

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет»

*На правах рукописи*



**ПИГАРКИНА Евгения Анатольевна**

**ПАРАДОКС КАК СРЕДСТВО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**  
(на материале произведений О. Уайльда)

10.02.19 – теория языка

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор  
Крюкова Наталья Федоровна

Тверь 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
Глава 1. ПОНИМАНИЕ КАК КОМПОНЕНТ СИСТЕМОМЫСЛЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	14
1.1. «Понимание» и «смысл» как основополагающие категории герменевтики текста .....	14
1.1.1. Парадокс как модификация герменевтической ситуации .....	22
1.1.2. Множественность интерпретаций художественного текста .....	23
1.1.2. Рефлексия как механизм активации понимания .....	26
1.2. Герменевтический способ понимания художественного текста .....	30
Выводы по Главе 1 .....	34
Глава 2. ПАРАДОКС КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН .....	36
2.1. Историческая перспектива исследования парадокса и его терминологическая характеристика.....	37
2.2. Параметры парадоксально маркированного художественного текста ...	44
2.2.1. Лингвистическое описание понятия «парадоксальность» .....	49
2.3. Парадокс как категория стиля .....	52
2.3.1. Алогическая маркированность парадокса .....	55
2.3.2. Афористичная природа парадокса .....	58
2.4. Функции парадокса в художественном тексте .....	59
2.5. Синтаксические особенности парадокса .....	63
2.6. Когнитивная природа парадокса .....	65
2.6.1. Алогичные языковые единицы: парадокс, контрадикторность и противоречие .....	67
2.6.2. Механизмы построения парадокса .....	72
2.7. Языковые средства создания парадокса .....	75
2.8. Презумпция, пресуппозиция и импликация в структуре парадокса .....	77
2.9. Базовые механизмы понимания парадокса.....	81

Выводы по главе 2.....	85
Глава 3. СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПАРАДОКСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. УАЙЛЬДА.....	88
3.1. Определение художественности и уровня сложности текста. ....	88
3.2. Герменевтические техники, применяемые при конструировании смыслов в романе «Портрет Дориана Грея» .....	92
3.3. Опыт анализа образа героя в парадоксально организованном произведении.....	101
3.5. Конструирование смыслов в парадоксально маркированных дробях текстов О. Уайльда .....	106
3.5.1. Герменевтический анализ парадоксально маркированных дробей текста с экспликационными характеристиками. ....	109
3.5.2. Герменевтический анализ парадоксально маркированных дробей текста с импликационными характеристиками .....	119
Выводы по Главе 3. ....	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	133
Список литературы .....	136
Приложение 1 .....	151
Приложение 2.....	160

## ВВЕДЕНИЕ

Феномен парадокса, как одного из интереснейших явлений человеческого языка, привлекает все большее число исследователей. Современная эстетика литературы проявляется в игре смыслами, которые воссоздают деконструктивистскую картину мира. Парадокс, ведущий к разрушению стереотипов, и в природе которого заложено нарушение нормы, предполагает особое внимание к способу и технике выражения содержания, что отражает одно из основных направлений в лингвистических исследованиях конца XX – начала XXI веков. Отечественные и зарубежные работы в области изучения феномена парадокса с различных ракурсов рассматривают влияние парадокса на языковые процессы, которые под воздействием парадокса обретают особую логику и значение в художественном тексте. Исследование художественного текста, как одного из способов человеческого взаимодействия, «<как одного> из способов представления человеческой коммуникации как процесса» [Сорокин 1982: 68], опирается на изучение лингвистических аспектов, которые, в свою очередь, в значительной мере определяют смысл любого художественного текста.

В русле Тверской школы филологической герменевтики с её основным мыследеятельностным подходом к изучению текста парадокс рассматривается как средство конструирования смыслов. Это вполне соотносится с тенденциями западной науки, которая определяет парадокс как способ понимания. Так в словаре «The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms» Криса Бэлдрика отмечается следующее: «Ancient theorists of rhetoric described paradox as a figure of speech, but 20th-century critics have given it a higher importance as *a mode of understanding* by which poetry challenges our habits of thought»<sup>1</sup> (курсив наш) [Baldick 1983] .

---

<sup>1</sup> «Древние теоретики риторики описывали парадокс как фигуру речи, но критики XX века придают ему большее значение как способу понимания, с помощью которого поэзия бросает вызов нашим привычкам мышления» (перевод наш).

Самое большое количество парадоксов встречается в художественной речи, далее в порядке убывания следуют публицистический стиль, разговорно-бытовой, научный, официально-деловой.

Парадокс рассматривается как структурный элемент художественного текста с конца XIX века. Появляется понятие «мастер парадокса», к которым относят классиков английской литературы Оскара Уайльда и Бернарда Шоу. В произведениях этих авторов парадокс определяет сюжетно-композиционный уровень текста и используется как художественный прием для раскрытия парадоксальной природы характеров героев. Парадокс рассматривается как характеристика художественного текста наряду с другими интегративными характеристиками, такими как: смысловая связь, цельность, семантическая связность, экстралингвистические условия, информативность, коммуникативность, прагматичность, когнитивность, динамизм, концептуализм.

Парадокс становится не только основой структуры литературного произведения, но и принципом восприятия и понимания мира и человеческой природы. В XX веке возникает новое направление литературы абсурда, представители которого (Э. Ионеско, Г. Пинтер, С. Мрожек, Б. Бизн и др.) использовали парадокс для разрушения внешней структурированной картины мира и создавали образ несовершенной окружающей действительности. В современных художественных текстах парадокс является вполне естественным и даже необходимым элементом. «Парадоксальные пересечения смыслов в произведении действуют непосредственно на сознание, обходя логический анализ, актуализируя при этом когниотипы, сформировавшиеся в индивидуальной когнитивной системе индивида» [Баранов 1993: 11].

По А. Щербине «своеобразие литературных парадоксов в том, что они характеризуются гибкостью и богатством смысловых связей и ассоциаций, образующих оригинальную форму мысли, афористичную, изящную и остроумную» [Щербина 1995: 148].

Сложность и многоаспектность феномена парадокса подтверждается тем, что он изучается и в рамках естественных наук – математики и физики, и является предметом исследования различных гуманитарных дисциплин: философии, логики, лингвистики, психологии, психолингвистики, литературоведения и других. В лингвистических работах в течение значительного периода времени парадокс рассматривался исключительно как стилистический прием, имеющий свои характерные языковые черты и выполняющий определенную функцию (О.К. Денисова, Н.Ю. Шпекторова, Г.Я. Семен). С точки зрения стилистики экспрессивность парадокса объясняется наличием в нем противоречия, создающего в художественном произведении комический эффект.

В ряде исследований уделялось значительное внимание вопросу формулирования определения парадокса, проводились попытки классификации данного языкового явления по различным признакам (Денисова 1972, Овсянников 1981, Сандлер 1980, Шпекторова 1975), рассматривались категории логичности/алогичности парадокса (Буйницкая 1967, Соловьян 1960, Семен 1986).

Затем, в связи с развитием лингвистической науки, интерес к феномену парадокса стал возникать в рамках изучения когнитивных структур и лингвистического моделирования (Темяникова 1998, Заботина 2012). Когнитивный подход используется в стилистических исследованиях парадокса для уточнения характеристики текстов различной жанровой принадлежности (Андрюхина 1996, Варенина 1998, Ильинова 1996, Салыгина 1995) моделирования текстовых условий формирования стилистических эффектов, например, юмористического эффекта (Орлецкая 1995, Тармаева 1997). В когнитивной лингвистике рассмотрение структуры парадокса связано с изучением сознания человека. Последние исследования в области когнитивной лингвистики отмечают, что парадоксальные высказывания и тексты, отражающие отказ от так называемой «линейности», являются

модифицированными, что требует более глубокого и детального их лингвистического исследования (Заботина 2012).

Современные исследования в социальной психологии определяют, что человеческое сознание имеет черты увеличивающейся парадоксальности. Антиномическая структура человеческого сознания, которая и является основой для возникновения парадокса, содержит логическую контрадикторность, которая проявляется в одновременном присутствии утверждения и отрицания, сказанного и подразумеваемого (stated and implied).

При существенном объеме знаний о феномене парадокса как явлении в языке, при существующих разработках структур парадоксальных высказываний и исследований различных типологий парадоксов остается не исследованными характеристики смыслообразующего потенциала парадокса как средства понимания художественного текста и конструирования смыслов.

Настоящая диссертация посвящена исследованию парадокса как средства смыслообразования в художественном тексте. Данная тема созвучна современному процессу развития гуманитарных наук в рамках антропоцентричной парадигмы, которая обуславливает необходимость изучения не только формы языковых явлений, но и процессов, которые лежат в основе их формирования

Языковой парадокс рассматривается как средство конструирования смыслов в парадоксально маркированном художественном тексте, которое в сочетании с поведением читателя в условиях герменевтической ситуации создает условия для пробуждения рефлексии и усмотрения и построения смыслов. Вводится понятие *парадоксализации* как метода перепредставления на основе парадокса или иных средств, реализующих парадоксальность, и служащего для пробуждения рефлексии при восприятии текста.

В данном исследовании, следуя теории метафоризации Н.Ф. Крюковой, парадоксализация рассматривается как метасредство организации смыслов в художественном тексте. *Метафоризация* – эффективный и универсальный метод перепредставления на основе собственно метафоры или иных тропов

(эпитетов, синекдох, метонимии, гипербол, литот и др.) – служит для пробуждения рефлексии реципиента при восприятии текста. Самая простая метафора представляет собой перенесение информации, содержащейся в одном члене (полюсе) оппозиции (метафоризирующем компоненте), на подкласс предметов, попадающих под противоположный член (полюс) оппозиции [Крюкова 2000]. В данном случае применяемый принцип аналогии уместен. Это находит свое подтверждение и у М. Ляпон, которая утверждает, что «как и метафора, парадокс – универсальное средство смыслообразования» [Ляпон 2010: 227].

*Актуальность* работы определяется необходимостью исследования парадокса как сложного языкового явления с особой формой и структурой, которое оказывает значительное и/или определяющее влияние на понимание художественного текста и является средством смыслообразования. Комплексное изучение проблемы предполагает междисциплинарный подход на стыке лингвистики, психологии и литературоведения.

Анализ структур парадокса на различных уровнях художественного текста позволяет расширить, углубить и систематизировать существующие представления о парадоксе как явлении языка и обосновать целостную концепцию парадокса как особой языковой структуры, обладающей смыслообразующим потенциалом.

*Объектом* исследования является английские парадоксально маркированные художественные тексты.

*Предметом* исследования является парадокс как средство, регулирующее рефлексию читателя и выводящее на адекватное понимание смыслов.

В основу исследования проблемы понимания парадокса заложено толкование рефлексии, определяемой вслед за Г.И. Богиним как «связка между извлекаемым прошлым опытом и ситуацией, которая представлена в тексте как предмет для освоения» [Богин 1989: 17]. Рефлексия лежит в основе процессов понимания художественного текста. Все текстовые средства

способны пробуждать рефлексию и тем самым объективировать явные и неявные смыслы. Интерпретация в исследовании рассматривается, вслед за Г.И. Богиным, как высказанная рефлексия.

*Гипотеза* исследования состоит в том, что в художественном парадоксально маркированном тексте парадокс является причиной возникновения герменевтической ситуации. Парадокс выполняет функцию активатора рефлексии и выступает средством конструирования смыслов.

*Цель* исследования состоит в описании реализации смыслообразовательного потенциала языкового парадокса на различных уровнях системы мышледеятельности.

Поставленная цель предусматривает решение следующих конкретных задач:

- Уточнение понятия языковой парадокс и парадоксальный текст и разграничение понятий: парадокс, противоречие и контрадикторность;
- Анализ существующих схем парадокса и языковых механизмов реализации языкового парадокса на различных уровнях художественного текста;
- Обоснование парадоксализации как метасредства организации смыслов в художественном тексте;
- Анализ процессов понимания, рефлексии и интерпретации с точки зрения их участия в процессе смыслообразования в парадоксально маркированном художественном тексте;
- Анализ герменевтических техник и выявление наиболее результативных для работы с парадоксально маркированным художественным текстом;
- Установление связи между типом парадокса и актуализацией смысла в определенном поясе схемы системомышледеятельности и определение типовых схем последовательности фиксации рефлексии.

Выбор *методов* исследования определяется характером поставленных целей и задач. В работе используется совокупность методов и приемов,

нацеленных на интегрированный характер исследования языкового парадокса. Помимо общенаучных методов, таких как описание и анализ, используется метод комплексного анализа эксплицитных и имплицитных структур, на основе которого определяются модели парадоксов, методы герменевтического и контекстуального анализа и метод анализа текста с привлечением схемы системомыследеятельности (СМД) при конструировании смыслов, предложенной Г.П. Щедровицким [Щедровицкий 1987]. СМД представляет собой одно из оснований построения типологии организованностей рефлексии, т.е. типологии ее конструктивных и действенных продолжений, и состоит из трех поясов. Каждый пояс СМД может становиться тем местом, куда проецируется содержание других поясов. В исследовании мы прослеживаем зависимость фиксации рефлексии в одном из поясов СМД от типа языкового парадокса.

В качестве материала исследования рассматриваются парадоксально маркированные дроби художественных текстов классика английской литературы Оскара Уайльда: роман «The Picture of Dorian Grey», пьесы и сборник цитат.

Теоретическую и методологическую базу исследования составили работы:

по теории парадокса в современной лингвистике: А.В. Бересневой, Б.Т. Танеева, А.А. Дживанян, М.В. Ляпона, М.Ф. Мисник, Т.П. Сазоновой, Г.Я. Семен, Л.И. Татановой, Э.Б. Темяниковой, О.В. Тумбиной, Н.Ю. Шпекторовой, Е.Н. Заботиной и др.;

по теории парадокса в общефилософском, логическом и психологическом аспектах: Н.А. Бердяева, А.Е. Зимбули, А.Н. Казакова, Е.А. Сидоренко, И.В. Силантьева, Е.Д. Смирновой, А.В. Щипковой, А. Cantini, др.;

по теории метафоры: Э.В. Будаева, М. Джонсона, Н.Ф. Крюковой, Дж. Лакоффа, Е.В. Падучевой, М.В. Пименовой, Л.П. Прокофьевой, Е.В. Рахилиной, И.В. Соловьевой, С.Титц, Н.И. Фатенкова, А. Ченки, Ю.А. Шепель, Т.М. Шеховцевой, М. Turner и др.;

по филологической герменевтике: Г. И. Богина; А.А. Богатырева; О.П. Воробьевой; Н.Л. Галеевой; Н.Ф. Крюковой; Ю.А. Львовой; Е.М. Перельгиной; И.В. Соловьевой, М.Л. Обориной, О.В. Шахин.

*Теоретическая значимость* исследования обуславливается углубленным изучением и описанием языкового парадокса на всех уровнях художественного текста с точки зрения филологической герменевтики. Комплексное описание и анализ языкового парадокса не ограничивается систематизацией описания явления как стилистического приёма или когнитивной структуры, но исследует смыслопораждающий потенциал парадокса. Теоретически значимым является обоснование и использование герменевтических техник при анализе парадоксальных структур в художественном тексте.

*Практическая значимость* работы определяется тем, что теоретические результаты и практический материал диссертационной работы могут найти применение в дальнейших научных изучениях парадокса как лингвистического феномена. Результаты и выводы исследования могут быть использованы при организации занятий по анализу текста, а также в преподавании теоретических курсов по интерпретации текста, стилистике английского языка и в курсе зарубежной литературы.

В результате проведённого исследования сформулированы и выносятся на защиту следующие положения:

1. Парадокс есть особая языковая структура, обладающая смыслообразующим потенциалом; парадоксализация по отношению к парадоксу как средству понимания текста выступает метасредством организации смыслов и художественных идей.
2. В художественном парадоксально маркированном тексте парадокс стимулирует возникновения герменевтической ситуации и выполняет функцию активатора рефлексии, выступая средством конструирования смыслов.

3. Тип парадокса обуславливает фиксацию смысла в определенном поясе схемы системомыследеятельности и определяет последовательность фиксаций рефлексии.

4. Парадоксальное восприятие реальности определяет специфику образования смыслов в художественном тексте и использование различных универсальных механизмов и герменевтических техник понимания при продукции и рецепции текста.

Научная *новизна* результатов диссертационного исследования определяется спецификой применяемого исследовательского подхода в русле филологической герменевтики к рассмотрению и анализу языковых парадоксов как способа конструирования смыслов в художественном тексте. Как средство усмотрения смыслов в художественном тексте языковой парадокс рассматривается впервые. Определяются параметры зависимости фиксации рефлексии в поясах системомыследеятельности от типа парадокса. Базовой теорией исследования является концепция филологической герменевтики, разработанная в трудах выдающего отечественного лингвиста, основоположника Тверской школы филологической герменевтики Г.И. Богина.

Работа прошла следующую *апробацию*: диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры английского языка Тверского государственного университета; основные теоретические положения исследования излагались на международных и всероссийских научно-практических конференциях: Международной герменевтической конференции «Понимание и рефлексия в коммуникации, культуре и образовании» (г. Тверь, 8-10 октября 2010 г.), Международной научно-практической конференции «Языковой дискурс в социальной практике» (г. Тверь, 2-3 апреля 2010 г., 1–2 апреля 2011 г.; 5–6 апреля, 2013 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы межнациональных отношений: состояние и перспективы» (г.Тверь, 19-20 октября 2012 г.), Международной научно-практической конференции «Родная словесность в современном культурном и

образовательном пространстве» (г. Тверь, 30 октября–1 ноября 2014 г.), Международной 10 научно-практической Интернет-конференции «Понимание и рефлексия в культуре, науке и образовании» (г. Тверь, 15 ноября–15 декабря 2014 г.), Международной научной конференции «Скребневские чтения» (г. Нижний Новгород, 26 октября 2016 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Лингвистика XXI века: традиции и перспективы» (г. Тверь, 25 ноября 2016 г.). По теме диссертационного исследования опубликовано 17 публикаций общим объёмом 4.5 п.л., 4 из которых – в изданиях, включённых в перечень рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК МОН РФ.

