

---

## К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФИИ И СЕМИОТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Г.А. Химич

Кафедра иностранных языков  
Факультет гуманитарных и социальных наук  
Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 10, Москва, Россия, 117198

В данной статье произведен детальный анализ семиотики и философских аспектов художественного текста. Рассматриваются как цели и предпосылки возникновения произведений словесного искусства, так и сама поэтика художественного текста, предопределяющая при создании произведения литературы философское осмысление действительности и роли человека в мире.

**Ключевые слова:** аллегории, аллюзии, семиотика художественного текста, объективация, философское и художественное осмысление, семантические пустоты, лакуны.

Хотя современная научная мысль четко детерминирует области изучения каждой из гуманитарных наук (так, например, философия изучает характеристики и фундаментальные принципы бытия и познания, а также отношения человека и мира; семиотика — свойства знаков и знаковых систем; литературоведение — художественную литературу как явление человеческой культуры; лингвистика исследует языки; переводоведение — проблемы и техники перевода), уже в XX в. стало очевидно, что как перечисленные, так и не вошедшие в этот далеко неполный список гуманитарные области знаний взаимосвязаны и не могут ни существовать, ни исследоваться отдельно. Напротив, области искусства, языка и философии представляются сегодня нерасчленимыми. Философия находит свое выражение в художественном тексте, театральных постановках, в музыке, живописи. Семиотика основывает на них свои выводы. На стыке философии и литературы в XX в. появляются новые научные направления, как, например, герменевтика. Таким образом, область взаимопроникновения науки и культуры как средства выражения мысли и объекта изучения различных гуманитарных наук становится все теснее.

В данной статье мы проследим связь философии и литературы. Несомненно, что художественный текст может рассматриваться с различных точек зрения. С точки зрения писателя, произведение — это возможность прояснения и выражения собственных мыслей и идей, познания и анализа мира, даже несмотря на то, что, будучи заключены в темницу слова, мысли редуцируются, привязанные к одной культуре, детерминированные возможностями языка. «Воспроизведение звука облегчает, впрочем, всегда неточное, воспроизведение мысли. Звук становится намеком, знаком прошедшей мысли. В этом смысле слово объективизирует мысль, ставит ее перед нами, служит тем делом, без которого невозможно самопознание» — писал А.А. Потебня [8. С. 26].

С точки зрения читателя, или реципиента, литературное произведение — это не только возможность развлечься или убить время. Текст — это также не го-

товые ответы на вопросы, не набор универсальных моделей поведения. В первую очередь, художественное произведение — это возбудитель мысли, генератор новых идей, возникающих как в процессе, так и после чтения у самого читателя.

С точки зрения современного литературоведения и семиотики текст — это лишь основа, дополняемая мыслью читателя. Именно поэтому столь различны у нас порой впечатления от одного прочитанного текста: мы понимаем его по-разному, отмечаем в нем различные, близкие каждому из нас, идеи. Семантическая основа текста актуализируется нашим сознанием, а значит, конечный результат — идея, получаемая реципиентом после прочтения текста, — зависит и от образования, и от уровня культуры, от жизненного опыта и эстетических представлений читателя. Поэтому понимание в смысле тождества мысли в говорящем и слушающем, по В. Гумбольдту, есть такая же иллюзия, как и та, в силу которой мы принимаем собственные ощущения за внешние предметы. Тем не менее, слово действует на других: «Слово не может быть понято как выражение и средство сообщения готовой мысли. Оно вынуждается у человека работою мысли — служит необходимым для самого человека средством создания мысли из новых восприятий при помощи прежде воспринятого» [8. С. 27].

Художественное произведение подразумевает осмысление действительности как создателем произведения в момент творческого акта, так и его реципиентом. Отвечая на вопрос, почему на протяжении тысячелетий создаются и читаются художественные произведения (очевидно, что если бы в литературе мы искали лишь способ развлечения, мы не читали бы Достоевского, Булгакова, Сервантеса или Унамуно), мы должны признать, что читателя интересует не только сюжет, развитие событий. В первую очередь, литература (говоря о литературе, мы в данном случае имеем в виду произведения, выходящие за рамки одной культуры или эпохи, составляющие сегодня сокровищницу мировой мысли, достояние человечества) позволяет нам ставить и находить для себя пути решения тех же вечных вопросов, на которые в течение тысячелетий стремится дать ответы философия: что такое добро и зло? Зачем живет человек и что ждет его после смерти? Существует ли высшая сила, управляющая миром? Где границы человеческого познания? Возможно ли преодоление времени и пространства?

