. Вымысел – это упрощенная, «креолизованная» реальность [4, с. 180]. В. Руднев не ставит прямо вопрос о существовании виртуальной реальности и не использует в своем исследовании этот термин. Тем не менее он выделяет оппозицию реального – нереального и оперирует терминами «текст» и «реальность», которые не имеют в культуре XX в. четких онтологических критериев и постоянно пересекаются друг с другом. На попытке уловить и осознать границу между текстом и реальностью построено, по мнению автора, все фундаментальное искусство XX в. Текст и реальность различаются, по В. Рудневу, не столько с точки зрения бытия, сколько в зависимости от точки зрения субъекта, который их воспринимает. Текст – это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания [4, с. 10]. Реальность мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней [4, с. 11].

На материале английского языка проводились исследования разных форм реальности.

Например, Манфред Ян отмечает, что привычным объектом анализа в нарратологии являются рассказы, которые существуют в физически осязаемой форме, т. е. романы, анекдоты, фильмы, пьесы [11]. Автор обозначает их термином «внешние рассказы» („external stories”) и утверждает, что постклассическая нарратология должна также обратить внимание на такое понятие, как «внутренние рассказы» („internal stories”), т. е. хранящиеся в памяти, не высказанные, мечты, фантазии, воспоминания, которые всплывают на поверхность в результате таких умственных операций, как воспоминание, воображение и т. п. (Изучением подобной проблемы занимались также Herman [8] и Fludernick [9].)

Манфред Ян, с одной стороны, представляет «внутренний рассказ» в качестве полной противоположности «внешнему рассказу», и в то же время показывает, что эти два понятия неразрывно связаны между собой [11]. Чтобы охарактеризовать указанные выше понятия, Манфред Ян представляет таблицу оппозиций, в которой отражены «контрастные черты» (contrastive features) двух видов «рассказов». С «внешним рассказом» у автора ассоциируется повествовательное произведение, например, сказка, с «внутренним рассказом» – такие явления, как сон или игра воображения.

Манфред Ян обращает внимание на то, что не все перечисленные характеристики могут одновременно присутствовать в выделенных им типах нарративного дискурса. Автор отмечает, что объекты противопоставления очень разнородны и поэтому дать им точные определения очень сложно.

В изолированном виде «внешний» и «внутренний рассказ» имеют постоянные черты, но взятые в контексте повествования, они

Таблица 1

Характеристики «внешних рассказов» и «внутренних рассказов» по М. Яну

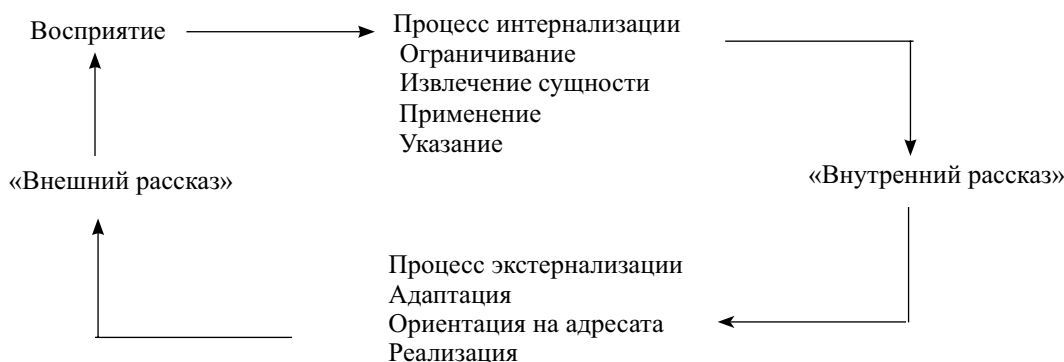
«Внешний рассказ» (external story)	«Внутренний рассказ» (internal story)
Физический (physical)	Виртуальный (virtual)
Отраженный на письме (recordable)	Воспроизводимый в речи (reportable)
Публичный (public)	Частный (private)
Ориентация на слушателя (addressee orientation)	Не имеет адресата (no addressee orientation)
Постоянный (permanent)	Быстротечный (fleeting)

могут переходить один в другой. Например, сон, приснившийся персонажу, представляет его внутренний мир. Но когда персонаж пересказывает этот сон другому человеку, этот сон уже превращается во «внешний рассказ». Или же, например, если ребенку рассказывают сказку, которая представляет собой «внешний рассказ», он может извлечь оттуда полезный жизненный опыт и использовать поведение

героев в качестве примера для подражания. Таким образом «внешний рассказ» становится «внутренним» (Манфред Ян использует термин „internalize”) [11].