## Глава 1. ПОНИМАНИЕ КАК КОМПОНЕНТ СИСТЕМОМЫСЛЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Понимание не имеет четких границ и не может надоесть...  
(О. Мандельштам)

### 1.1. «Понимание» и «смысл» как основополагающие категории герменевтики текста

Исследование смыслообразующего потенциала парадокса в художественном тексте и определение его природы как средства конструирования смыслов неразрывно связано с исследованием процесса понимания художественного текста.

Понятия «понимание» и «интерпретация» являются основными для определения специфики механизма смыслообразования в парадоксально маркированном художественном тексте (ПМ-текст).

На разных этапах развития лингвистической мысли понимание рассматривалось как выявление индивидуального мышления автора, как способность постижения возможностей бытия, как средство для самопонимания и как осмысленный акт, направленный на усмотрение смыслов художественного текста.

В настоящее время проблема понимания художественного текста в рамках мыследеятельностной системы освещается в трудах различных исследователей в области филологической герменевтики [Богин 1993; Богатырев 1998; Воробьева 1994; Галеева 1997; Крюкова 2000; Львова 1996; Перельгина 1996; Соловьева 1999; Оборина 1990, Ильина 2012]. Область деятельности филологической герменевтики – исследование текста на уровне смыслов и интерпретации содержательности.

С точки зрения филологической герменевтики понимание рассматривается как одно из инобытий рефлексии – связки между

гносеологическим образом и наличным опытом, причем эта связка функционирует так: образ окрашивается наличным опытом, а опыт становится предметом изменившегося отношения [Богин <http>]. Согласно Г.И. Богину, «предметом филологической герменевтики является понимание – усмотрение и освоение идеального, представленного в текстовых формах» [Богин 1986].

Овладение активным пониманием подразумевает процесс, когда «человек смотрит на себя, смотрящего на мир» [Щедровицкий 1992: 21]. В такой ситуации возникает необходимость осмысления своих действий. Таким образом, понимание означает постижение не только содержательности художественного текста, но и осознание своих действий, направленных на это достижение результативного осмысления. Соответственно понимание – это и состояние, и процесс одновременно.

В современных исследованиях по герменевтике (пониманию) текста можно выделить три направления. Работы, выявляющие когнитивные единицы и когнитивные структуры, которые *использует* читатель в процессе понимания и интерпретации художественного текста. Исследования параметров типологизации смыслов художественного текста, которые читатель *строит* в процессе понимания. Разработки по структурной организации смыслов в процессе понимания и по критериям индивидуальности интерпретации, которые *объясняют* множественность интерпретации художественного текста. Исследование смыслообразовательного потенциала парадокса в ПМ-тексте относится к последней группе.

Понятие «понимание» в научной литературе рассматривают с различных точек зрения. Понимание художественного текста – это такая интеграция мыследеятельности и мыследействования, в результате которой реципиент строит определенные смыслы [Колодина 2002: 113]. Мыследеятельность рассматривается как осмысление реципиентом своих

мыслительных действий, под мыследействованием – действия реципиента с активизированными представлениями [цит. раб.: 28].

В психологической теории интеллектуальной деятельности понимание рассматривается как процесс и как результат этого процесса. Если под пониманием рассматривается протекание и результат этого процесса, то в этом случае индивид воспринимает любой объект или явление и перерабатывает их как сигнал или знак. Вид и структура переработанного материала, а также способ переработки и получаемые результаты могут быть по своей природе различными. Понимание более узко, если оно реализуется в тех же сферах, в которых работает и познание, а «класс потенциально понимаемых объектов по существу совпадает с классом потенциально познаваемых» [Нишанов 1989: 25].

К. Менг рассматривает традиционно-герменевтическую концепцию понимания как концепцию, для которой субъектом понимания является только человек, а объекты понимания – это события и элементы социального мира, например, тексты, действия и поступки человека, исторические события и другое. Социальный мир характеризуется тем, что индивидуумы, живущие в нем, интерпретируют самих себя и свою социальную действительность. Аналогичного процесса в несоциальной действительности нет. В рамках этой концепции понимания предполагается реконструкция социальной системы значений. При этом К. Менг указывает, что не следует отождествлять понимание с процессами познания или объяснения. Он полагает, что пониманием можно обозначить реконструкцию структур значений субъектов, чьи действия и являются объектом понимания [Менг 1989: 55].

Познание и понимание есть функции мышления. В ранних работах Г. П. Щедровицкого мышление трактовалось, с одной стороны, как знаковое многоплоскостное замещение, возникающее на самой ранней стадии развития ребенка, с другой стороны, как суть решения задач и проблем, «понятийный способ работы». По Г.И. Богину «понимание – основная ипостась рефлексии,

возникающая в момент фиксации (объективации, превращения в не-самоё-себя) рефлексии. Высказанная рефлексия есть интерпретация» [Богин 2001].

В статье «К онтологии понимания текста» Г.И. Богин, анализируя понимание как активный мыслительный процесс, характеризующийся наличием феномена переплетения различных способов и типов понимания, полагает, что тексты создаются с установкой на разные типы понимания: семантизирующее, когнитивное и распредмечивающее [Богин 1991]. Кроме того, художественные тексты характеризуются соотношением типов понимания.

Объективные различия между типами понимания зависят от объективных различий в осваиваемых и рефлексивно прорабатываемых ситуациях действительности, отражённой в текстах. Различие типов понимания не означает ни их взаимной непроницаемости, ни абсолютной независимости [Крюкова 2000: 29].

При активном понимании возникает необходимость совершать мыслительные усилия, осмысливать свои действия. Поэтому понять – значит осмыслить и свои мыслительные действия, и содержание художественного текста, а также «понять что-либо – значит сделать его предметом собственной мысли» [Роговин 1981: 134].

В рамках герменевтического подхода цель освоения содержательности парадоксального художественного текста, т.е. его понимания, состоит в адекватной интерпретации и постижении смыслов текста.

Понятие *смысл* важно в рамках исследования проблемы понимания парадокса, поскольку смысл принадлежит «членораздельно выражаемому в понимающем истолковании» [Хайдеггер 1993: 388]. Говоря о ПМ-текстах, в которых человек представлен в социальной и культурно-исторической среде, Мартин Хайдеггер, один из крупнейших немецких философов XX века, отмечает, что они описывают человека, который находится перед возможностью утратить подлинность своего существования. У Хайдеггера основным «бытийным переживанием» человека оказывается чувство

переживания за свое будущее в отрыве от осознания ценностей высшего порядка. Однако Хайдеггер понятие *смысл* сужает рамками нахождения в моменте, что, на наш взгляд, ограничивает возможность быть осмысленным.

Смысл, наряду со значением и содержанием, является идеальной реальностью текста, конструктом текстовой содержательности, на основе которого может развиваться деятельность по пониманию текста. Это та часть содержательности, освоение которой является главной целью и условием адекватного освоения ПМ-текста. Сам текст, помимо наиболее общего смысла, может содержать разные типы смыслов, отличающиеся особенностями пробуждаемой рефлексии и не передающиеся средствами прямой номинации. Усмотрение смыслов, выражаемых через языковой парадокс, требует организованной рефлексии. Это положение находит подтверждение во мнении Г.И. Богина, согласно которому смыслы, «как и понимание, выступают в качестве организованностей, инобытий рефлексии, и если они не обозначены в тексте средствами прямой номинации, их невозможно усмотреть иначе как через рефлексивные акты» [Богин 1995: 4]. Поэтому смысл, конструируемый при освоении ПМ-текста, представляется сложным конструктом, состоящим из смыслов – идеальных реальностей, которые, подлежат освоению в тексте, и механизмов освоения этих идеальных реальностей, то есть способов понимания.

Смысл обеспечивает процесс понимания, но понимание не тождественно познанию. В работе Г.П. Щедровицкого «Значение и смысл» смысл появляется «в форме знания о смысле, которое выступает в качестве средства, организующего процессы понимания», а смысл целого текста понимается, как «та конфигурация всех связей и отношений между элементами ситуации деятельности и коммуникации, которая создается или восстанавливается человеком при понимании текста сообщения» [Щедровицкий 1994: 14, 91]. Согласно более позднему определению Щедровицкого, смысл понимается как особая действительность, «создаваемая исследователем при статической фиксации процессов

понимания» [Щедровицкий 1995: 61]. Смысл соотносится с актами понимания и определяется как особая действительность, создаваемая исследователем при статической фиксации процессов понимания [Там же: 93].

В западной лингвистике понятие *смысл* соотносится с понятием *значение* или *ноэма*. Дж. Лайонз указывает, что смысл (*meaningfulness*) может быть воспринят как «семантическая достаточная организованность, которая легко различима, и семантическая недостаточная организованность, которая не составляет какого-либо смысла» [Lyons 1977: 138].

М. Форрестер выделяет пять возможных видов смысла: «смысл как ссылка, смысл как логическая форма, смысл как контекст, смысл как концептуальная структура, смысл как культура» [Forrester 1996: 42].

Жиль Делёз в исследовании проблемы смысла принимает за смысл усмотрение представлений, которые при восприятии художественного текста можно установить, если за смысл принимается ментальное образование. «Смысл подобен сфере, куда я уже помещен, чтобы осуществлять возможные обозначения и даже продумывать их условия» [Делёз 1995: 45].

Замена понятия *смысл* понятием *ноэма* наблюдается в вопросе исследования рефлексии и ее фиксации как задержки, поэтому часто под «явлением смысла изначально понимается фиксация рефлексии в том или ином рефлектируемом пространстве человеческой практики» [Богатырев [http](http://)].

Смысл, конструируемый при освоении ПМ-текста, представляется сложным конструктом, находящимся на высшем уровне понимания. Рассматривая позицию А.А. Богатырева, который в отношении понятия *смыслы* указывает на «возможность восхождения от низшего к высшему», прослеживается логика соотнесенности смыслов, конструируемых при освоении ПМ-текстов, с высшим уровнем смыслов-ценностей. По А.А. Богатыреву, смыслы имеют трехслойный уровень: смыслы-восприятия (категоризированные ощущения или представления о них); смыслы-действия и смыслы-операции (предполагающие выявление целесообразно

действующих сил); смыслы-ценности (соотносимые с миром идей, неисчерпаемых высших предметов и конечных целей человеческого бытия)» [Богатырев <http>]. В рамках такой системы сначала должны возникать или порождаться смыслы-восприятия, затем смыслы-операции и затем смыслы-ценности. То есть парадокс является формой представления и восприятия общечеловеческих ценностей высшего порядка, которые представляются значимыми как для автора, так и для читателя, что не исключает параметр субъективности. Поэтому при освоении ПМ-текстов необходимо подчеркнуть важность экстралингвистических знаний, которые включают в себя пресуппозицию, «аккумулирующую в себе знание и учет любых фактов партнера по коммуникации», в данном случае автора парадоксально маркированного художественного текста [Там же]. При понимании парадоксального художественного текста важно «увидеть и понять автора произведения», что означает увидеть и понять другой субъект [Бахтин 1976: 7]. Соответственно понимание художественного текста – это всегда процесс диалога читателя с текстом, с автором.

Новые художественные идеи, образуемые смыслами-ценностями, не находятся в ПМ-тексте, и читатель не обладает ими. Они возникают при освоении текста определенного содержания и особой содержательности. Процесс освоения содержательности ПМ-текстов требует от читателя мыследеятельностной активности, его обращения к процессу рефлексии. Понимание достигается при помощи рефлексии. Для освоения ПМ-текстов необходима «рефлексия очень большого опыта, возникшего в процессе восприятия, понимания, смыслообразования, наращивания смыслов, причём этот опыт складывается именно в процессе действий со множеством последовательных и логически взаимообусловленных микроконтекстов» [Богин 2001: 9]. Понимание текста зависит от уровня развития личности читателя, от его способности к рефлексии. Фиксация рефлексии реализует собой явление смысла. Это находит свое подтверждение в положении о рефлексии, как о связке «между образом осваиваемой ситуации и наличным

опытом индивида» [Там же]. Рефлексия – второй (после чувственности) источник опыта, важнейший собственно человеческий конструкт, позволяющий совершенствовать всю душевную и духовную структуру личности и сообщества (их онтологическую конструкцию), делая человека умнее и человечнее [цит. раб.: 3].

В рамках лингвогерменевтики результатом понимания является смысл как некоторое знание, которое включается в уже существующую систему знаний или соотносится с ней, то «смысл как идеальная мысленная модель создается (конструируется) субъектом в процессе понимания текста» [Крюкова 2000: 15]. Смыслы в художественном тексте организованы таким образом, что, сохраняясь в памяти реципиента, способствуют пониманию текста как единой структуры, поскольку смыслы входят в содержание текста и «составляют каркас или общую конструкцию словесно-художественного произведения» [Виноградов 1959: 11].

В терминах филологической герменевтики смысл может опредмечиваться, объективироваться в текстовой форме продуцентом, с другой стороны, форма может распредмечиваться, а смысл – присваиваться, извлекаться из той же текстовой формы реципиентом. Само опредмечивание и распредмечивание можно соответственно определить как «замирание» и «восстановление» ситуации мыследеятельности продуцента, представленной в текстовой форме [Крюкова 2000: 23].

Резюмируя, можно отметить, что понятие «понимание» рассматривается в различных областях научной мысли, однако его основополагающими характеристиками являются процессность и регулятивность. Таким образом, понимание – это деятельность, направленная на освоение смысла, в данном случае, смысла парадоксального художественного текста.

Парадоксальный текст является одной из форм художественного текста, поэтому парадокс и проблему конструирования смысла парадоксально маркированного художественного текста можно рассматривать в рамках системы мыследеятельности и современных представлений о рефлексии,

непосредственно участвующей в создании или восстановлении смыслов, которые конструируются при понимании текста.

### 1.1.1. Парадокс как модификация герменевтической ситуации

В русле филологической герменевтики столкновение читателя с парадоксом в процессе освоения содержательности художественного текста логично соотносится с понятием «герменевтической ситуации» (по И.В. Соловьевой), которая определяется как остановка в процессе понимания, субъективно оформленная как переживание возникшего непонимания, или усмотрение непонимания. В своей работе «Типология герменевтических ситуаций в действиях реципиента текста» И.В. Соловьева отмечает, «что фактор осознанности возникшего непонимания дополнительно характеризует герменевтическую ситуацию как феномен *продуктивного* непонимания, поскольку момент усмотрения непонимания задает дальнейший процесс поиска реципиентом путей выхода к смыслу».

Возникновение герменевтических ситуаций обуславливается в равной степени как особенностями процесса понимания, то есть особенностями направленности рефлексии на текст, так и структурой текста. Взаимосвязь структурной организации текста и способов его понимания является основой в исследовании парадокса как средства конструирования смыслов в художественном тексте.

В данной работе применяется понятие «герменевтической доминанты», введенное И.В. Соловьевой для описания конструктов пространства деятельности по освоению текстовой содержательности. Герменевтическая доминанта рассматривается как основа деятельности по пониманию текста. При формулировании понятия герменевтической доминанты автор намеренно проводил аналогию с понятием доминанты у А. А. Ухтомского [Соловьева 1999: 65], оговаривая отсутствие стремления перевести исследование в плоскость психофизиологии.

Герменевтическая доминанта рассматривается как некая отправная точка для рефлексивного действия, от которой отталкивается читатель при объединении опыта, понимания и текста, и задающая границы формирования герменевтического круга. Для парадоксально маркированных художественных текстов такой доминантой является парадокс.

В пределах герменевтической ситуации И.В. Соловьёва выделяет следующие виды смыслов как форматов сферы идеальных реальностей: 1) смыслы как акты осмысления предикаций; 2) смыслы ситуаций деятельности и коммуникации, переплетающиеся со смыслами личности; 3) смыслы, формирующие мир индивида, в том числе экзистенциальные; 4) мета -, метамета-смыслы; 6) идеи, или художественная идея [Соловьёва 1999: 34].

#### 1.1.2. Множественность интерпретаций художественного текста

Понимание и интерпретация есть два процесса, протекание которых в принципе возможно раздельно: понимание возможно без интерпретации (когда понимание не высказывается); интерпретация возможна без понимания, если она не представляет осмысливаемый процесс понимания, который заканчивается построением смыслов.

В целом в филологической герменевтике под интерпретацией понимается такой способ словесной фиксации понимания, в результате которого осуществляется построение реципиентом смыслов. Однако однозначного толкования понятия интерпретации нет.

Определение понятия интерпретации мы находим в работах Арнольд, Богина, Васильева, Гальперина, Задорновой, Кубряковой, Мурзина, Обориной.

Интерпретация – это механизм, с помощью которого мир реальных вещей и мир жизнедеятельности вступает в определенные отношения с миром культуры и культурных образований.

По Г.И. Богину «интерпретация – это высказанная рефлексия» [Богин http].

Интерпретация не может быть безграничной, но часто зависит от целей и задач интерпретатора. Вне зависимости от целей и задач интерпретатора «целевая функция реципиента в рамках своего собственного тезауруса» предполагает в процессе интерпретации построение смыслов художественного текста [Кузьмина 1994:155].