Заметим, что философия как наука в России сформировалась достаточно поздно, поэтому в русской культуре философская мысль на протяжении столетий передавалась в большей мере через литературный текст (от «Слова о законе и благодати» Митрополита Лариона до русской философской поэзии XVIII в.). Однако и с развитием философии как науки эта традиция не прерывается. Выражение философских идей через художественный текст можно видеть и в других культурах. Вспомним, например, Рамона Льюля, Сан Хуана де ла Крус, Мигеля де Унамуно, Хорхе Луиса Борхеса.

Таким образом, философия и литература (как и искусство в целом) имеют общий объект изучения, пытаются ответить на одни и те вопросы, вместе являются способами познания мира. Однако средства выражения идей в философии и литературе различны: литература стремится к образному осмыслению действи-

тельности, выражению идей в художественном образе и при помощи средств выразительности языка и поэтики произведения (тропов, символов, аллегорий и аллюзий, переносного значения, образов, сюжетов).

Образность и сюжетность, придавая литературе неназойливо-развлекательный характер, позволяют ей добиться своей цели — пробудить к мыслительному процессу или убедить читателя — быстрее, но, возможно, с меньшей точностью.

Художественный текст, будучи сложным, многогранным организмом, содержит зачастую столько информации, что вся она становится недоступной читателю, и тратятся десятилетия на то, чтобы расшифровать сложный текст. Кроме того, современная герменевтика утверждает, что в тексте содержится намного больше смыслов, чем вкладывает в него автор. Таким образом, текст является семантически незавершенным, открытым живым организмом, достраиваемым каждым из читателей. Как и музыкальное произведение, он представляет собой семантически емкую основу для дальнейшего осмысления. Именно поэтому художественные тексты с большим количеством семантических пустот не теряют свою актуальность много веков спустя после их создания. Следовательно, как художественный текст влияет на сознание человека, так и сознание каждого из нас влияет на восприятие текста (вспомним различные интерпретации известного философского треугольника «бытие — слово (текст) — сознание (мысль)»).

Необходимость философского осмысления мира заложена как в самой идее художественного произведения, так и в его форме. Литература — это создание автором мира-«фикции» (понятие «fiction, ficción» не имеет прямого аналога в русском языке и может быть интерпретировано также как «выдумка», «вымысел»), функционирующего по собственным законам (часто детерминированным жанром произведения). Мир—«фикция» является моделью или редуцированным отображением реального мира, основанным на мировоззренческих представлениях автора-создателя. В художественном произведении автор без лжи описывает события, которые могли бы происходить в мире реальном. Развернутую концепцию объяснения функционирования мира художественного произведения мы находим в анализе В.Ф. Асмуса произведений Лермонтова. «Образы искусства, — отмечал Асмус, — ведут особое существование: они не суть ни простая наличная действительность, ни создание чистой и отрешенной мечты. Им принадлежит как бы срединное бытие — между непосредственно осязаемой реальностью и между видением чистой идеальности... Будучи воспроизведением не случайных черт наличной действительности, но черт существенных, образы искусства в этом смысле не только представляют нечто срединное между наличным бытием и бытием, постигаемым мыслью, но даже обладают — как запечатление существенного — как бы высшей реальностью:

Взгляни на этот лик; искусством он  
Небрежно на холсте изображен,  
Как отголосок мысли неземной,  
Не вовсе мертвый, не совсем живой...  
«Портрет» [1. С. 35].