Так как приведенная выше таблица оппозиций не раскрывает подобных переходов, Манфред Ян считает необходимым привести «циклическую модель» (a Cyclical Model) перехода одного «рассказа» в другой.

Схема 1



В «модели переходных состояний» (a model of transitional states) «внутренний рассказ» предстает в виде «ментальных репрезентаций» (mental representations), т. е. является проявлением умственной деятельности (подобная точка зрения встречается также у Ryan [13]).

Таким образом, пафос концепции М. Яна направлен на утверждение принципа многомерности в структурировании нарративного дискурса. Это положение становится в настоящее время определяющим. В частности, С. Г. Тикунова разделяет точку зрения о многомерности дискурсивного пространства и рассматривает дискурс как динамичное явление, воплощающее как саму действительность, так и ее интерпретацию. С. Г. Тикунова отмечает, что структура художественного дискурса является многомерной конфигурацией подструктур, в которой сводятся воедино дискурс текста произведения (языковые особенности), дискурс личности автора (факты его жизни, особенности творчества, его миропонимание) и дискурс культуры (исторические, культурные и другие факторы). С. Г. Тикунова

выделяет в художественном произведении глубинный и поверхностный контекст. Значение поверхностного контекста модифицируется, расширяется или усиливается глубинным контекстом. Элементы поверхностного контекста оперируют как сигналы, указывающие на то, что стоит за ними [5].

Представляется интересной систематизация форм реальности в художественном тексте, проведенная Ю. Марголиным [12].

По мнению Ю. Марголина, задача автора художественного произведения состоит в переработке различного рода информации: фактической и выдуманной, специальной и общей, текстовой и перцептивной, что в конечном итоге приводит к формированию текста. Читатель, в свою очередь, воспринимает знаки и текстовую информацию, передаваемую посредством этих знаков. При этом читатель строит свою модель информации, передаваемой художественным текстом, реконструируя замысел автора.

Ю. Марголин обращает внимание на необходимость выделения уровней повествования для того, чтобы более полно проникнуть в идею, заложенную автором. Ю. Марголин

считает необходимым обратить внимание на следующие уровни:

- 1) уровень автора / читателя;
- 2) уровень подразумеваемого автора (the implied author);
- 3) уровень рассказчика (the narrator);
- 4) уровень героев художественного произведения (story-world participants).

Категория подразумеваемого автора предполагает своего рода переход от фактического автора к фикциональному миру и является связующим звеном между миром реальным и миром художественным [12]. Подразумеваемый автор должен донести до читателя смысл произведения, вовлечь читателя в повествование и склонить его к своей точке зрения.

Ю. Марголин применяет указанные выше уровни повествования для анализа произведений художественной литературы, а именно для более полного проникновения в идею, заложенную автором. Ю. Марголин рассматривает произведения таких известных авторов, как Э. Хемингуэй, Дж. Джойс, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и при помощи уровневого анализа раскрывает сложные и переплетенные отношения между героями произведений, разногласия между автором и героями и т. п.

При рассмотрении проблем, связанных с понятием многомерности художественной прозы, роль автора также является ключевой. Читатель декодирует информацию, заложенную в тексте художественного произведения в своеобразном диалоге (по М. М. Бахтину) с тем, кто в том или ином отрезке текста выступает в качестве «говорящего», – самого автора, автора-рассказчика, персонажа. Поэтому исследователи постоянно обращаются к фигуре «автора» при анализе нарративного дискурса.

Так, например, Е. С. Чернявская выделяет три основные стратегии актуализации ценностного потенциала автора [7].

1. Эффект приближения, когда автор непосредственно включает адресата в оценивание изображаемого.

2. Эффект остранения, когда автор, сохраняя внешнюю безучастность к изображаемым явлениям, предлагает читателю самостоятельно оценить их.

3. Эффект позиционирования системы ценностей автора, когда автор эксплицирует свою оценку изображаемого.

Подробное рассмотрение уровня автора помогает, по мнению Е. С. Чернявской, понять его картину мира, его взгляд на события и их оценку, а также дает возможность читателю определить собственную систему ценностей.

Нарратологи считают необходимым учитывать роль рассказчика, который бы отличался от биологического автора [12]. При этом повествователь является таким же фикциональным героем, как и персонажи художественного произведения. Его основной функцией является представлять и комментировать, часто с определенным акцентом (когнитивным и эмоциональным), который касается личностей, положений, действий, событий.