Интерпретация (interpretation; Interpretation, Auslegung, Deutung; interprétation) – процесс и одновременно результат в установлении смысла речевых и/или неречевых действий. Интерпретация является одновременно процессом, результатом и установкой, все эти аспекты образуют единство. Интерпретация представляется как процесс, обладающий своими результатами, однако для его осуществления необходима презумпция интерпретируемости объекта [Демьянков 1997]. Являясь целенаправленной деятельностью, интерпретация обладает обратной связью с промежуточными (локальными) и глобальными целями интерпретатора, который далеко не всегда уверен в целенаправленности действий у автора.

В основе интерпретации текста лежат два основных принципа – «принципа локальной интерпретации, предполагающий учет непосредственного лингвистического окружения и данной коммуникативной ситуации, и принцип аналогии, позволяющий соотнести получаемую информацию с уже имеющимися знаниями и прошлым опытом» [Жалагина 1994: 54].

Множественность интерпретаций художественного текста зависит от параметров художественного текста, а особенности процесса понимания зависят от знаний читателя, от индивидуального способа обобщения усматриваемых представлений.

Выделяют два типа интерпретации: истолковывающая и распредмечивающая.

Если интерпретируемый текст представляет собой избыточные, излишние пересказы содержания и описание своего отношения к ситуации, тогда интерпретация становится только «продолженным актом чтения» и является истолковывающей понимание читателя в результате взаимодействия его с текстом. Читатель не строит смыслы, а критериями в этом взаимодействии становятся эмоциональные и психические переживания, при этом смыслы остаются за пределами понимаемого.

Распредмечивающая интерпретация не замещает интерпретируемое, не заступает его место, не упраздняет его. Интерпретация этого типа предполагает восстановление мыслительного процесса автора.

Распредмечивающая интерпретация требует построения смыслов. Интерпретация этого типа разворачивается благодаря распредмечивающему типу понимания.

Распредмечивающая интерпретация не замещает исходный текст, не встает на его место, но пытается держаться как бы «при нем», выступая только в качестве «проводника» к нему, или, что то же: выступая в качестве того, что открывает понимаемому дорогу, дает ему возможность «выйти» нам навстречу [Колодина 2002: 134].

Мы полагаем, что при анализе языковых парадоксов преобладает распредмечивающий тип интерпретации. Активизируется система целенаправленных мыслительных действий читателя, которая приводит к усмотрению того или иного представления и построению смыслов. В отношении этого процесса можно отметить *контекстуальную догадку*.

Интерпретация одного и того же художественного текста может быть осуществлена многократно [Арнольд 1992], когда «основываясь на памяти, интерпретатор делает предположение». Лишь последующий анализ текста и контекста покажет, насколько был верен первый вариант интерпретации.

В описание лингвистической природы интерпретации мы полагаем целесообразным привести описание этапов осуществления герменевтической

интерпретации, предложенной Ханс-Георгом Гадамером, немецким философом, основателем «философской герменевтики» :

1) *Непонимание*. Пониманию всегда предшествуют трудности, препятствия в установлении согласия, озадачивание. «Там, где есть какие-либо помехи на пути к пониманию, оно уже дано как предпосылка... Напряженное усилие воли к пониманию начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим».

2) *Вопрошание*. Невозможность продвинуться вперед побуждает к размышлению и пересмотру начальных схем ориентации. «Очевидно, что и озадаченность, и удивление, и приостановка в понимании напрямую связаны с дальнейшим продвижением к истине, с упорным стремлением к её познанию».

3) *Предпонимание*. Открытость к мнению другого является выходом из сферы своих предмнений, предрассудков и традиции как основы нашего понимания к границе другого мнения (близкий – чужой).

4) *Герменевтический круг интерпретаций*, в котором движение идет от предварительного представления в целом о тексте к его частям, от смысла частей – к прояснению общего смысла.

5) *Понимание* (инсайт, озарение, догадка) – возникновение причастности к общему смыслу.

6) *Общий смысл*. Интерпретация постоянно устремлена к смыслу, одновременно проясняя собственное существование интерпретатора посредством текста [Гадамер 1991].

Непосредственно смысл в понимании текста расширяется посредством интерпретации.

#### 1.1.2. Рефлексия как механизм активации понимания

В качестве механизма, реализующего процесс запуска понимания, мы рассматриваем рефлексю. По Г.И. Богину, рефлексия понимается, как «связка между опытом мыследействования реципиента (опыт мысли, опыт

знаний, опыт мышления, опыт коммуникации, опыт практической деятельности, сложившийся к моменту обращения реципиента к тексту) и осваиваемыми текстовыми ситуациями» [Богин 1989: 17].

Рефлексия представляет собой обращение мысли на собственный способ категоризации. Это определяет рефлексивный процесс как процесс, способствующий обогащению и переформированию базовой совокупности знаний реципиента, и представляет рефлексия как направленную деятельность. Рефлексия начинается тогда, когда начинается мыследеятельность: с момента осмысления реципиентом своих действий по построению смыслов.

Рефлексия одновременно обращена вовнутрь – на субъективность, и вовне – на то, что автор хочет освоить. При этом очень важно, что рефлексия есть способность понимать свое понимание и при необходимости объяснять причины именно такого, а не другого понимания.

Оптимальное для рефлексии и понимания языковое пространство способствует вхождению читателя в рефлексивный акт, который можно трактовать как последовательность мыслительных усилий индивида при освоении содержательности художественного текста, а весь процесс мыследействия, как процесс, развивающийся в единстве, где «все предметы и явления развиваются не сами по себе, не изолированно, а в неразрывной связи, с другими предметами и явлениями» [Афанасьев 1978: 62].

В процессе понимания текста рефлексия реципиента может фиксироваться в одном (или сразу нескольких) из трех поясов схемы мыследеятельности, разработанной Г.П. Щедровицким [Щедровицкий 1995: 287]. Фиксации рефлексии задают параметры пространства понимания, образующиеся при рецепции конкретного художественного текста.

В схеме выделяются пояса:

1) пояс мыследействия (мД), которому соответствуют представления, явления, ментальные «картинки»;

- 2) пояс мысли-коммуникации (М-К), где происходит непосредственное вербальное общение, т.е. вербализация художественного текста;
- 3) пояс чистого мышления (М), в нем фиксируются и формируются «чистые», т.е. невербализованные смыслы и идеи.

Все названные пояса перевыражаются друг через друга, но, тем не менее, один несводим к другому. При производстве художественных текстов в большей степени задействованным оказывается пояс (М-К), т.е. пояс вербализации содержательности, а в процессе понимания идеальный случай представлен фиксациями рефлексии во всех трех поясах.

На наш взгляд, реакция на композиционную структуру парадоксального текста проявляется в активации рефлексии в поясе М-К. В этом случае текст воспринимается как оптимальное для рефлексии и понимания языковое пространство. Но композиционная структура текста не отражает полностью содержательность текста, соответственно происходит поступательное развитие рефлексивных актов, в которых рефлексия фиксируется в поясах, отражающих способ опредмечивания смысла (смыслов) текста, – в поясе М-К и в поясе М.

Одной из задач, решаемых в рамках действия внутри схемы СМД, представляется усиление активности реципиента в процессе освоения содержательности текста. Парадоксальность в тексте обеспечивает расширение возможностей воздействия текста на читателя и регулирует интенсивность воздействия.

Процесс смыслопостроения реализуется читателем с того момента, когда он начинает задумываться над процессом и способами своего осмысления, т.е. с момента вступления в процесс мыследеятельности. Процесс мыследеятельности характеризуется не только осмыслением своих действий, но и осмыслением поставленных целей. Поставленные цели предполагают взаимодействие различных способов и типов понимания.

При понимании имеет место стремление читателя к освоению содержательности текста. Восприятие содержательности предполагает

обращение всего опыта читателя на текст и принятие его настолько, чтобы оно стала частью его субъективности, затем разделение содержательности, отражающей чужой опыт, и согласование нового опыта с собственным, для того, чтобы выбрать необходимое для собственной деятельности. Всю содержательность художественного текста нельзя понять вне процесса понимания. В процессе понимания художественного текста читатель встает перед «необходимостью активно вступить в диалог и взаимодействие со всей определяющей его культурой и социальной действительностью, что бы еще раз уточнить и по возможности расширить пределы своего представления о мире и собственном «Я» [Богатырев <http>].

По Г.И. Богину, все типы и способы понимания активно взаимодействуют при рецепции художественного текста. Семантизирующее понимание выступает как семантизация всех знаковых образований текста; когнитивное понимание как установка связей между всеми элементами ситуации; распредмечивающее понимание как восстановление ситуации мыследействия автора.

Тип понимания определяется так же «как совокупность определенных признаков, характеризующих процесс понимания, а способ понимания как система действий, применяемых реципиентом в процессе понимания». Способы понимания подразделяются на: герменевтический, эвристический, гносеологический, психологический [Колодина 2002].

Герменевтический способ понимания связан с языковой коммуникацией. Коммуникация строится в расчете на понимание как на ту предпосылку, на которую опирается передача знаний. В систему действий входит передача знаний, осмысление, а значит, и категоризация воспринимаемого материала.

Эвристический способ понимания предполагает выход за пределы текстовой реальности и переход к новым, другим текстам. Понимание выступает как отображение текста на тексте и его переоценка в новых

контекстах. В систему действий входят сопоставительные операции, операции, связанные с выходом за пределы текста.

Психологический способ понимания принимает индивидуально-субъективный характер, поскольку освоение смыслов текста возможно только через перевод этих смыслов на язык собственного опыта реципиента, который не может быть во всех деталях тождественен опыту продуцента.

Гносеологический способ понимания предполагает такой процесс, при котором осмысливаются и собственные мыслительные действия, и мыслительные действия продуцента художественного текста, и мыслительные действия персонажей. Системой действий становится осмысление полифонии различных мыслительных действий. При гносеологическом способе понимания ставится задача возможности осмысления воспринимаемого материала как культурно-исторической деятельности и автора, и описываемых персонажей.

## 1.2. Герменевтический способ понимания художественного текста

До настоящего времени в филологической герменевтике процесс понимания рассматривался как особый феномен, т.е. говорилось о существовании особого герменевтического понимания. Ранее ряд авторов [Крымский 1982; Кузнецов 1982; Васильев 1982] предлагали представить процесс понимания в виде его объективированных результатов – как отношение создаваемого текста к исходному тексту. Понимание рассматривается не только как норма, но и как «сложная проблема культурного и социального бытия человека (как субъекта общения и познания)» [Колодина 2002].

Основным способом понимания по С.Б. Крымскому является герменевтический способ, связанный с языковой коммуникацией. Передача знаний в коммуникации предполагает осмысление, а значит и категоризацию воспринимаемого материала. При герменевтическом способе понимания в

систему действий входит передача знаний и категоризация воспринимаемого материала [Крымский 1982: 28].

Понимание содержательности теста подразумевает его осмысление, то есть выявление его (текста) смысла как социальной значимости текста [Крюкова 2000: 20]. Понимание художественного текста нами обозначается как совокупность процессов мыследеятельности и мыследействования, в результате которых читатель определяет смыслы. По Виноградову смыслы «составляют каркас или общую конструкцию словесно-художественного произведения» [Виноградов 1959: 11] и способствуют цельному восприятию текста.

В рамках деятельностного подхода к рассмотрению художественного текста парадокс рассматривается как «опредмеченная субъективность», а в системе его материальных средств наличествуют «опредмеченные реальности сознания, сложившиеся в деятельности человека субъективные реальности, смыслы, коррелятивные со средствами текста» [Богин 1982: 20].

Поскольку в литературном тексте парадокс является средством выражения художественности, понимание парадоксального текста требует обращения к герменевтическому типу понимания. Г.И. Богин определяет понятие «художественности» как оптимум пробуждения и фиксации рефлексии.

По мнению Н.Л. Галеевой, «основной задачей текста, содержащего параметр «художественности» является не все более полное отражение реальной действительности в какой-либо, пусть даже и целостной форме, а как раз напротив – способность обогащать духовное пространство человека и культуры в целом. Текст, содержащий параметр художественности, пробуждает рефлексия, приводящую к образованию некоторого пространства понимания, где рефлексия фиксируется в виде духовных ценностей – смыслов и идей, которые в свою очередь способны обогащать духовное пространство человека» [Галеева 1995: 9].

Рефлексия как процесс, протекающий в глубине сознания реципиента, является процессом сугубо внутренним, субъективным по своему характеру. Глубина и полнота заключений, к которым пришел реципиент в результате рефлексивных актов, становится явной только в высказанной форме, т.е. когда рефлексивный процесс из внутреннего становится «внешним», приобретая характер высказанной рефлексии – интерпретации. Это свидетельствует о том, что, «творческая суть» художественного текста не исчерпывается только литературным (риторическим) актом, т.е. творчеством автора, оно продолжается и совершенно оригинальным образом перевыражается в интерпретации реципиента при восприятии художественного произведения.

В существующей практике под термином «понимание художественного текста» скрыты очень разные случаи понимания (включая их различные сочетания), и такие же разные случаи фиксации рефлексии [Крюкова 2000: 30].

При освоении содержательности парадоксального художественного текста для формирования осознанного понимания произведения читателю необходимо умение задействовать максимально необходимое число техник понимания. Это умение зависит от рефлексивной готовности реципиента и общего состояния адекватно понимать художественные тексты.

Техники понимания представляют собой специфическую форму субъектно – объектных связей в виде опосредованных через текст отношений «автор – читатель». Для всех участников диалога «автор – читатель» текст представляет собой средство организации и обогащения опыта в процессе освоения содержательности художественного произведения. По мнению А.Е. Левинтова, «освоение выступает родовым понятием по отношению к пониманию» [Левинтов 1993: 58].

В ряде работ Г.И. Богина техники понимания рассматриваются как «совокупность приемов системомыследеятельности, способствующих эффективному выведению субъекта в рефлексивную позицию и построению социально адекватных смыслов» [Богин 1992: 45].

Герменевтические техники обладают двойственной природой функционирования и могут использоваться в мыслительных процессах анализа и синтеза, соответственно они связаны как с личностью автора, так и с личностью читателя.

Для освоения значений, содержаний и смыслов реципиентом используются разные техники понимания, при этом подключаются разные процессы мыследеятельности, а «через освоение собственно рефлексивных техник имеется возможность выхода в духовность человека, поскольку перед читателем стоит задача интеграции опыта чтения художественных текстов в совокупность собственного ориентирования в мире и собственного самопонимания» [Гадамер 1991: 263].

Техники понимания рассматриваются нами как совокупность приемов освоения содержательности парадоксальных художественных текстов и соответственно приобретают методологический характер по отношению к процессам понимания и рефлексии.

Первым опытом системного описания всего известного корпуса герменевтических техник стала статья Г.И. Богина «Система техник понимания текста» [Богин 1997], в которой выделены шесть групп техник по принципу сходства механизма схемопостроения и причин, побудивших реципиента к использованию именно этой группы техник:

- 1) техники усмотрения и построения смыслов;
- 2) техники использования «рефлексивного мостика»;
- 3) техники «расклеивания» смешиваемых конструкторов;
- 4) техники интерпретационного типа;
- 5) техники перехода и замены;
- 6) техники рефлексивного выхода из ситуации фиксации рефлексии в ее объективацию.

Указывается более 100 техник, но нельзя говорить ни о конечном количестве техник, ни о конечном количестве групп, образованных ими, т.к.

техники понимания буквально «улавливаются» в ходе наблюдения над деятельностью понимающего субъекта [Там же].

М.Н. Макеева подразделяет техники понимания на две группы. В первую группу входят техники усмотрения и построения смыслов: 1) техники интендирования; 2) техники интерпретационного типа; 3) техники герменевтического круга; 4) техники распредмечивающего понимания. Вторую группу образуют техники выведения реципиента в рефлексивную позицию: 1) техники метафоризации; 2) техники экспликации и импликации; 3) техники актуализации; 4) техники «минус приема»; 5) техники создания многослойного образа; 6) техники создания иронического контекста; 7) техники ритмизации прозаического текста. Такое деление на группы техник автор обуславливает динамикой их функционирования [Макеева 1999].

При восприятии парадоксального текста читатель может задействовать различные техники понимания, относящиеся к различным группам в неограниченном количестве. При этом сочетание техник, последовательность их применения зависят от типа текста и способности реципиента к рефлексивной деятельности, направленной на преодоление рефлексивной задержки по освоению содержания текста, обусловленной особенностями средств текстопостроения и текстообразования.

#### Выводы по Главе 1

В ходе рассмотрения понимания как базовой категории процесса смыслообразования в художественном тексте были уточнены определения исследуемых понятий и сделаны выводы:

1. Художественный текст имеет дело со значащим переживанием, предметом которого является смысл. Для исследования смыслообразовательного потенциала парадокса необходимы тексты с активизированным параметром художественности, которые способны стимулировать рефлексию.

2. Художественные тексты различаются степенью своей глубины и проработки образов и смыслов. Решение задачи по пониманию и интерпретации текста зависит от характера проблемной ситуации, то есть от того, каким образом выражены личностные замыслы автора.

3. В процессе интерпретации предполагается построение смыслов художественного текста. Интерпретация не может быть безграничной, но часто зависит от когнитивных целей и задач интерпретатора.

4. Полноценная интерпретация художественного текста возможна только при наличии определенных фоновых знаний и при анализе лексико-фразеологического состава и приемов синтаксической организации текста.

5. При интерпретации необходимо использование двух основных принципов: 1) принципа локальной интерпретации, предполагающего учёт непосредственного лингвистического окружения и данной коммуникативной ситуации и 2) принципа аналогии, позволяющего соотнести получаемую информацию с уже имеющимися знаниями и прошлым опытом.