Герои и их поступки не относятся ни к сфере реальности, ни к сфере выдумки. Само создание художественного образа основано на явлении типизации. Именно поэтому описание в литературе образа исторического деятеля а priori не может быть точным или достоверным. Сам образ, вбирая черты людей эпохи или подчиняясь задумке своего создателя, служит для выражения авторской идеи. В качестве примера вспомним, что перед созданием «Капитанской дочки» А.С. Пушкин написал исторический трактат «История пугачевского бунта» — сочинение, показывающее, что писатель детально изучил исторический контекст и характеристики реального прототипа своего будущего героя. Однако он намеренно отказывается от многих черт реального человека, чтобы создать «мифологизированный» образ Пугачева, который удовлетворял бы требованиям автора к своему герою и служил средством раскрытия авторской идеи.

В начале XX в. В.Я. Пропп, вслед за Гёте, выдвигает идею о том, что литература имеет свою, отличную от научной, позицию в изучении истории. Пропп приходит к выводу, что разные люди (их ученый называет «величинами»), характеризуя их как «переменные») совершают одни и те же поступки («функции», они по Проппу, «постоянны»). Как и в математике, величин несравненно больше, чем функций. Последовательность функций обычно одинакова и составляет «схему». В то время как историческая наука изучает события (сюжеты) в отдельности в синхроническом аспекте, литература подвергает историческому объяснению ахронические или диахронические композиционные «схемы» поведения. Поэтому и герой не может сохранять все черты реального исторического лица, но превращается автором в типизированный образ.

Таким образом, мир, созданный в произведениях, — это не прямое отражение реального мира, но ассимилированное мыслью автора, что является обязательным условием вербализации действительности. В XX в. при анализе произведений используется понятие «точки зрения», или «фокуса». Не будучи в силах объять всю полноту бытия, произведение — словно камера — урезает действительность в соответствии с нуждами и мировоззренческими представлениями автора. Именно поэтому мир-«фикция» всегда интересен читателю: он позволяет взглянуть на действительность «другими глазами». Из мозаики миров прочитанных произведений складывается более полное и объективное знание о мире реальном.

Детали материального мира в произведении также заставляют нас вспомнить и о четвертом измерении — времени. Предметы быта и описания пейзажа, являющиеся почти обязательным окружением героя и средством создания мира произведения — это еще и фокусировка во времени. Именно поэтому к художественным произведениям обращаются историки. Однако историческое изучение описания предметов быта отдельной эпохи не всегда возможно в полной мере, так как нередко детали становятся символами для построения более сложной философской идеи. Так, например, во «Введении» к «Чудесам Богородицы» испанского поэта XIII в. Гонсало де Берсео (Gonzalo de Berceo «Milagros de Nuestra Señora») все описание пейзажа анахронично и символично и служит лишь для

выражения авторской концепции мироздания: луг — символ Богородицы, зелень — символ ее непорочности, источники — четыре Евангелиста, деревья — чудеса, тень — молитва и т.д. Многократное повторение этой символики мы встречаем в испанской литературе вплоть до «Песни об одинокой жизни» Луиса де Леона (Fray Luis de León «La canción de la vida solitaria»).

У Рамона Льюля мы находим символическое описание леса как некой пограничной территории, земного чистилища, паломнического пути, по которому должен пройти герой (некий аналог инициации в волшебной сказке). Д.С. Лихачев писал по этому поводу: «Вслед за символическим истолкованием Ветхого и Нового Заветов символизирующая мысль средневековья (и на Востоке Европы и на Западе) тем же путем истолковывала и все явления природы. Факты истории и сама природа по средневековым представлениям — лишь письменна, которые необходимо прочесть. Природа — это второе откровение, второе Писание. Цель человеческого познания состоит в раскрытии тайного, символического значения явлений природы» [3. С. 146—147].

Постепенно (в русской культуре это происходит к XVIII в.) материальный мир теряет символические черты. С эпохи Возрождения литература, пропитавшись идеями гуманизма, обращается к человеку, а окружающий его мир в художественном произведении лишь помогает автору более точно передать эмоции героя: мир либо вторит герою, либо противостоит ему. Таким образом, окружающий мир и человек вплоть до XX в. образуют в литературе неразрывную пару. В XX в. авторов снова начинают занимать проблемы мироустройства. Единство человека и мира разорвано, человек обращается к себе, внутрь себя. И вновь возникает символизм образов, появляется новое видение философского осмысления мира, как, например, научная фантастика; магический реализм Г.Г. Маркеса, где черты этого и иного мира переплетаются; «миры-фикции» П. Коэльо, Х.Л. Борхеса и Х. Кортасара и т.д.