Четвёртый, самый глубокий уровень, включает героев художественного произведения, которые взаимодействуют между собой, воспринимают окружающий мир и конструируют в голове его ментальные репрезентации [12]. Персонажи формулируют цели и строят планы, создают теории об окружающих людях, решают проблемы, формулируют обобщения, восстанавливают в памяти эпизоды из прошлого и фактически вовлекаются в любую возможную когнитивную активность. В современных психологических романах основной поток информации передается через индивидуальное восприятие персонажей. Один и тот же факт, одно и то же событие рассматриваются в художественном произведении с разных точек зрения и, таким образом, к ним не может быть однозначного отношения.

И, наконец, в художественном произведении мы можем наблюдать активно функционирующее сознание персонажа, а именно восприятие того, как персонаж воспринимает и категоризирует информацию об окружающей его действительности, создает ментальные образы и оценивает происходящее. Таким образом, через текст читатель получает возможность неограниченного доступа к сознанию персонажей.

Совершенно очевидно, что интроспекция является частью виртуальности. Виртуальные миры – это созданные воображением человека

пространства, в которых происходят придуманные человеком действия. Интроспекцию можно лишь отчасти назвать «игрой воображения». При интроспекции человек углубляется в свой внутренний мир, мир своих ощущений, чувств и переживаний, отключаясь на время от реальности, то есть от происходящих вокруг него событий.

Подобные переходы от внешнего пространства (окружающей действительности) к анализу своего внутреннего состояния постоянно имеют место в мыслительной деятельности индивида и, естественно, находят свое отражение в тексте художественной прозы, в частности англоязычной художественной прозы.

Представление об интроспекции персонажа художественного произведения основывается на понятии интроспекции, заимствованном из психологии.

Проблема интроспекции имела длительную историю изучения в философии, прежде чем стала предметом обсуждения в экспериментальной психологии, и затем в других науках. Однако долгая история изучения понятия интроспекции фактически не привела к выработке четко очерченного и однозначного понимания этого понятия, представление о котором по-прежнему остается размытым. В психологии под интроспекцией понимают

наблюдение человека за собственным внутренним психическим состоянием, самонаблюдение, направленное на фиксацию своего хода мыслей, своих чувств и ощущений. Явление интроспекции тесно связано с развитием высшей формы психической деятельности – с осознанием человеком окружающей действительности, выделением у него мира внутренних переживаний, формированием внутреннего плана действий. Это сложный и многогранный процесс проявления различных сторон мыслительной и эмоциональной жизнедеятельности индивида.

Интроспекция персонажа – это фиксируемое в тексте художественного произведения наблюдение персонажа за своими чувствами и эмоциями, попытка проанализировать те процессы, которые имеют место в его душе. При помощи интроспекции как литературного приема внутренний, не наблюдаемый непосредственно, мир персонажей художественного произведения становится доступен читателю.

Подводя итог, подчеркнем еще раз, что текст художественной прозы – многогранная нарративная структура, в которой выделяются разные уровни и разные планы. Оба основных плана – авторский и персонажный – изучены в настоящее время недостаточно и требуют дальнейшего исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. 217 с.
2. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
3. *Розин В. М.* Виртуальная реальность как форма современного дискурса Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н. А. Носова. М.: ИПК госслужбы, 1997. С. 56–65.
4. *Руднев В.* Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. 428 с.
5. *Тикунова С. Г.* Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 24 с.
6. *Челикова А. В.* Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 209 с.
7. *Чернявская Е. С.* Реализация ценностного потенциала авторской парадигмы в немецкоязычном нарративном дискурсе // дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 198 с.
8. *Herman D.* Introduction: Narratologies // *New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Ohio State University Press, 1999. P. 1–30.
9. *Fludernik M.* Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative theory. London; New-York: Longman, 2000. 115 p.
10. *Fauconnier G. and Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. N. Y: Basic Books, 2002. 440 p.

11. *Jahn M.* 'Awake! Open your eyes!' The cognitive Logic of External and Internal Stories // Narrative Theory and Cognitive Sciences. Edited by David Herman. CSLI Stanford, California, 2003. P. 195–214.
12. *Margolin U.* Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative // Narrative Theory and Cognitive Sciences. Edited by David Herman. CSLI Stanford, California, 2003. P. 271–295.
13. *Ryan M.-L.* Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 235 p.
14. *Ryan M.-L.* Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space // Narrative Theory and Cognitive Sciences. Edited by David Herman. CSLI Stanford, California, 2003. P. 214–243.
15. *Turner M.* Double-scope stories // Narrative Theory and Cognitive Sciences. Edited by David Herman. CSLI Stanford, California, 2003. P. 117–143.