6. Множественность интерпретаций художественного текста зависит от параметров художественного текста.

7. При освоении содержания парадоксального художественного текста для формирования осознанного понимания произведения читателю необходимо умение задействовать максимально необходимое число техник понимания (герменевтических техник). Это умение зависит от рефлексивной готовности реципиента и общей способности понимания художественных текстов. Герменевтические техники определяются как совокупность приемов системомыследеятельности, способствующих эффективному выведению субъекта в рефлексивную позицию и построению смыслов при освоении содержательности художественных произведений.

8. Парадокс как лингвистический феномен влияет на мышление человека, стимулирует поиск «новой» истины и является *средством конструирования смыслов*.

## Глава 2. ПАРАДОКС КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

К настоящему времени проведено достаточно много исследований феномена парадокса, которые подчеркивают его сложную, многогранную природу. Многообразие подходов к решению парадокса в различных областях научного знания, в частности, в философии, логике и математике, филологических науках обогатило теоретическую базу исследований феномена парадокса в лингвистике.

Работы по изучению парадокса проводились в рамках различных научных дисциплин.

В философии парадокс исследовали И.С. Нарский (1969), Б.Д. Базаров (1979), Г.Л. Брутян (1959), Г.Н. Артамонова (1982) и др.

Парадокс анализируется с позиции логики и логической семантики в работах Б. Рассела (1957), Б.П. Гинзбурга (1969), А.А. Ивина (1983), Л. Витгенштейна (1994), Ж. Делёза (1995), Г. Фреге (2000), Е.А. Сидоренко (2002), К.И. Бахтиярова (2000), и др.

С точки зрения риторики и эстетики парадокс рассматривали Аристотель, Цицерон, С. Барнет (1974), В.Я. Пропп (1976), А.Н. Лук (1968), Ж. Дюбуа (1986), Л.В. Карасев (1989).

Социально-прагматические и психологические аспекты данного феномена находят свое отражение в трудах Д. Бивина, Д. Джексона (2000). Работа Е.В. Левченко (1984) посвящена изучению процесса восприятия парадоксальных высказываний и сравнению их с обычными высказываниями.

Парадокс как элемент индивидуального стиля автора художественного произведения рассматривали в своих исследованиях А.Г. Образцова (1965), В.П. Артамонов и М.В. Алексева (1988), В.О. Чакаре (1989), Д.А. Завельская (1998), Н.Н. Зарецкая (2001), М.В. Ляпон (2001), А.В. Якунин (2002).

Парадокс как лингвистический феномен исследовали В.В. Одинцов (1982), Н.Д. Арутюнова (1987), В.Д. Девкин (1988), Л.А. Нефедова (2002).

С точки зрения стилистики парадокс изучали Х. Пальяро (1964), К. Коморовски (1975), Н.Ю. Шпекторова (1975), В.В. Овсянников (1981), Т.Н. Манякина (1981), В.А. Успенский (1982), Н.Г. Елина (1985), Г.Я. Семен (1986), В.З. Санников (2002). В работах вышеуказанных авторов парадокс обозначается как семантико-стилистический элемент, обеспечивающий художественный текст признаками оригинальности.

Исследованием прагматического и семантического компонентов парадоксальных высказываний занимался Б.Т. Танеев (2001, 2004), когнитивную природу формирования фразеологического парадокса изучала В.Д. Тармаева (1997), лексико-семантические аспекты парадокса затрагивались В.И. Карасиком (2003), когнитивным моделям создания парадокса посвящена работа Э.Б. Темяниковой (1999), когнитивное моделирование структур парадокса рассматривает Е.Н. Заботина (2012).

В ряде исследований проблема понимания парадокса сводится к проблеме соотношения логической схемы высказывания и её языковой реализации.

## 2.1. Историческая перспектива исследования парадокса и его терминологическая характеристика

Рассматривая парадокс в условиях исторического развития, можно заметить, что это явление активно проявляется в особые периоды нарушения классических системных норм. В. Шмидт выделяет следующие эпохи манифестации парадокса: «...досократики, поздняя античная культура (включая стоиков), теология апостола Павла, мистика позднего средневековья (Мастер Экхарт), поздняя схоластика (Николай Кузанский), эпоха гуманизма (Эразм Роттердамский, Томас Мор), позднее Возрождение (Тассо, Монтень, Шекспир), барокко (Грасиан), романтизм, модернизм (Кафка, Беккетт, Борхес)» [Шмид 2001: 9-16].

В ранних работах по изучению парадокса одной из целей исследований ставился вопрос о терминологическом определении этого феномена. Слово

«парадокс» имеет греческое происхождение и является результатом соединения двух основ: «para» – неверный, неправильный, «doxa» – мнение от «dokein» – думать, полагать. В древнегреческой философии стоиков термин обозначал странное, оригинальное мнение, которое противоречит общепринятому мнению.

У Аристотеля можно найти определение парадокса не только как «высказывание вопреки общему мнению», но также и как высказывание, «противоречащее прежде пробужденному ожиданию» [Аристотель 2001]. Семантический парадокс «Лжец», который описал в своих работах Аристотель: «Эпименид из Крита говорит: Все жители Крита лгут», может быть сведён к двум словам: «Я лгу». В данном случае проявляются три основных признака парадокса в русле риторического аспекта – противоречивость, авторефлексивность и циркулярность.

В трактате «Парадоксы» римский философ Цицерон усмотрел в явлении парадокса стремление к ясности, математическую точность и сжатость при изложении общих положений философии и этики [Гальперин 1958: 57]. Про парадоксы стоиков Цицерон говорил, что они «странные и противоречат мнению всех» («*admirabilia contraque opinionem omnium*») [там же], тем не менее, для привлечения внимания читателей и обозначения проблем парадоксы формулировались в форме риторических вопросов.

В истории философии парадокс относили к явлениям риторики и определяли как фигуру речи. Среди его синонимов были слова «неожиданное» и «откладывание», в которых проявляется процесс восприятия феномена парадокса. В основе риторического парадокса усматривали противоречие между элементами высказывания на уровне формы. На уровне понимания содержания отмечали отсутствие противоречия и подчеркивали, что парадокс отражает не явления действительности, а точку зрения говорящего, то есть взаимоисключающими являются не явления действительности, а применяемые к ним точки зрения. Иллюстрацией этого может служить парадокс Зенона из Элей «Ахилл и черепаха» [Борхес 1994]. В

этом парадоксе собственная истинная позиция не выражена прямо, а возникает в форме противоречия и противопоставлении двух взаимоисключающих истин. Одновременно присутствует необходимость найти решение неоднозначности и условия, в которых заложена невозможность решения. Поэтому парадокс определялся как процесс с непрекращающимся движением.

В дальнейших исследованиях парадокса выявился параметр, характерный для всех форм парадоксального, – отсутствие единственного решения.

В период средневековья парадокс был включен в число средств украшения текста в рамках редуцированной теории речи, которая была сведена до набора правил написания прозаических и поэтических произведений.

В лексический состав английского языка слово *парадокс* пришло через французский язык в XII веке и означало необычное, оригинальное мнения, которое поражает слушателей своей новизной и противоречит общепринятому мнению. В область научной лексики это слово внедрил Томас Мор [Гальперин 1981: 136].

Различные немецкие системы относили парадокс наряду с иронией и антитезой к фигурам, «останавливающим внимание на отдельной мысли и определяли данное явление как сочетание понятий, на первый взгляд несоединимых, но затем обнаруживающих глубокую связь» [Семен 1986: 38]. В исследовании цитируется статья А.Г. Горнфельда «Фигура в поэтике и риторике», в которой приводится мнение одного из немецких исследователей парадокса: «Прелесть этой фигуры заключается в смелости, с которой формулируется видимое противоречие, и в творческом наслаждении, сопровождающем отгадку и разрешение его» [цит. раб.: 11].

Философия долгое время являлась единственной областью знаний, где было возможно решить парадоксы, поскольку логика и математика не могли работать с явлением, совмещающим в себе взаимоисключающие понятия

(например, у Сократа «Только слепой Бога узрит»). Б. Рассел в «Истории западной философии» объяснил отсутствие логики в парадоксах нарушениями требований логической грамматики: «Не всякое предложение, не нарушающее правил обычной грамматики, является осмысленным, оно должно удовлетворять также правилам особой, логической грамматики». Хотя Бертран Рассел не представил единого способа решения парадоксов, но он предложил решать логические парадоксы именно средствами логики, а не математики.

Необходимо отметить, что логика – наука, занимающаяся законами мышления, внесла большой вклад в исследование парадокса. Поскольку парадокс представляет собой некую несогласованность в процессе построения умозаключений, то вполне естественно, что именно в логике парадоксу и дается наиболее полное определение. *Парадокс* – это высказывание либо рассуждение, которое доказывает как истинность, так и ложность некоторого предложения (или как его утверждение, так и его отрицание), выраженное формально-логическими средствами (посылками), кажущимися заведомо приемлемыми (логически правильными), но приводящими к заведомо неприемлемому результату (противоречию) [Ивин 1998: 178].

Описание парадокса как феномена научного мышления в логике связано с описательной функцией самого языка. С точки зрения Ю.С. Степанова, парадоксы являются следствием «гетерогенности естественного языка, совмещающего в себе знаки разной степени идентичности с объектом, но в общем одной ступени биологической релевантности. Поскольку человек не может стать в позицию независимого наблюдателя по отношению к собственному языку, постольку разрешение парадокса заключается в ступенчатом, последовательном отчуждении человека как наблюдателя языка от человека как участника, пользователя языком» [Степанов 1998: 139]. Иными словами, решение логических парадоксов видится в использовании метаязыка как средства описания естественного языка.

При исследовании процесса понимания парадокса, как явления в науке, предпринимались различные попытки поиска схемы его понимания. Один из методов состоял в том, чтобы описывать истинность или ложность высказываний естественного языка не на самом этом языке, а на построенном с его помощью «метаязыке», и всякий раз объяснять, на языке или «метаязыке» мы в данный момент говорим [Нижегородцев 1986, Новиков 1993].

В статье «Парадоксы и мышление» Е.Д. Смирнова предполагает, что «решить проблему парадокса не значит просто устранить парадокс, поставив на его пути барьер. Дело не в том, чтобы блокировать парадоксы, вводя определенные запреты и ограничения: важно выяснить, о каких несогласованностях в системе познавательной деятельности они говорят» [Смирнова 2003: 471]. Предметы и мысли обобщаются в понятия, но теоретическое познание совершается посредством «конструирования понятий» и выражения данных конструкторов в языке. В процессе мыслительных операций происходит отрыв от эмпирического мира конкретных объектов и переход в мир идеальных конструкторов. Парадоксы свидетельствуют о несогласованностях в мире ментальных сущностей. Следовательно, решение проблемы тех или иных парадоксов должно идти по линии устранения этих несогласованностей.

В рамках современного лингвистического подхода к разграничению понятий языка и речи выделяются языковые и речевые парадоксы. Языковыми парадоксами называются пословицы и поговорки, а также некоторые глагольные разовые единства, построенные на парадоксе. Термином речевые парадоксы обозначаются индивидуально-авторские образования, характеризующие отдельный акт коммуникации [Семен 1986: 76].

Языковые и речевые парадоксы имеют как общие, так и отличные черты. Инвариантные компоненты включаются в себя алогизм, отклонение от логической нормы, противоречие, несовместимости двух частей

высказывания, а также обобщенность. Некоторые общие черты языковых и речевых парадоксов наблюдаются в их синтаксической структуре при образовании простых предложений:

Best defense is offence.

The longest way round is the nearest way home.

A brave retreat is a brave exploit.

An obedient wife commands her husband.

Речевые парадоксы могут использоваться для своего построения как одного, так и несколько предложений: I adore simple pleasures. They are the last refuge of the complex [Wilde 1994].

Общей чертой языковых и речевых парадоксов является обобщенность, которая часто проявляется в форме пословиц. Л.И. Швыдкая выделяет внешние признаки парадоксального компонента обобщающего значения пословиц – слова: *every, everybody, nobody*. В случае отсутствия таких внешних признаков критерием обобщенности можно считать слова *always, never* [Швыдкая 1972: 98].

В описательной литературе, посвященной исследованию парадоксов, сложно обнаружить единую точку зрения на феномен парадокса. Нами не обнаружено единого общего признанного научным сообществом определения, которое соответствовало бы всем требованиям, предъявляемым к терминологической единице.

В ряде работ встречаются выражения: *алогическое словосочетание, алогический ряд предложений*. В некоторых лингвистических исследованиях парадокс рассматривается как языковой эксперимент [Арутюнова 1987] или как языковая игра [Kirk 1963].

В логическом словаре-справочнике *парадокс* трактуется как «неожиданное, необычное, странное высказывание, резко расходящееся по видимости или действительно, не согласующееся с общепринятым мнением, с господствующим убеждением или даже со здравым смыслом, хотя формально-логически оно правильно. *Парадокс* – это также рассуждение,

приводящее к взаимоисключающим результатам, которые в равной мере доказуемы и которые нельзя отнести ни к числу истинных, ни к числу ложных, что в логике также называется антиномией. *Парадокс* – это логическое противоречие, из которого будто бы невозможно найти выход» [Справочник логических терминов]. Этот термин подразумевает не неправильность, а соединение верных, но противоположных заключений в единой структуре.

Большой энциклопедический словарь дает следующее определение парадокса: парадокс (от греч. *paradoxos* – неожиданный, странный), 1) неожиданное, непривычное, расходящееся с традицией утверждение, рассуждение или вывод. 2) В логике – противоречие, полученное в результате логически формально правильного рассуждения, приводящее к взаимно противоречащим заключениям [БЭС].

Если рассматривать парадокс как словесную композицию, то термин определяют следующим образом: кажущееся абсурдным и противоречащее здравому смыслу утверждение, своеобразное мнение, которое резко расходится с общепринятым [Словарь иностранных слов].

М.В. Давыдов исследовал парадоксы в английском языке и максимально широко определил различные случаи подтекста в произведении как «звуковые парадоксы» [Давыдов 1984: 3]. Другие ученые, исследовавшие лингвистические парадоксы русского и немецкого языков, определяют парадокс как некое отклонение, идущее вразрез с регулярными положениями [Девкин 1988, Одинцов 1982].

В лингвистике присутствует понятие фразеологического парадокса как «нарушения определенных стереотипов категоризации действительности, происходящее таким образом, что новое направление категоризации прямо противоположно изначальному» [Тармаева 1997: 5]. В этом определении акцентируется когнитивная природа парадокса.

Для нашего исследования среди множества определений парадокса мы берем за основу следующее обобщенное: *парадокс* – это неожиданное,

непривычное (хотя бы по форме) суждение (высказывание, предложение), резко расходящееся с общепринятым, традиционным мнением по данному вопросу. Парадокс изменяет семантическое пространство художественного текста, модифицируя значение языковых единиц, входящих в его состав, создавая нестандартную семантическую конструкцию с низкой степенью предсказуемости, в результате реализации которой образуются новые смыслы.

## 2.2. Параметры парадоксально маркированного художественного текста

В лингвистике художественный текст представляет собой результат проявления личности в наиболее яркой форме, что подтверждается определением И.Р. Гальперина, согласно которому «текст – это «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 1981: 18].

Художественный текст является в какой-то мере «портретом автора». Являясь авторской интерпретацией действительности, художественный текст реализует замысел писателя, подтверждает его идеи и представления, поэтому «в пространство художественного текста писатель отбирает такие фрагменты реальности, которые ему знакомы и в то же время соответствуют его представлениям» [Белянин 1988: 55]. Следовательно, можно утверждать, что выбор парадокса как средства передачи авторской интенции не бывает случайным.

При создании художественного текста уже на уровне замысла решается вопрос об обращении к парадоксу, поскольку замысел – это отражение творческой деятельности писателя, это своеобразная «замкнутая смысловая система» [Лурия 1979: 201], которую после ее «замыкания» представляется

невозможным изменить. «Замкнутая смысловая система представляет собой субъективный, еще словесно неоформленный и понятный лишь самому субъекту смысл» [цит. раб.: 193]. Литературный замысел не возникает одновременно, но определенным образом модифицируется и развивается в процессе своего формирования и зависит от комплексного индивидуального мировоззрения писателя. Можно предположить, что «для автора текста смысл текста и его замысел совпадают, но для воспринимающего текст (читателя) смысл текста – это только вариант авторского замысла, попытка его реконструкции при рецепции текста» [Купина 1994: 50].

В процессе изучения особенностей творческой деятельности человека было замечено, что языковой парадокс оказывает значительное влияние на восприятие художественного текста, что обуславливается психологическим аспектом содержания, состоящим в противоречии между опытом субъекта (читатель) и воспринимаемым объектом (текст).

Действительно, современные исследования процессов мышления указывают на то, что способность воспринимать реальность через призму парадокса свидетельствует о нестандартном образе мышления, который позволяет конструировать смыслы в новой художественной реальности. Поэтому парадоксальная маркированность текста определяется с точки зрения потенциала парадокса в конструировании смыслов и его прагматической реализации в художественном тексте.

Следуя представлению о тексте как об особой сложной системе, которая объединяет частный комплекс средств общенародного языка и «собственную кодовую систему» (Ю.М. Лотман), можно утверждать, что художественный текст сочетает в себе типизированные и уникальные приемы построения. Парадокс, в данном случае, относится к группе уникальных приемов. Через парадокс в художественный текст передается обобщение опыта практической и духовной деятельности человека относительно представленного фрагмента действительности, происходит определенное категоризирование. Это подтверждается разработками в области семантики предложения и текста,

которые обнаруживают значимые влияния парадокса в обращении к прототипам, заложенным в человеческой памяти, так называемым архетипам.