Важной составляющей философского аспекта художественного текста является временная и пространственная организация созданного в нем мира, отражающая неизменный интерес авторов к вечным онтологическим вопросам времени и пространства. Художественное время, отличное от реального и грамматического, является выражением мировоззрения автора. Автор наделяет время своего произведения характеристиками, не свойственными реальному хронологическому времени: оно неравномерно, способно растягиваться или замирать (вспомним лирические отступления автора в произведениях Пушкина), даже останавливаться (в «Тайном чуде» Борхеса время останавливается ровно на год, причем жизнь героя в остановившемся времени продолжается), исчезать вовсе (писатели Средневековья часто используют прием анахронии, иногда противопоставляя ее реальному времени, чтобы показать временное человеческое и вечное Божье — «„Введение“ в „Чудеса Богородицы“» Гонсало де Берсео). В XX в. интерес писателей к проблеме времени становится особенно острым. Появляются различные эксперименты. Так, Г.Г. Маркес в романе «Сто лет одиночества» совмещает ахронию с псевдоисторическим временем. Г. Сапгир в «1 псалме» накладывает

на время псалма Давида, воспринимаемое читателем уже не как хронологическое, а как панхроническое, реальное историческое время своей эпохи:

Блажен муж иже не иде на соборища нечестивых  
Как-то  
Не посещает собраний ЖАКТа  
И кооператива  
Не сидит за столом президиума —  
просто сидит дома  
Соседи поднимают ор —  
не вылезает в коридор  
**(не стоит на пути грешных).**

Художественное пространство, будучи средством выражения представлений автора о мире, также создается и организуется таким образом, что становится видимым воплощением авторских идей. В Средневековье автор, являясь медиумом, переводчиком с языка божественного на язык человеческий, описывает пространство «с высоты птичьего полета». Пространство, как средневековая икона, христоцентрично, описано не с точки зрения автора или персонажа внутри его, а с точки зрения Творца. Оно подобно театру без крыши под всевидящим оком Божьим. Традиция разрушения трехмерности пространства в художественном тексте свойственна большинству эпох и направлений: в произведениях появляются персонажи «из другого мира»: ангелы, колдуны, дьявольские силы, посланники других миров, гости из будущего и т.д., причем возникают они обычно ниоткуда и исчезают вникуда. В XX в. огромный вклад в изучение и деформацию пространства вносят фантасты. В их произведениях идеи о космическом пространстве смешиваются с извечным желанием объять разумом всю полноту пространства и вариативность пространственных модуляций.

Сам язык художественного произведения является отражением философских суждений автора. Средства художественной выразительности — неотъемлемая часть художественного произведения (тропы, переносное значение, сравнения и т.д.) — это не только украшение речи, но, в первую очередь, попытка выразить посредством слов сложно вербализуемые идеи о мире и человеке. Это желание «выразить невыразимое» лучше всего прослеживается в поэзии, одной из самых «закодированных» (Лотман) форм художественного высказывания, где в нескольких словах посредством символики и переносного значения автору удается создать высказывание с большим количеством семантических пустот, — матрицу для интерпретации. Вероятно, именно емкость поэтической формы позволила философам выражать свои идеи в поэзии и способствовала созданию философской поэзии (здесь уместным будет упомянуть богатейшую русскую традицию поэтического переложения библейских псалмов XVII—XX вв. как выражения собственной философской интерпретации библейского текста).

Другим важным, как с точки зрения семиотики, так и для философского анализа, свойством художественного текста является его интертекстуальность. Текст, будучи элементом языка, состоит в постоянном взаимодействии с другими текстами, так же как и автор, используя язык как систему, находится в отношении постоянного диспута — с другими авторами и, прежде всего, с самими текстами.

«Каждый текст, — писал Р. Барт, — является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [9. С. 36—37].