Через обращение к парадоксу в художественном тексте автор пытается передать свое субъективное открытие, подчеркнуть личное восприятие неоднозначности близких друг другу явлений, выявляет сходство между разнополярными явлениями и, таким образом, передает дуальность реального мира и субъективность восприятия.

Предположим, что парадоксально маркированный художественный текст, или парадоксальный текст, – это текст, который содержит в себе парадокс. Данное определение организуется вслед понятию «парадоксальность» по Ушакову: «парадоксальность, *-ый* – являющийся парадоксом, содержащий парадокс» [Ушаков 1939]. Парадоксально маркированный художественный текст является так же, как и собственно художественный текст, результатом определенных актов авторского отбора на уровне замысла текста, сюжета, композиции и стиля.

В качестве дифференцирующих признаков парадоксально маркированных художественных текстов, которые позволяют определить границы этой группы, можно выделить следующие:

1. Выраженность в тексте диалектического взаимодействия противоположностей. При этом отмечается выход за пределы художественной риторики, для которой достаточно наличия противопоставления – антитезы, оксюморона или катахрезы.

2. Наличие противоречия, через которое выявляется истина. Здесь следует отличать парадокс от приема абсурда, в котором противоречие является сутью приема и передает соответствие формы и содержания.

3. Неожиданность противоречия. В отличие от антитезы., реализующей трюистические противоречия, которые не являются открытием для читателя (добро – зло, свет – тьма, ненависть – любовь), парадоксальность имеет дело с противоречащими понятиями, изначально в воспринимающем сознании не являющиеся таковыми. Парадоксально маркированному художественному

тексту свойственна неожиданность противопоставления, которая фокусирует внимание читателя на авторском восприятии проблемы, активируя его рефлексиию.

Для отнесения художественного текста к категории ПМ-текста необходим каждый из трех признаков, при этом ни один недостаточен в отдельности и обладает дифференцирующими свойствами только в комплексе с остальными двумя.

В художественном тексте парадоксы маркируют границу между обыденным и небывалым, каноническим и новым, способствуют более глубокому осмыслению содержания. Исключая привычные алгоритмы мышления, парадокс направляет реципиента текста к новому восприятию смысла. Через парадокс выражаются мысли, граничащие с абсурдом, которые выводят читателя в рефлексивную позицию и заставляют взглянуть на привычную ситуацию с другой точки зрения, меняя ценностное содержание общепринятого суждения.

Парадоксальное восприятие реальности определяет особую способность презентации смыслов в художественном тексте и использование различных универсальных механизмов при порождении/восприятии текста. Рассмотрим на примере: «*He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time (The Picture of Dorian Gray)*». В основе парадоксализации лежат процедуры обработки парадокса, возникающего при включении в смысловое поле лексической единицы «пунктуальность» вложенного смысла «воровство». Положительные характеристики *пунктуальности* маскируются, и само понятие приобретает негативную коннотацию посредством переноса образа *воровства* на явление, которое обычно характеризует стремление к бережному отношению к своему времени и времени партнера по общению. Парадоксальность в данном случае обусловлена осмыслением понятия *пунктуальность* через образ «вор времени». Парадокс позволяет осмыслить одно явление в составляющих компонентах целостного образа другого, т.е.

происходит осмысление противопоставления, которое позволяет в процессе интерпретации осмыслить *пунктуальность и честность* как *воровство*.

Для нашего исследования мы определяем ***парадоксально маркированный текст*** как полисемантический художественный текст, в котором присутствует языковой парадокс в его формальном выражении, которое определяется через структурные схемы парадоксального высказывания, фразового единства и/или текста, характеризующийся парадоксальностью на смысловом уровне. Важно отметить, что полисеманτικότητα парадоксального художественного текста не порождает диаметрально противоположных интерпретаций благодаря наличию инвариантного ядра [Гончарова 1989: 24].

Одной из характеристик парадоксально маркированного текста является наличие в нем парадоксальных фразеологических единиц. По А.В. Берсеновой, парадоксальная фразеологическая единица – это фразеологическая единица, противоречивая по форме, т.е. содержащая логико-семантическое противоречие компонентов. Логическое несоответствие придает художественному тексту парадоксальную образность, которая повышает экспрессию и эмоциональность. В диссертационном исследовании А.В. Берсеновой «Структурно-функциональные особенности парадоксальных высказываний в немецком языке» указывается, что парадоксальность в тексте является результатом метафорического и метонимического переосмысления, когда неожиданно сближаются семантические планы разнородных понятий, не принадлежащих или принадлежащих к одной сфере действительности [Берсенева 1993: 38].

В парадоксальных текстах возникновение противоречия обусловлено объединением в объекте восприятия (тексте) «взаимоисключающей по отношению к опыту субъекта информации, то есть информации о двух взаимоисключающих состояниях объекта» [Левченко 1991: 47].

### 2.2.1. Лингвистическое описание понятия «парадоксальность»

Парадоксальный текст обладает таким свойством как парадоксальность. Не смотря на то, что в описательной литературе понятие «парадоксальность» встречается достаточно часто, однако оно не обладает статусом лингвистического термина. Лишь в некоторых исследованиях мы находим попытку дать определения парадоксальности. Так, например, Л.С. Выготский определял парадоксальность как «аффективное противоречие и уничтожение содержания формой» [Выготский 1986: 192]. Несомненная заслуга Выготского состоит в его замечании того, что «всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой» и «именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается» [Выготский 2017: 332]. Можно сказать, что в этих словах заключено объяснение самого принципа реализации смысла через парадокс.

Лингвистический словарь определяет парадоксальность как «качество и свойство парадоксального», т.е. соотносит ее с парадоксом. Понятие *парадоксальность* широко используется в работах по лингвостилистике, литературоведению, эстетике, психологии, где понимается в самом общем смысле как неожиданность, странность мыслей, образов, логики повествования.

Необходимо различать употребление слова парадоксальность в значении странность, неожиданность и в значении прием, принцип организации художественного текста.

Под текстовой парадоксальностью в стилистике понимается многоаспектное явление, объединяющее разнообразные лексические средства, которые находятся по отношению друг к другу в семантической оппозиции, участвуют в создании нестандартных смыслов и порождают неоднозначную интерпретацию текста.

Парадоксальность включает в себя субъективную модальность «неоднозначной противоречивости», определяемой способом видения мира, в

котором события организуются преднамеренно странным, неожиданным образом и служат необходимым условием художественного восприятия мира.

Парадоксальность может выявляться на уровне организации текста, когда происходит разрушение привычной логики повествования. Так, например, в рассказе О. Уайльда «Душа рыбака» парадоксальные образные построения в результате совмещения противоречивых начал приводят к дисгармонии между фактической и имплицитной информацией в тексте. Невозможность разрешения антиномии между противоречивыми началами в тексте решается нейтрализацией одного из этих начал [Wilde http].

Парадоксальность может актуализироваться на различных уровнях организации текста. Например, название произведения, обладая темо-рематической направленностью, является «первым актом художественного восприятия», так как представляет «в себе произведение в общем и целом» [Гей 1975: 194]. Например, в рассказе «Предсказатель прошлого» Теффи<sup>2</sup>, оксюморон *предсказатель прошлого*, вынесенный в заглавие, является герменевтической доминантой и активизирует рефлекссию читателя посредством объединения семантически противоположных лексических единиц и определения области смыслов, организующих парадоксальность. Эффект парадоксальности возникает в результате столкновения противоречащих друг другу смыслов: *предсказывать* – означает предполагать какие-либо события в будущем, а *прошлое* описывает события и/или действия, которые известны его участнику. В контексте произведения происходит прямое отрицание денотативного значения слова «предсказатель», которому приписываются диаметрально противоположные признаки: «*Нужно пойти, – подумала я. – А то живешь – ничего не знаешь. Пойду, хоть прошлое узнаю*» [Теффи 2003: 77].

---

<sup>2</sup> Настоящее имя – Надежда Александровна Лохвицкая – русская писательница и поэтесса, мемуаристка, переводчица. Её называли первой русской юмористкой начала XX века, «королевой русского юмора», но юмора не банально-веселящего, а юмора чистого, рафинированного грустью и остроумными наблюдениями над окружающей жизнью. После эмиграции сатира перестаёт доминировать в её творчестве; а наблюдения над замыслом юмора придаёт её текстам философский характер.

Конструирование смысла заголовка произведения требует от читателя реализации действий, направленных на выстраивание логической последовательности в интерпретации содержательности текста рассказа. Героиня рассказа, ведущая праздный образ жизни, решает развлечь себя посещением предсказателя. Читатель обращается к собственному опыту, восстанавливая значение лексической единицы «предсказатель», и находит «человек, который предвидит, предсказывает что-то». Освоение этого смысла возможно лишь через преодоление усмотренного непонимания противоречия в названии и затем последовательного конструирования смыслов внутри текста произведения: основная проблема героини заключается в неспособности воспринять и осознать свое настоящее, а так же отсутствие самостоятельной оценки событий своей жизни. Смысл всего произведения – это вопрос о *смысле* жизни. С точки зрения структуры текста рассказ представляет собой диалог, организованный по принципу цикличности и возвращения в исходную точку. Такая рекурсивность еще подчеркивает парадоксальность произведения, выражаемое через соотношение его частей. Аналогичное наблюдение парадоксальности находим в работе Н.А.Купиной «Замысел автора или вымысел интерпретатора», в которой прослеживается взаимосвязь между «парадоксальностью образного строя текста» и «одновременной реализацией, сочетанием в одном линейном ряду элементов, принадлежащих текстовым блокам, находящимся в оппозиционных отношениях» [Купина 1988: 28].

Размышления относительно понятия *парадоксальности* находим у Э.Б. Темянниковой в работе «Когнитивная структура парадокса: на материале английского языка». Автор отмечает, что парадоксальность может выступать не только характеристикой какого-либо литературного жанра, но и целого направления в литературе, или даже совокупности направлений определенной эпохи. В описании мироощущения людей конца XIX – начала XX века и их отношения к действительности указывается на произошедший перелом в сознании людей, связанный с изменением всех параметров человеческого

бытия, что отразилось в культуре. В частности в литературе появилась новая повествовательная техника, отражающая склонность писателей того периода к парадоксам. Анализ повествовательной техники подробно освещается в книге S. Nalbantian «Seeds of decadence in the late nineteenth-century novel: A crisis in values» [Nalbantian 1983]. Автор отмечает, что «парадокс в творчестве европейских писателей рубежа веков почти неизбежно таил в себе не только заряд юмора, комизма, но и яростной, хотя иногда и беспомощной злобы, боли, слез, гнева. Этот парадокс в большинстве случаев стоял на грани трагического» [цит. по Темянникова 1998].

Резюмируя, можно отметить следующие грани понятия *парадоксальность*: авторская модальность, стиль произведения, композиционный рисунок произведения, характеристика литературного жанра и характеристика творчества писателя.

### 2.3. Парадокс как категория стиля

Наибольшую группу работ по изучению лингвистической природы парадокса составляют исследования парадокса как категории стиля. Их можно разделить на две группы: работы по литературно-художественному парадоксу и работы по парадоксу как стилистическому приему. Необходимо указать, что единого мнения в отношении рассмотрения парадокса как стилистического приема в настоящее время в стилистике не существует.

Утверждая правомерность рассмотрения парадокса как стилистической категории, Н.Ю. Шпекторова приводит следующие доводы в пользу такой трактовки: «... художественный парадокс является характерной чертой стиля ряда писателей, обладает высокой степенью непредсказуемости, является носителем так называемой «стилистической информации», содержание которой составляют такие качества речи как образность, выразительность, акцентирование признаков, широкий диапазон различных эмоциональных окрасок» [Шпекторова 1975].

Стилистикой разграничиваются понятия литературного / литературно-художественного парадокса и стилистического приема парадокса. Литературный парадокс представляется более объемным понятием по сравнению с понятием стилистического приема парадокса, так как включает в себя помимо парадокса как определенной языковой структуры ситуацию или сюжетную композицию, например сюжеты, построенные на парадоксе: роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», рассказ О. Уайльда «Рыбак и его душа», пьесы «Как важно быть серьезным».

Парадокс как фигура речи является средством создания литературно-художественного парадокса [Арнольд 1983: 12]. Как стилистический прием парадокс рассматривается в теории комического, которая определяет парадокс как утверждение, кажущееся странным, невероятным, нелепым и противоречивым, но/или, имеющим в себе долю правды. В теории комического парадоксы исследуются в одном ряду с афоризмами, остротами и каламбурами. В стилистике немецкого языка Э.Г. Ризель [Ризель 1957], рассматривая фразеологические приемы юмора и сатиры, описывает стилистические парадоксы, к которым относятся: 1) смешение различной функциональной лексики; 2) употребление слов с различной стилистической окраской; 3) сознательное создание противоречивости между содержанием и формой [цит. раб: 112].

Рассматривая парадокс как самостоятельный стилистический прием, Э.Г. Ризель выделяет три группы стилистических парадоксов: 1) устойчивые стилистические средства для выражения юмора и сатиры, которые реализуются только в предложениях. Это может быть нарушение стиля, т.е. осознанное сочетание языковых структур, различных по своей функциональности и по семантико-экспрессивной окраске, чье взаимодействие и смягчение вызывает диссонанс; 2) средства, которые основываются на стремительном противоречии между предметом речи и формой изложения, то есть несоответствие формы и содержания; 3) пародирующие средства [цит. раб: 120].

В художественных произведениях парадокс часто используется автором с целью создания комического эффекта. Теория комического, как раздел эстетики, уделяет большое внимание художественным приемам.

Комическое определяется в теории комического искусства как «такое общественно значимое противоречие и несоответствие цели – средствам, формы – содержанию, действия – обстоятельствам, сущности – ее проявлению, личности – ее сути, намерений – результатам, низменного – возвышенному, прекрасного – безобразному, старого – новому и т.д., которое с точки зрения эстетических идеалов, отвечающих объективному ходу развития действительности, заслуживает эмоциональной критики /осмеяния, выпучивания, сатирического изобличения и т.д.» [Бореев 1958: 313]. В теории комического парадокс рассматривается как средство раскрытия противоречий действительности и соответствует признакам эстетической критики. В основе комического в большинстве случаев лежит противоречие, которое так же составляет основу парадокса и приводит к созданию юмористического эффекта: *Perhaps, one never seems so much at one's ease as when one has to play a part (O. Wilde. The Picture of Dorian Gray).*

Аналогичное наблюдение находим в работе по систематизации языковых процессов, детерминирующих комическую функцию В.В. Овсянникова «Языковые средства выражения комического в англоязычной прозе», в которой парадокс рассматривается как стилистический прием для выражения комического [Овсянников 1961: 15].

Парадоксы характерны для писателей, которые пишут в иронической манере, что приводит к отождествлению иронии и парадокса. «Ирония – комический парадокс» [Бореев 1970: 47]. Другие исследования подчеркивают различие, существующее между данными явлениями. Ирония используется автором, чтобы передать смысл, противоположный высказыванию, а парадокс сам в себе содержит противопоставление.

В целом в стилистике парадокс характеризуется большей степенью эмоциональной насыщенности, потому что его образность основывается на

противоречивых допущениях в комбинации их компонентов. В основе таких допущений лежат метафорические и метонимические связи, которые открывают новые, нетипичные связи между словами.

### 2.3.1. Алогическая маркированность парадокса

Среди исследователей в свое время присутствовала тенденция считать нецелесообразным разграничение таких стилистических приемов как оксюморон и парадокс, а рассматривать эти приемы как определенные типы алогических связей. В.А. Соловьян предложила объединить парадокс и оксюморон в единую группу алогизмов и рассмотреть классификацию алогизмов, включающую лексический и лексико-синтаксический алогизм, алогичность в использовании фразеологических единиц и алогическое соединение предложений [Соловьян 1960: 17].

В научных публикациях встречаются похожие точки зрения на вопрос разграничения парадокса и оксюморона, так, например, Е.А. Атаева полагает, что: «оксюморон – тот же парадокс; ошеломляя, он заставляет задуматься. Описываемое явление представляется с совершенно новой, необычной стороны» [Атаева 1975: 113-117]. В.В. Овсянников предлагает трактовать оксюморон «как парадокс в потенции» [Овсянников 1961: 17].

Мы полагаем, что языковая природа парадокса и оксюморона схожа в том, что в их основе лежит несовместимость элементов по семантическому признаку. Читатель сталкивается с неожиданным, непредсказуемым сочетанием слов, которое характеризует описываемый объект по-новому, с неожиданной стороны. В.Л. Наер говорит о «семантической несовместимости», которая представляется основополагающим свойством для возникновения трудностей в определении, какая именно стилистическая единица представлена в тексте [Наер 1992: 89].

В оксюмороне объединяются явления, которые не могут быть объединены друг с другом логически, например: в мёртвой тишине, унылый оптимист, честный воришка, а в парадоксе присутствует противопоставление, которое находит подтверждение в реальности.

С точки зрения семантики в настоящее время определены следующие группы языковых парадоксов:

1) парадоксы, образованные антонимичными словами или словосочетаниями, которые становятся синонимичными на основе приписываемого им общего признака, выраженного с помощью глагола;

2) парадоксы, возникающие в результате нарушения основного закона семантической сочетаемости слов;

3) парадоксы, появляющиеся на основе противоречия между семантикой оценочного прилагательного/ существительного и содержанием оценочного высказывания;

4) парадоксы, основанные на несоответствии семантического объема сочетаемых слов;

5) парадоксы, в которых два лексико-семантических варианта полисемантического слова, находясь в некоторой близости друг к другу, реализуют свои значения [Шпектрова 1975: 107].

Если для парадокса мы не находим однозначного определения, фиксирующего все его характеристики, то для оксюморона лингвистическая наука предлагает множество определений. Так, например: «оксюморон – семантическая фигура речи, состоящая в приписывании понятию несовместимого с этим понятием признака, в сочетании противоположных по смыслу понятий, что представляется абсурдным, но на деле вскрывает противоречивую природу объекта описания: живой труп, молодые старички, спешу медленно» [Словарь лингвистических терминов].

Оксюморон (греч. *οξυμορον*, буквально – остроумно-глупое) – стилистический прием, обогащающий смысл и усиливающий эмоциональность художественной речи, позволяющий раскрывать единство

противоположностей, целостную противоречивость явлений жизни. Алогичный характер оксюморона, обуславливает его принадлежность к стилистическим приемам, предполагающим «намеренное нарушение законов и правил формальной логики, а не отступление от соответствия реальным процессам действительности – «логики вещей» [Копнин 1968: 112 – 115].

Парадокс и оксюморон как стилистические приемы имеют следующие общие системные черты: 1) алогическая структура; 2) использование иносказания и двусмысленности; 3) возникновение антонимии: языковой или контекстуальной; 4) одномоментное присутствие контраста и тождества; 5) противоречие.

Мы полагаем, что парадокс и оксюморон могут быть отнесены в группу средств, реализующих функцию парадоксальности.

Для иллюстрации указанного предположения приведем пример:

*The optimist is a better reformer than the pessimist; and the man who believes life to be excellent is the man who alters it most. It seems a paradox, yet the reason of it is very plain. The pessimist can be enraged at evil. But only the optimist can be surprised at it. From the reformer is required a simplicity of surprise. He must have the faculty of a violent and virgin astonishment. It is not enough that he should think injustice distressing; he must think injustice absurd, an anomaly in existence, a matter less for tears than for a shattering laughter. On the other hand, the pessimists at the end of the century could hardly see it against its black and eternal background. Nothing was bad, because everything was bad. Life in prison was infamous – like life anywhere else. The fires of persecution were vile – like the stars. We perpetually find this paradox of a contented discontent. (G. Chesterton. Charles Dickens).*

В данной парадоксально маркированной дроби текста парадоксальность реализуется за счет средств парадоксализации (парадокса и оксюморона), благодаря которым смысл всего абзаца раскрывается в последнем предложении через противопоставление *contented – discontent*. Нанизывание парадоксов внутри повествования объясняется стремлением автора усилить

интенцию, некоторая избыточность средств парадоксализации актуализирует и направляет внимание читателя.

### 2.3.2. Афористичная природа парадокса

Сравнению парадокса и афоризма посвящены многие работы по афористике, в которых отождествляются парадокс и афоризм. Парадокс – это «законченное и самостоятельное произведение комического искусства и выразительное средство больших по объему комических произведений» [Дземидок 1974: 151].

Способность самостоятельного функционирования является основой для отождествления парадокса и афоризма. Различают собственно 1) афоризм и 2) парадоксальный афоризм. В парадоксальном афоризме, использующем антитезный параллелизм, две противоположные идеи имеют грамматическое выражение. Отметим, что в описательной литературе говорится либо о парадоксе в афоризме, либо об афористичном парадоксе. Иными словами эти два языковых явления совмещаются, образуя, по принципу эмерджентности, новые функциональные единицы: афористичный парадокс и парадоксальный афоризм.

Обращение к парадоксу в афоризме определяется стремлением создать особый эффект и тем самым воздействовать на перемещение осознания на более глубокий уровень. Кроме того парадокс в афоризме интенсифицирует познавательный процесс за счет заложенного в нем противоречия и неполноты охвата ситуации. Законченность афористичный парадокс может приобрести только благодаря собственным изысканиям и при условии отхода от стандартного мышления, способным к которому является далеко не каждый. Это требует от человека умения абстрагироваться от усредненных представлений, стереотипов и установленных стандартов. В афористичных парадоксах языковые средства начинают выступать в несвойственных им

функциях. Так, например, антонимы выступают как синонимы, а синонимы становятся антонимами.

В работе Т.Н. Манякиной «Языково-стилистическая характеристика жанра афоризмов» парадокс рассматривается как «строительный материал» для афоризма, так же автор утверждает, что прием парадокса является самым продуктивным из всех средств создания оригинальности в афоризме [Манякина 1980: 154]. Такие характеристики парадокса как краткость, лаконизм, обобщенность, неожиданность, алогизм способствуют формированию контекста парадоксальной афоричности.

#### 2.4. Функции парадокса в художественном тексте

Роль парадокса в идейно-образной системе художественного произведения исследуется через анализ единства содержания и выражающих его языковых средств.

Парадокс обладает текстообразующей ролью и создает целостность текста. Семантика парадокса предполагает его употребление для обозначения действий, явлений, процессов, выходящих за рамки обычного понимания и содержащих в себе противоречие: отклонение от привычного движения мысли и развития событий, нестандартное выполнение действия, дуальность внутреннего состояния человека, а также степень адекватности какого-либо действия.

Наряду с текстообразующей и смыслообразующей функциями в художественном тексте парадокс реализует ряд стилистических функций. Проводя аналогию с математическим понятием функции, где функция является зависимостью одних переменных величин от других, И.В. Арнольд выделяет такие важные особенности стилистической функции как неэксплицитность, аккумуляция, иррадиация [Арнольд 2002:146].

Для определения функции парадокса в тексте необходимо исследовать информацию, которую несет в себе совокупность элементов высказывания в их взаимосвязи и взаимозависимости, так как «слова в совокупности могут

говорить больше того, что они выражают в своем прямом значении» [Федоров 1953: 130]. А.В. Федоров отмечал: «Если стиль есть система конкретного использования языка, характеризующаяся наличием организующего принципа в отборе и применении языковых средств, то стилистическое явление есть использование ... отдельного языкового элемента в связи и взаимосвязи с другими элементами. При этом условии отдельный элемент языка ... служит стилистическим средством, вызывает стилистическое явление, становится носителем стилистической функции [Цит. раб: 129]. Для определения функций парадокса в художественном тексте первостепенное значение имеет контекст.

В ранних работах по изучению языковой природы парадокса в тексте упоминаются следующие функции парадокса [Семен 1985]:

1) Функция доказуемости. «Процесс расшифровки начинается от противоречия по форме, которое поражает читателя или слушателя. В процессе декодирования происходит выявление дополнительного созначения, того скрытого содержания, которое помогает восстановить ход мыслей писателя» [Семен 1985: 93].

*I was on the point of explaining to Gerald that the world has always laughed at its own tragedies, that being the only way in which it has been able to bear them. And that, consequently, whatever the world has treated seriously belongs to the comedy side of things. (O. Wilde. A Woman of No Importance, Act 3).*

По мнению автора, доказуемость создает и определенную негативную направленность парадокса. Использование парадокса в некоторых случаях помогает скрыть проблему, завуалировать циничный контекст. Так в романе "Портрет Дориана Грея" Оскара Уайльда указание на британского премьер-министра Аддингтона посредством парадокса: *To doubt is to decide*, вызвала острую реакцию среди читателей, поскольку отражала основные принципы деятельности его кабинета. На особенность реализации функции доказуемости парадокса обращает внимание А. Щербина: «И истина и ложь с одинаковым успехом могут скрываться за парадоксальной формой

выражения» [Щербина 1966: 146]. Иными словами автор утверждает, что посредством парадокса можно транслировать как верные, так и ошибочные утверждения.

2) Функция убеждения. Говоря о парадоксе, необходимо разграничивать функции доказывания и убеждения, поскольку в доказательстве показывается соответствие мысли объективной действительности, а через убеждение утверждается истинность выдвигаемого положения. Оскар Уайльд в трактате «Упадок лжи» использует парадокс с целью убеждения в том, что натурализм и подлинное искусство чужды друг другу:

*The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages, she should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies. [O.Wilde 2011: 11].* В данном парадоксе происходит контекстуальное расширение семантической емкости слова *real*, которое используется в переносном значении «настоящие как произведения искусства». Использование слов в непривычном значении объясняется стремлением воздействовать на читателя с целью центрирования внимания и убеждения в правильности своих взглядов.

3) Функция создания интеллектуализации высказывания.

4) Функция создания афористичности высказывания.

В рамках реализации функции создания афористичности высказывания в художественном тексте посредством парадокса осуществляется дополнительный ряд коммуникативных и стилистических функций: 1) сообщение новых знаний, 2) экспрессивно-оформительная функция достижения броскости и яркости формулировки, 3) актуализация известной истины, 4) создание комического эффекта, достижение краткости изложения, 5) отражение противоречивой сущности явлений окружающей действительности. Эти функции «реализуются как одновременно, так и в различных комбинациях, дополняя и обуславливая друг друга» [Манякина 1980: 47].

В приведенном далее диалоге пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным» ситуации, которые при других условиях могли бы показаться неоправданно драматичными, поддерживаются интеллектуальной энергией диалога:

*Lady Bracknell: I'm sorry if we are a little late, Algernon, but I was obliged to call on dear Lady Harbury. I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered; she looks quite twenty years younger. And now I'll have a cup of tea, and one of these nice cucumber sandwiches you promised me.*

*Algernon: I am greatly distressed, Aunt Augusta, about there being no cucumbers, not even for ready money.*

*Lady Bracknell: It really makes no matter, Algernon. I had some crumpets with Lady Harbury, who seems to me to be living entirely for pleasure now.*

*Algernon: I hear her hair has turned quite gold from grief.*

*Lady Bracknell: It certainly has changed its colour. From what cause I, of course, cannot say. (O. Wilde. The Importance of Being Earnest).*

6) Создание юмористического эффекта. Парадокс выступает в функции создания юмористического эффекта и в пьесах, где парадоксы подчиняются законам диалога. Интенция и вывод могут быть намеренно разведены автором. Разделение парадокса репликой вопроса заостряет внимание и усиливает комический эффект.

Пример 1. *L o r d G o r i n g : If there was less sympathy in the world there would be less trouble in the world.*

*L o r d C a v e r s h a m . . . That is a paradox, sir, I hate paradoxes.*

*L o r d G o r i n g. So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.*

*L o r d C a v e r s h a m . . . . Do you always really understand what you say, sir?*

*L o r d G o r i n g . . . . Yes, father, if I listen attentively.*

*(O. Wilde. An Ideal Husband, act III).*

Пример 2. *Algernon: You don't seem to realize that in married life three is company and two is none. (O. Wilde. The Importance of Being Earnest, act I).*

*Op. Two is company, but three is none.*

В данной дроби текста замена элементов высказывания приводит к созданию юмористического эффекта:

Пример 3. *I never put off till tomorrow what I can possibly do – the day after (O. Wilde. The Picture of Dorian Gray).*

Через перестановку компонентов пословицы *Never put off till tomorrow what you can do today* автор обращает внимание читателя на смыслы, явно не выраженные в тексте.

## 2.5. Синтаксические особенности парадокса

В результате изучения ряда работ, посвященных синтаксическим особенностям языковых рекурсий, к которым также ряд исследователей относят и парадокс, были отмечены следующие уровни организации текста, на которых может функционировать парадокс: 1) словосочетание, 2) простое предложение, 3) сложносочиненное предложение, 4) сложноподчиненное предложение, 5) микротекст, 6) текст.

Среди грамматических категорий, которые используются в структуре парадокса, особое положение занимают инфинитивные конструкции, что обусловлено композиционно-синтаксической и экспрессивно-оценочной функцией предложения. Инфинитивные конструкции требуют активации меньшего количества языковых средств по сравнению с развернутыми придаточными предложениями. Например: *Nowadays to be intelligible is to be found out (O. Wilde. Lady Windermere's Fan)*, где доминирующие компоненты темы и ремы выражены инфинитивом.

Заметим, что распространенной формой реализации парадокса часто выступают параллельные конструкции. Некоторые исследователи рассматривают парадокс как разновидность антитезы, которая являясь особым видом параллелизма и повтора, «почти всегда доминирует как в

параллелизме, повторе, так и в парадоксе... эти приемы часто выступают в тесном взаимодействии и структурно дополняют друг друга» [Бабаханова 1967: 7].

*I always find out that one's most glaring fault is one's most important virtue (O. Wilde. A Woman of No Importance).*

Часто в парадоксе используется хиазм – подлежащее первого предложения становится дополнением второго, а подлежащее второго – дополнением первого: мысль, выраженная в парадоксе, образует замкнутый круг, что характерно для парадоксальных афоризмов. Использование хиазма способствует краткости, лаконичности парадокса, а также слитности и неразрывности противоречивых понятий.

В структуре парадокса можно наблюдать кульминацию (climax), нарастание (gradation) и разрядка (anticlimax):

*«She is really wonderful, and full of surprises. Her capacity for family affection is extraordinary. When her third husband died, her hair turned quite grey from grief» (O. Wilde. The Picture of Dorian Gray).*

При нарастании может нарушаться порядок слов в предложении, а так же постепенно увеличиваться значение и эмоциональное напряжение высказывания. Такие предложения характеризуются обобщенностью:

*«The old believe everything: the middle-aged suspect everything; the young know everything» (O. Wilde. Critical Writings of Oscar Wilde).*

Разрядка образуется, например, при использовании антонимичной замены в пословице:

*She was maintaining the prime truth of woman, the universal mother: that if a thing is worth doing, it is worth doing badly (Cp. What is worth doing at all is worth doing well).*

В целом во всех синтаксических структурах наблюдаются оппозиции, которые можно подразделить на два вида: имплицитные и эксплицитные. Имплицитная оппозиция возникает между логической нормой высказывания

и словом или группой слов, присутствие которых превращает это высказывание в парадокс. Логически правильные высказывания, против которых направлен парадокс и с которыми соотносится парадоксальное утверждение, выражаются имплицитно. Эксплицитная оппозиция наблюдается в самом парадоксальном высказывании между двумя частями одного предложения или несколькими предложениями.

## 2.6. Когнитивная природа парадокса

В рамках когнитивной парадигмы выделение структур парадокса было осознано как механизм концептуального моделирования действительности. Принципиально новая интерпретация парадокса в когнитивных лингвистических исследованиях обусловлена тем, что парадокс стал рассматриваться как лингвокогнитивная единица, природа которой может быть понята при условии интерпретации ее когнитивных оснований. Новая трактовка парадокса опирается на принципиально новое понимание природы мышления в когнитивной парадигме.

В когнитивных исследованиях мышление, которое прежде рассматривалось как абстрактное и обладающее логической природой, теперь интерпретируется в его связи с образными аспектами как важнейшими элементами сознания [Лакофф 1988: 9]. Когнитивная наука рассматривает язык как источник информации о когнитивных структурах сознания, роли языка в концептуализации и категоризации мира. Согласно Дж. Лакоффу, не существует ничего более базового для мышления, восприятия, действия и речи, чем категоризация. Категоризация представляет собой результат опыта и воображения человека, соединение восприятия, двигательной активности и культуры [Лакофф 1988: 23].

В русле когнитивного подхода, когнитивных процессов восприятия, познания и понимания особый интерес представляет рассмотрение глубинной структуры парадокса. Все когнитивные процессы, так или иначе, связаны с сознанием, а как показывают последние исследования в области психологии,

человеческое сознание, его внутренний ментальный мир имеют черты парадоксальности. Антиномическая структура человеческого сознания представляет собой основу парадокса, который содержит логическую контрадикторность, выражающуюся в одновременном присутствии утверждения и отрицания.

С точки зрения когнитивной лингвистики, в основе восприятия парадокса лежит когнитивный диссонанс. Парадокс возникает из оппозиции двух элементов, в которых есть что-то сходное, то есть образуется структура из двух составляющих, причем характеристики одной составляющей повторяются в другой. Парадокс – это создание противоречия, то есть соединение внешне противоречивых понятий, двух противоположных контекстов, имеющих внутреннее единство. При этом в работах по парадоксу в области когнитивной лингвистике отмечается, что контрадикторная и контарная ассоциативная сущность парадокса выражается не только в механизме когнитивного диссонанса. Важную роль играет процесс ассоциации. Благодаря ассоциации человек видит сходство и различие между гетерогенными денотатами и может объединять противоположные концептуальные структуры в рамках одного высказывания.

В последних исследованиях в области когнитивной лингвистики говорят о процессах, которые протекают непосредственно «сейчас», отмечают формирование «новой социальной реальности с усложнением динамики общества, что находит отражение в логике ментального синтеза, которая выстраивается на основе методологии триадного (в простейшем варианте) синтеза» [Заботина 2012: 79]. Синтез в когнитивной лингвистике раскрывает логику парадокса и способствует раскрытию истины, вследствие чего высказывается предположение и заложенности синтеза в механизм построения когнитивной структуры парадокса.

Как в филологической герменевтике, так и в когнитивной лингвистике подчеркивается сходство парадокса и метафоры в их функционировании.

К особенностям метафоры С. Тиц, Л. Коэн и Дж. Масон относят её порождающую функцию, которая заключается в возможности создавать новые способы видения мира. Метафора работает со значением, связывая два отдельных знака или тематических поля, и объясняет внешний вид или поведение объекта с помощью характеристик другого. Однако в процессе смыслообразования метафоры создают новые представления на основе традиционных: для того, чтобы метафора функционировала, должны быть использованы установившиеся системы значения, при этом нормативные характеристики подвергаются сомнению. Метафора «висит между подобием... и различием» [Тиц, Коэн, Масон 2008: 63].