Таким образом, язык художественного произведения — это одно из средств кодировки художественного произведения. Вспомним классическую схему связей между означаемым и означающим, предложенную Ч.С. Пирсом и принятую в семиотике: знак-индекс, знак-икона, знак-символ. В произведении, где эта связь оказывается более произвольной, заложена большая вариативность семантического поля и больше возможностей для интерпретации читателя, что способно дать жизнь произведению за рамками культуры и эпохи его создания. Именно поэтому в XX в. писатели и театральные режиссеры в качестве эксперимента разрывают связь между означаемым и означающим (изображаемым и изображающим), объявляя таким образом о произвольности знака и заявляя, что искусство должно не означать, а выражать реальность («отчуждение» Б. Брехта, «остранение» в русской культуре). Связь художественного текста с театром здесь не случайна, именно сцена как место соединения различных видов искусств и воздействия не только на разум, но и на разные органы чувств с наибольшей наглядностью способна показать связь между знаком и значением.

В заключение нашего анализа возможностей, свойств и характеристик художественного текста обратимся к исследованию М.Ю. Лотмана «Семиотика культуры и понятие текста». «Создание художественного произведения, — пишет Лотман, — знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память» [5. С. 130]. Лотман называет художественный текст дважды закодированной структурой, обладающей одновременно и «семиотической однородностью» (целостностью и замкнутостью), и «семиотической неоднородностью» (противоречивостью, автономностью, множеством подтекстов). Анализируя социально-коммуникативные функции текста, Лотман выделяет: общение между адресантом и адресатом; между аудиторией и культурной традицией («Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти»); читателя с самим собой («Текст актуализирует определенные стороны личности самого адресата») и общение читателя с текстом, при котором текст становится равным собеседником, играющим активную и независимую роль в диалоге.

Таким образом, как в форме, так и в идее художественного текста как сложной закодированной и открытой для интерпретации структуры заложены абстрагирование от реальной действительности, использование особого языка и выражение философских идей автора.

Творческая работа по созданию произведения — это акт творения собственного маленького мира со своим пространством, временем, языком, нормами поведения и законами мироздания, которые либо являются отражением мировоззрения автора, либо плодом его мысли и воображения. И что бы ни говорили, литература и философия были и остаются очень близки, реализуя, пусть различными средствами, одну задачу — вербализовать знания о законах мироздания и человеке в мире. Поэтому позволю себе предположить, что в наступившем веке самые интересные научные исследования по изучению художественного текста мы увидим на стыке таких наук, как литературоведение, философия, семиотика и языкознание. Как писал Ю.С. Степанов, «в том, что изучение искусства рано или поздно должно прийти в соприкосновение с изучением языка, нет ни чего-либо неожиданного, ни какого-либо исключительного требования» [9. С 24].

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Асмус В.Ф.* Круг идей Лермонтова // Избр. философские труды. — М., 1969. — Т. 1.
- [2] *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. — М., 1994.
- [3] *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. — СПб.: Алтейа, 2001.
- [4] *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — СПб.: Искусство, 2000.
- [5] *Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи. — Таллинн, 1992. — Т. 1.
- [6] *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — Вып. 2.
- [7] *Пирс Ч.С.* Начала прагматизма. — СПб., 2000. — Т. 2: Логические основания теории знаков.
- [8] *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. — Харьков: Паровая типография и литография «М. Зельберг и С-вья», 1905.
- [9] Семиотика // Сост., вступит. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова. — М., 1983.
- [10] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. — М., 1991.
- [11] *Хализев В.Е.* Теория литературы. — М., 1999.

## ON PHILOSOPHY AND SEMIOTICS OF FICTION TEXTS

G.A. Khimich

The Foreign Languages Department  
of the Faculty of Humanities and Social Sciences  
Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklay str., 10-1, Moscow, Russia, 117198*

A profound analysis of philosophical aspects of the fiction text is given in the present article. Aims and premise of oral art origin as well as poetics in literature, predetermining philosophical comprehension of the reality and the role of the individual in the world are studied while creating any fiction.

**Key words:** allegory, allusion, semiotics of a literary text, objectivization, philosophical and literary conceptualization, semantic blanks, lacuna.