Не вызывает противоречия утверждение, что подобными характеристиками обладает и парадокс, который «создает новую концептуализацию, нарушает привычные стереотипы и подвергает сомнению знания, опирающиеся на общепринятый смысл» [Заботина 2012: 104].

В когнитивной лингвистике парадокс определяется как средство познания объективной реальности, выполняет порождающую функцию, при этом представляя собой «место пребывания скрытой истины». Парадокс формирует более ясное представление об окружающей действительности, соединяет два несвязанных друг с другом противоположных контекста. Как и метафора, парадокс может отражать ценности социальной группы, формирует восприятие мира и служит средством получения новых знаний об окружающем мире.

#### 2.6.1. Алогичные языковые единицы: парадокс, контрадикторность и противоречие

В исследовательской и описательной литературе, посвященной парадоксу и парадоксальности, наблюдается несогласованность в употреблении понятий парадокс, противоречие и контрадикторность, которые не являются синонимами, а определяют уникальную область функционирования определенного языкового явления. Представляется

значимым дать описательную характеристику каждого понятия и обозначить границы, четко установленные в терминологической практике.

Определение парадокса показывает, что он часто ассоциируется с противоречием в связи с возможностью широкого понимания последнего, но заметим, что парадокс и противоречие не являются синонимическими понятиями, т.к. противоречие выступает в качестве базы возникновения парадокса.

БЭС дает следующее определение противоречия – наличие (в рассуждении, тексте, теории) двух высказываний, из которых одно – отрицание другого; доказуемость конъюнкции этих высказываний или их эквивалентности; в более широком смысле – утверждение о тождестве заведомо различных объектов. Противоречие указывает либо на логическую порочность приводящего к нему рассуждения, либо на несовместимость посылок, положенных в основу этого рассуждения, – этим обстоятельством часто пользуются в опровержениях посредством приведения к противоречию и в косвенных доказательствах [БЭС].

В.Я. Пропп утверждает, что противоречие лежит «не в объекте смеха, не в субъекте его, а в некотором их взаимоотношении» [Пропп 1976: 173]. Таким образом, один полюс противоречия находится в окружающей действительности, а другой – в читателе. Пропп говорит об отсутствии соответствия между представлениями читателя о «правильном» (т.е. типизированном, стереотипизированном) и реальностью, наблюдаемой им.

В «Курсе фразеологии современного английского языка» А.В. Кунин выделяет следующие типы противоречий: 1) логическое противоречие, объединяющее два взаимоисключающих понятия; 2) непосредственное противоречие, в котором понятию приписывается не свойственный ему признак; 3) абсурдное противоречие, объединяющее понятия и признаки из разных областей [Кунин 1996: 127].

Говоря о парадоксе и противоречии, необходимо отметить, что противоречие не есть противопоставление, которое представляет собой один

из способов построения парадокса: «*Nowadays all the married men live like bachelors and all the bachelors live like the married men*».

На наш взгляд более корректной позицией по вопросу отношений парадокса и противоречия является их разделение в отдельные категориальные группы. Как пишет В.С. Библер, «живая вода парадокса обновляет творческую силу разума..., позволяет увидеть скрытые резервы антиномичности исходного предмета познания» [Библер 1975: 213].

При сопоставлении понятий *антиномия* и *парадокс*, отметим, что *антиномия* есть номинальное противоречие, содержащееся в самом понятии метаязыка, *парадокс* – некоторое рассуждение, необходимое для того, чтобы прийти к противоречивым выводам.

Следует отметить, что существует апробированный критерий различения парадоксов и антиномий. «Объем» парадоксальной ситуации включает в себя все те проблемы, в которых речь идет о принципиальном несоответствии разных уровней познания, например, эмпирического и теоретического, рассудочного и разумного. «Парадоксальность» является самой обобщенной характеристикой несоответствия такого рода. В случае же антиномической ситуации речь, как правило, идет о несоответствии проблемных тезисов (то есть тезиса и антитезиса) одного уровня. Несовпадение между ними характеризует не осмысленную на данном этапе ситуацию внутри либо теоретического, либо эмпирического знания.

Антиномии, возникающие в языке, как правило, оцениваются как принципиально дискретные образования, поскольку речь в них идет об определенной словесной конструкции, с трудом могущей претендовать на адекватное выражение непрерывности мыслительного процесса. Однако в реальном языковом пространстве это «неудобство» редко является камнем преткновения, принципиально непреодолимой ступенью. Подтверждение этому мы находим в конкретных лингвистических исследованиях, для которых «языковая игра» с антиномическими проблемами оказывается весьма продуктивным элементом смыслообразования и смыслопорождения.

При трактовке антонимии исследователи используют теорию оппозиций Н.С.Трубецкого, который в любой системе оппозиций выделяет две группы: одномерную и многомерную. В одномерной оппозиции диаметрально-противоположные признаки, которыми обладают оба члена оппозиции, присутствуют только у этих двух членах оппозиции – антонимах. В многомерных оппозициях совокупность общих признаков для сравнения более широка и не ограничивается только членами данной оппозиции, а распространяется на другие члены той же системы [Трубецкой 1960: 75].

В работе «Антонимия» Л.А. Грузберг отмечает, что обычно сопоставляются вещи абсолютно противоположные, например: внутренняя цельность – противоречивость, многоликость – безликость, неизменность – изменчивость, одинаковость – своеобразие, предельность – беспредельность [Грузберг 2003: 33]. Под антиномией обычно понимается сочетание двух взаимопротиворечащих суждений об одном и том же объекте, каждое из которых истинно относительно этого объекта и каждое из которых допускает одинаково убедительное логическое обоснование. «Антиномичное суждение является результатом особого осмысления реальности и реалий, особого взгляда на объект и мир в целом – как на единство, гармонию противоположностей, как на целое, целостность которого не только не разрушается, а, напротив, обеспечивается взаимодействием противоположных составляющих» [цит. по: 34].

Относительно наличия *противоречия* в парадоксе однозначного мнения не формируется, и здесь необходимо категорически развести языковой парадокс в тексте и логический парадокс. В исследовании Э.Б. Темянской указывается, что литературный парадокс «не содержит в себе никакого логического противоречия. Рассуждение в данном случае рассматривается как вполне правильное по своей логической структуре, истинное по своему содержанию и считается парадоксом лишь потому, что внешне оно не соответствует общепринятым взглядам» [Темянская 1998: 65]. Логический парадокс содержит неразрешимое противоречие, а в литературном парадоксе

наблюдается противоречие кажущееся, то есть фактически отрицается наличие противоречия в литературном парадоксе. Другая точка зрения у Н.Ю. Шпекторовой, которая отмечает, что «противоречие лежит в основе всех видов парадоксов в том числе литературно-художественного» [Шпектрова 1975: 219].

Парадоксы внутри художественных текстов могут выглядеть как элементы интуитивного процесса текстопостроения, но анализ их содержания и структуры позволяет выявить ряд специфических приемов, которые объективно участвуют в этом процессе и отражаются в отношениях между элементами парадокса или парадоксального высказывания.

По мнению Г.А. Шпектровой, парадокс стоит в одном ряду с алогичными соединениями, которые представляют собой «несколько предложений или предложение, которое своим содержанием противоречит содержанию предшествующего предложения, полностью его перечеркивая» [Там же].

Контрадикторность (противоречие) – это логическое отношение между понятиями, одно из которых является отрицанием другого и между которыми не может быть третьего, среднего варианта; логическое отношение между двумя простыми сравнимыми суждениями, которые не могут быть одновременно истинными и не могут быть одновременно ложными: истинность одного из них с необходимостью означает ложность другого, и наоборот [Гусев 2003].

Контрадикторность реализуется посредством того или иного способа соотнесения противоположностей. Это относится и к содержанию, и к языку, и к внутренним отношениям в языковом парадоксе. При этом в качестве противоположностей могут выступать и реальные объекты с их свойствами, и ментальные феномены – мысленные образы, понятия, слова и их значения.

В отношении определения границ вышеописанных понятий нам ближе точка зрения Г.Л. Тульчинского, который пишет, что «первостепенная задача должна заключаться не в попытках искать и изгонять противоречия и

парадоксы или же «решать» их с помощью все более хитроумных специальных технических приемов, а в попытке «спокойного» рассмотрения парадоксов, выявления их внутренней логики, механизмов и принципов. Другими словами, необходим анализ того, как язык порождает противоречия» [Тульчинский: 10]. Иными словами, язык порождает противоречия, которые затем реализуются в парадоксе.

### 2.6.2. Механизмы построения парадокса

В ходе изучения работ, в которых, так или иначе, затрагивается вопрос механизмов построения языковых парадоксов, определились две группы:

- 1) механизмы построения, реализующих технику противоположностей;
- 2) группа компонентного анализа.

К первой группе относятся следующие механизмы построения:

1) Соединение противоположностей таким образом, что они образуют целое, элементы которого тем или иным способом дополняют, восполняют, обогащают, модифицируют друг друга, придают друг другу новый статус.

2) Дополнение какого-либо феномена его противоположностью для демонстрации неэффективности использования одностороннего представления явления.

3) Соединение реалий разнородной природы.

4) Соединение реального и воображаемого для описания действий и событий, которые в действительности нежелательны или невозможны с целью утверждения противоположной реальности.

5) Соединение разных толкований символов, высказываний.

Наиболее полно механизмы построения парадокса описаны в когнитивной лингвистике, поскольку структура парадокса обладает сходством с мыслительными процессами сознания. «Антиномическая структура человеческого сознания представляет собой основу парадокса, который содержит логическую контрадикторность, выражающуюся в соприсутствии

утверждения и отрицания, сказанного и подразумеваемого, желаемого и действительного» [Заботина 2012: 10].

Контрадикторная и ассоциативная сущность парадокса как создания противоречия, т.е. соединения противоположных контекстов, имеющих внутреннее единство, выражается не только в механизме когнитивного диссонанса. Важную роль играет ассоциативность, поскольку ассоциации заложены в саму природу парадокса и являются ее неизбежной характеристикой. Под «ассоциативностью понимается потенциальная и универсальная способность единиц лексического уровня вызывать в сознании носителей языка ассоциации с системой языка, миром понятий и явлений окружающей действительности» [Бабенко 2004: 26].

Именно благодаря ассоциативности мировосприятия человек видит сходство или различие между гетерогенными денотатами, что позволяет объединять противоположные концептуальные структуры в рамках единого парадоксального высказывания.

Для описания механизма построения парадокса когнитивная лингвистика активно использует логику синтеза, выстраивающуюся на основе методологии триадного синтеза, и раскрывает механизм *парадоксального синтеза*, обеспечивающий целостность парадокса как лингвокогнитивного явления [Заботина 2012: 12].

Парадокс исследуется с позиций фреймовой структуры в русле когнитивной лингвистики с помощью метода когнитивного моделирования парадоксальных гиперструктур. Когнитивная структура парадокса раскрывается через фреймовый анализ эксплицитных и имплицитных структур парадоксального синтеза. При соединении на основе ассоциаций двух взаимопротиворечащих суждения/тезиса выстраивается иерархическая структура, состоящая минимум из трех элементов, на верхнем уровне которой находится парадокс финально-результатирующего типа, функционирующий как единое целое [Там же].

Результатом парадоксального синтеза является парадокс как лингвокогнитивное явление, при этом взаимопротиворечащие тезисы представлены аксиомами в структуре парадокса, например, объектно-предикативная противоречивость в парадоксальном контексте.

Ко второй группе относятся механизмы построения, использующие компонентный анализ парадоксальных высказываний:

1) Антонимичная замена одного из компонентов высказывания:

*The amount of women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. It is simply washing one's clean linen in public. (O.Wilde. The Importance of Being Earnest, act I).*

*Ср.: to wash one's dirty linen in public.*

2) Замена первого компонента пословицы:

*Fathers should be neither seen nor heard? That is the only proper basis for family life. (O.Wilde. The Wit of Oscar Wilde, 1969, p. 36).*

*Ср.: Children should be seen and not heard.*

3) Преобразование пословиц:

*Lord Henry had not come in. He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time (O.Wilde. The Picture of Dorian Gray, ch. XT).*

*Ср.: Procrastination is the thief of time.*

4) Преобразование коммуникативной фразовой единицы:

*"You gallop with a loose rein."*

*"Pace gives life," was the riposte.*

*"I shall write it in my diary to-night."*

*"What?"*

*"That a burnt child loves the fire."*

*"I am not even singed. My wings are untouched."*

*"You use them for everything, except flight." (O.Wilde. The Picture of Dorian Gray, ch. XVII). Ср.: Burnt child dreads the fire [Темянникова 1998].*

## 2.7. Языковые средства создания парадокса

К настоящему времени лингвистами описано значительное количество языковых средств создания парадокса. Выделяют несколько групп языковых средств создания парадокса относительно структурных уровней языка, которые изучены достаточно полно. В рамках данной диссертации рассматривалась работа О.Ю. Вербицкой «Опыт лингвистического исследования парадоксального речевого акта в комическом дискурсе (на материале английского языка)», результатом анализа которой стал упорядоченный перечень групп языковых средств создания парадокса (далее приводятся примеры автора).

### 1. Группа средств создания парадокса на графическом уровне:

1) перенос границы слов и использования омофонов: «*If you step onto a plane and recognize a friend of yours named Jack, don't yell out "Hi, Jack!"*»;

2) использование анаграммы, под которой понимается слово или словосочетание, образованное перестановкой букв другого слова или словосочетания;

3) использование акронимов, под которыми подразумеваются слова, образованные из первых букв других слов и иногда использующиеся в качестве аббревиатуры.

### 2) Группа средств создания парадокса на фонологическом уровне:

1. перенос ударения и изменение интонации;

2. паронимазия (паронимической аттракции), намеренное сближение слов, имеющих звуковое сходство;

2. малапропизмы;

3. спунеризмы<sup>3</sup>.

### 3) Группа средств создания парадокса на морфологическом уровне:

1. аффиксация, представляющая собой использование отдельных морфем для построения новых языковых единиц;

---

<sup>3</sup> Спунеризация – по имени священника англиканской церкви New College (Oxford) Спунера (1844-1930), представляет собой неинтенциональную перестановку звуков, обычно в начальной позиции.

2. использования и смысловой трансформации составных слов: *I should have been a country-western singer. After all, I'm older than most western countries;*

3. при аллитерации, когда создание парадокса сопровождается ненужным повтором отдельных звуков, слогов, слов: *I brought a brick to break the window with. And a spare brick in case it's double-glazing.*

4) Группа средств создания парадокса на лексическом уровне:

1. тропы, которые способствуют переосмыслению описываемого объекта благодаря возможности установления его адекватности с единицами из другой предметной области: эпитет и фигуры отношений;

2. многозначные слова: *There are only two kinds of pedestrians — the quick and the dead;*

3. синонимия: *I'm as pure as the driven slush;*

4. замещение тождественных или близких по смыслу выражений;

5. использование аллюзии, адекватная интерпретация которой требует дополнительных культурных знаний;

6. обновление паремии или фразеологизма: неожиданное контекстуальное использование паремиологической единицы, которая является неотъемлемой и стереотипизированной частью языкового сознания, приводит к созданию парадокса: *Where there's a will, there's a way to avoid lawyers' fees.*

5). Группа средств создания парадокса на синтаксическом уровне:

1. асиндетон: *e.g. Change is inevitable.... except from vending machines;*

2. эллипс;

3. синтаксическая тавтология.

Множество языковых средств создания парадокса позволяет говорить о вариативности проявления категории парадоксальности в художественном тексте.

## 2.8. Презумпция, пресуппозиция и импликация в структуре парадокса

Для дальнейшего исследования механизма смыслообразования парадокса с точки зрения его влияние на конструирование смыслов парадоксального художественного текста необходимо рассмотреть лингвистическую природу явлений *презумпции* и *импликации*.

Ряд исследователей полагает, что парадокс является нарушением семантической и/или прагматической презумпции или нормы высказывания. При этом отмечают, что семантическая презумпция может быть ложной, а разрушение ложной презумпции дает истинное, логически нормальное предложение и, следовательно, приводить к парадоксу не может. Мы встречаем замечания относительно того, что у разных носителей языка могут быть различные суждения об истинности одной и той же презумпции. Кроме того, следует учитывать не только смысл предложения, но и конкретное использование его в речи [Падучева 1977].

По Б.А. Успенскому, «любой парадокс – это разрушение презумпции». Парадокс «противоречит некоторому ортодоксальному мнению, которое естественно было бы назвать презумпцией» [Успенский 1964: 159].

В современных исследованиях для определения наличия парадокса в тексте предлагается упростить структуру высказывания. Минимальную языковую единицу, получаемую в результате трансформации высказывания и содержащую явное противоречие, определяют как парадоксальную презумпцию. Парадоксальная презумпция – логический носитель парадоксальности, выраженный в виде простого или сложного логического суждения [Ганеев 2004: 92]. В парадоксе «Не откладывай на завтра то, что можешь сделать послезавтра» разрушаемая лингвистическая презумпция заключается в том, что естественным отрицанием «отложить на завтра» считается «сделать сегодня».

Приведем примера парадоксов, в которых презумпция определяет наличие парадоксальности в контексте высказывания.

*I adore political parties. They are the only place left to us where people don't talk politics.*

*I love talking about nothing. It is the only thing I know anything about.*

*A man who allows himself to be convinced by an argument is a thoroughly unreasonable person.*

*Nowadays, with our modern mania for morality, everyone has to pose as a paragon of purity, incorruptibility, and all the other seven deadly virtues and what is the result?*

В общих чертах семантическую презумпцию в парадоксе можно рассмотреть в терминах логического анализа:

*предложение А является презумпцией предложения В, если ложность А влечет семантическую аномальность В или иначе: если истинность В является необходимым условием семантической нормальности А.*

К сфере семантики относятся языковые парадоксы, к сфере прагматики – речевые парадоксы [Ганеев 1988: 8]. Понятие прагматической презумпции помогает объяснить, каким образом парадокс опровергает общепринятое мнение и преобразует его. При определении прагматической презумпции принимается во внимание речевой акт, в котором присутствует элемент общего знания говорящего и слушающего, так называемое фоновое знание.

Далее рассмотрим, какое влияние оказывают на процесс понимания парадокса имеющиеся у индивида знания, которые в лингвистике обозначают термином *пресуппозиция*, а так же укажем метафункцию этого термина, которая реализуется в анализе процессов системы следятельности в ПМ-тексте. Для этого рассмотрим терминологическое определение понятия *пресуппозиция*.

Понятие пресуппозиции было введено в философской логике. Фактически его использовал Г. Фреге, а позднее Б. Рассел, хотя они и не употребляли соответствующего термина. Термин и подробное определение пресуппозиции ввел П. Стросон. Существуют различные определения пресуппозиции, основанные на разных ее свойствах. В качестве обобщенного

определения пресуппозиции можно представить следующее: *пресуппозицией* называется такой пропозициональный компонент высказывания, ложность которого делает все высказывание неуместным или аномальным. Так же под пресуппозицией понимаются те условия, которым должен отвечать возможный мир, для того чтобы предложение в нем имело буквальное значение.

Существует три понимания термина *пресуппозиция*: а) отношение между типом речевого акта и множеством фактов относительно реального положения дел; б) высказывание или некоторое конкретное выражение, истинность которого является предпосылкой для истинности оценки (истинности или ложности) другого высказывания; в) нечто, противопоставляемое собственно утверждению, выражаемому предложением, и являющееся отношением между множеством типов иллокуционных актов и конкретных речевых актов [Демьянков 1994].

Выделяют логическую, прагматическую и семантическую пресуппозиции. Для ПМ-текстов характерна пресуппозиция последнего типа.

Прагматическая пресуппозиция представляет те условия или контексты, которые должны иметься, для того чтобы предложение было понято в его «преднамеренном» значении (т.е. чтобы замысел говорящего по передаче задуманного значения осуществился).

Семантическая пресуппозиция характеризует отношение между предложением и пропозицией, им выражаемой. Обычно этот вид понимается как нечто отвлеченное от прагматических условий произнесения и понимания предложения. В частности, семантические пресуппозиции сказываются на грамматических процессах [Там же].

Пресуппозиция, как и скрытые смыслы, относится к неявно выраженным, «сокрытым» параметрам. Пресуппозиция не есть смысл, который понимается, а есть знание (фоновое знание о предмете речи), которое необходимо для понимания смысла парадокса.

В понимании смысла, сокрытого в парадоксальном тексте, значительную роль играет *подтекст*. Провести границу между скрытыми смыслами и подтекстом достаточно трудно в силу неоднозначности определения последнего. В лингвистической литературе эта категория определяется, например, у Сильман, и как «невыраженное словами, подспудное <...> значение какого-либо события или высказывания <...> в составе художественного произведения», или «глубинное значение», и как «намеренно словесно невыраженный автором смысл» [Сильман 1969: 89].

Понятие *подтекст* неразрывно связано с понятием *импликация*, которое пришло в лингвистику из логики вместе с определением, которое дано ему в логике: «Импликацией принято называть условное высказывание, т.е. логическую операцию, связывающую два высказывания в сложное высказывание с помощью логической связки, которой в обычном языке в значительной мере соответствует союз «если ... то ...» [Кондаков 1954: 191].

Импликация (лат. *Implicatio* – сплетение, переплетение) – подразумевание, подтекст; охватывает явления невыраженного, неявного, непрямого (косвенного), «завуалированного» смысла. Импликация высказываний – новое высказывание, сконструированное из двух исходных высказываний: посылки и следствия, ложное только в тех случаях, когда посылка истинна, а следствие ложно.

Отождествляя импликацию с подтекстом, некоторые исследователи определяют их как способ организации текста, ведущий к «резкому росту и углублению, а также изменению семантического и/или эмоционально-психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего единицами смыслообразования» [Кухаренко 1988: 181].

Используя термины *импликация* и *контекст* в качестве синонимов, ряд авторов трактует их как лингвистическое окружение данного слова другими словами, предложением или сообщением в целом, или «как общую для говорящих предметную ситуацию» [Быстрицкий 1982: 234-235]. Здесь необходимо указать, что слово как элемент лексической системы конкретного

языка не может по своей природе функционировать самостоятельно. В самом слове уже содержатся признаки его вхождения в более высокий уровень организации языка, а именно в предложение, и эта «грамматическая маркировка слова является самым ярким показателем его двусторонней зависимости в языке: зависимости, с одной стороны, от других слов, с другой стороны, от грамматической структуры предложения» [Колшанский 1984: 39].

Для настоящего исследования представляют интерес художественные тексты, импликационное насыщение которых составляет неотъемлемую сущность. В понимании парадокса объем и характер понимаемого зависят от воспринимающего субъекта. Реципиент может не уловить имплицитной информации или понять ее неправильно, если не обладает необходимыми знаниями или не замечает особенностей значения слова. Если «знание не идентично пониманию» [Галеева, 1994: 79], то в процессе рецепции художественного текста активизация имеющихся знаний способствует более глубокому пониманию текста.

## 2.9. Базовые механизмы понимания парадокса

В основе понимания парадокса лежит когнитивный диссонанс, то есть соединения двух внешне противоположных контекстов или противоречивых понятий, но имеющих внутреннее единство. При этом контрадикторная ассоциативная природа парадокса выражается не только в механизме когнитивного диссонанса, но и базируется на *ассоциативном механизме*, заложенном в саму природу парадокса и являющемся его характеристикой.

Про важность ассоциативности в восприятии языковых средств, как со стороны автора, так и со стороны читателя, говорит Р. Бертолет в исследовании «Теория непрямой речи» («What is said: A theory of indirect speech reports»). Он указывает на то, что цель автора (или авторский замысел) определяет отбор языковых средств: они выбираются с тем, чтобы вызвать у читателя именно те ассоциации, которые нужны в данном конкретном случае [Bertolet 1990]. То есть выбор парадокса в качестве языкового средства

определяет релевантность тех или иных контекстных параметров в каждом отдельном случае реализации интенции парадоксальности. Причем, чем точнее автор находит форму для выражения парадоксальных ассоциативных связей, тем успешнее реализуется функция смыслообразования.

Ассоциативность восприятия позволяет человеку видеть сходство или различие между элементами и объединять противоположные концептуальные структуры в рамках единого парадоксального контекста.

Если в случае логического парадокса наблюдается противоречивость в процессе логического доказательства, то в отношении языкового парадокса наблюдается противоречивость совершенно иного плана, а именно: между двумя частями высказывания. Воздействие на читателя производится за счет самостоятельности противоположностей, которые содержит в себе парадокс. Важную роль в осознании парадокса играет *когнитивный диссонанс*, который происходит благодаря почти одновременному разрушению устоявшегося знания и восстановлению смысла [Кубрякова 1987].

Выделяют следующие этапы осознания парадокса:

1) Потрясение, создающееся вмешательством двух независимых семантических полей. Частичное покрытие этих полей создает впечатление полного разрушения текста.

2) Соотнесение измененного таким образом текста с общепринятыми нормами, вызывающее чувство неприятия, стремления изменить, подравнять к привычному.

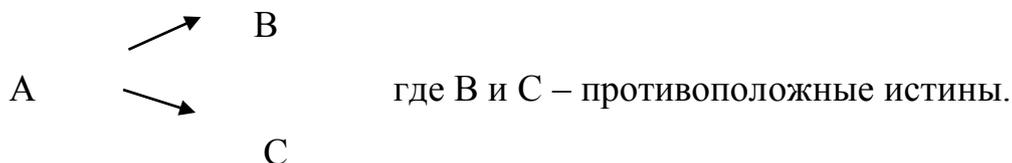
3) Повторное чтение переделанного таким образом текста.

В нашем исследовании мы определяем, что языковой парадокс в отобранных парадоксально маркированных дробях художественного текста реализуется в соответствии с тремя схемами, которые основываются на функционировании когнитивных, логических связей. При это мы отмечаем, что степень неожиданности алогичных соединений находится в прямо пропорциональном отношении к количеству членов предложения: чем больше

слов, особенно тех, которые подчеркивают качество, отрицаемое последующей частью высказывания, тем большая неожиданность и наоборот.

Рассмотрим схемы

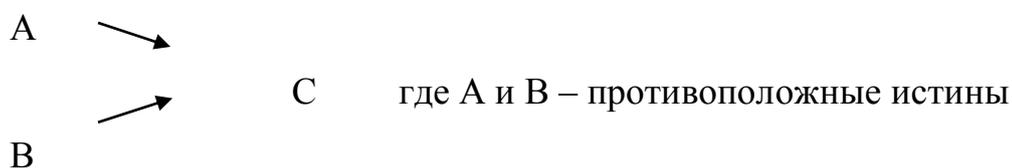
Схема 1: общая основа



*Lorg Goring: Life is never fair, Robert. And perhaps it is a good thing for most of us that it is not.*

Из одного утверждения выводятся две противоположные истины. Изначальная предпосылка, что жизнь – всегда несправедлива. Первая истина – это хорошо для многих из нас. Вторая истина – она несправедлива не для всех, но для многих. В результате формируется новый смысл – несправедливость жизни – благо для многих людей

Схема 2: общий результат



*Algeron: Oh! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in Heaven.*

Ироничное парадоксальное замечание того, что разводы свершаются на небесах, содержит в себе ссылку на пословицу: *Marriages are made in Heaven*. Понимания смысла авторского выражения зависит от знания читателем данного выражения. Обыгрывание фразеологического высказывания помогает автору установить тесный контакт реципиентом, на основе стимулирования рефлексии, реактивирующей это знание.

Схема 3: параллельная



1990]. *Сцепление* отражает «структурную сущность одного лингвистического явления, заключающегося в линейно-последовательном объединении фактов в одно замкнутое целое в основном с помощью формально-грамматических и лексических средств» [Кручинина 1982: 17]. Сцепление как противоположная тенденция снижает эффект обманутого ожидания в парадоксе.

*Явления эффекта обманутого ожидания и усиленного ожидания* выполняют важную функцию в процессе восприятия парадокса и являются по своей природе не лингвистическими, а психолингвистическими феноменами.

Итак, в основе понимания парадокса лежат механизмы ассоциативности, когнитивного диссонанса, эффекта обманутого ожидания и усиленного ожидания.

## Выводы по главе 2

При детальном и подробном исследовании лингвистической природы парадокса нами было установлено, что разнообразие подходов к изучению языкового *парадокса* подтверждают актуальность изучения этого феномена в рамках филологической герменевтики.

### 1. Были уточнены следующие определения:

*Парадокс* – это неожиданное, непривычное (хотя бы по форме) суждение (высказывание, предложение), резко расходящееся с общепринятым, традиционным мнением по данному вопросу. Парадокс изменяет семантическое пространство художественного дискурса, модифицируя значение языковых единиц, входящих в его состав, создавая нестандартную семантическую конструкцию с низкой степенью предсказуемости, в результате реализации которой образуются новые смыслы.

*Парадоксальный текст* – есть полисемантический художественный текст, в котором присутствует языковой парадокс в его формальном выражении, определяемом структурными схемами парадоксального высказывания, фразового единства и/или текста, и характеризующийся парадоксальностью на смысловом уровне. Важно отметить, что

полисемантичность парадоксального художественного текста не порождает диаметрально противоположных интерпретаций.

2. Парадокс обладает текстообразующей функцией и создает целостность текста. Семантика парадокса предполагает его употребление для обозначения действий, явлений, процессов, выходящих за рамки обычного понимания и содержащих в себе противоречие: отклонение от привычного движения мысли и развития событий, нестандартное выполнение действия, двойственность внутреннего состояния человека, а также степень адекватности какого-либо действия.

3. С точки зрения уровня текста парадокс может функционировать на уровне словосочетания, простого предложения, сложносочиненного предложения, сложноподчиненного предложения, микротекста, текста.

4. В основе психологического восприятия парадокса лежит эффект обманутого ожидания, который создается за счет непредсказуемости определенного элемента парадоксально маркированного текста. С точки зрения когнитивной природы парадокса в основе эффекта парадоксальности заложен принцип когнитивного диссонанса.

5. Презумпция (экспликация) и импликация являются базовыми элементами для формирования схем реализации парадокса в художественных текстах. В целом во всех синтаксических структурах наблюдаются оппозиции, которые можно подразделить на два вида: имплицитные и эксплицитные. Имплицитная оппозиция возникает между логической нормой высказывания и словом или группой слов, присутствие которых превращает это высказывание в парадокс. Логически правильные высказывания, против которых направлен парадокс и с которыми соотносится парадоксальное утверждение, выражаются имплицитно. Эксплицитная оппозиция наблюдается в самом парадоксальном высказывании между двумя частями одного предложения или несколькими предложениями.

6. Как и метафора, парадокс может отражать ценности социальной группы, формирует восприятие мира и служит средством получения новых

знаний об окружающем мире. В основе таких допущений лежат метафорические и метонимические связи, которые открывают новые, нетипичные связи между словами.

7. Парадоксальное восприятие реальности определяет особую способность презентации смыслов в художественном тексте и использование различных универсальных механизмов при порождении/восприятии текста.

8. Определяют две группы языковых механизмов построения парадокса:

1) группа механизмов построения, реализующих технику противоположностей;

2) группа компонентного анализа.

9. Выделяют пять групп языковых средств создания парадокса в зависимости от уровня текста: на графическом, фонологическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях.

### Глава 3. СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПАРАДОКСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. УАЙЛЬДА.

По чтению можно узнавать человека.  
Ибо каждый есть то, «что» он читает;  
и каждый человек есть то, «как» он читает;  
и все мы становимся тем, что мы вычитываем из прочитанного,  
– как бы букетом собранных нами в чтении цветов...».  
(И.А. Ильин)

#### 3.1. Определение художественности и уровня сложности текста.

Художественный текст может быть интерпретирован и понят по-разному, что обусловлено субъективными характеристиками онтологического опыта индивида и объективными параметрами художественного текста. К параметрам художественного текста относят художественность, как меру пробуждения рефлексии, и степень сложности.

В настоящее время в лингвистике принято группировать тексты по степени сложности в соответствии с двумя системами: «сильные и несильные тексты» [Богатырев 1998; Галеева 1997] и «свернутые, развернутые и избыточные» [Шейдаева 1998].

«Сильные тексты» характеризуются наличием смыслов, которые активизируют процесс понимания. К группе «несильных текстов» относят те тексты, которые не содержат смыслов, не активизируют процесс понимания читателя и соответственно не рассматриваются как художественные.

В группы «свернутых, развернутых или избыточных текстов» относят текст в результате анализа его словарного состава. *Развернутый* текст насыщен деталями, выраженными в словах с конкретной семантикой. Такой текст информативен, но слабо активизирует процесс понимания. Тексты такого типа предлагаются для рассмотрения в русле *семантизирующего* понимания, которое имеет дело со сферой значений текста. В текстах *избыточного* типа количество лексических единиц превышает необходимый уровень. Они насыщены информацией и требуют *распредмечивающего* типа

понимания, которое направлено на восстановление процедуры мыслительного процесса и имеет дело со сферой смыслов текста.

При отборе материала для исследования исключались художественные тексты, допускающие только одну читательскую проекцию, которая сводилась бы к высказываниям, описывающим поверхностную структуру, выбирались тексты, допускающие множество читательских интерпретаций.

Роман «Портрет Дориана Грея» – парадоксальный художественный текст, насыщенный смыслами и организованный автором таким образом, что читателю необходимо сделать определенную интерпретацию глубинной структуры произведения.

Сильные (избыточные) тексты; роман «Портрет Дориана Грея», пьесы «Как важно быть серьезным», «Идеальный муж» и «Женщина, не стоящая внимания», способствуют активизации всех типов понимания с преобладанием рапредсмечивающего типа. Параметры текстуальности этих произведений позволяют выходить за рамки определенности и «ставить полученное содержательное представление текста в связь с другими определенностями» [Баранов 1999: 8].

Многозначность понимания отобранного художественного материала предполагает частую смену способов/типов понимания, заложенных в тексте и выстраиваемых читателем в процессе чтения и понимания. Присутствие в контексте художественных произведений О. Уайльда других произведений искусства, включенных в текст в качестве знаков определенных эпох и символов определенных нравственно-эстетических категорий, оказывают влияние на многозначность понимания.

В текстах О. Уайльда ярко проявляется одна из функций художественного текста – трансляция смысла, представляющего собой основное измерение человеческого сознания. Однако понимание смысла происходит только в том случае, если текст воспринимается реципиентом через призму своего собственного опыта и сопровождается извлечением нового.

Понимание произведений О. Уайльда требует от читателя определенных знаний, а также анализа лексико-фразеологического состава и приемов синтаксической организации произведения. Читатель сталкивается с необходимостью осмысления индивидуальных целей и задач употребления автором определенных языковых приемов. За каждым произведением читателю предлагается знать его культурно-историческую среду и менталитет автора.

Тексты О. Уайльда периода «эстетического индивидуализма» отличаются интерпретационной сложностью и сравниваются исследователями с «поздним» Ф. Ницше. Некоторые парадоксы повторяют ницшеанские философские афоризмы:

*«Если в Природе видеть совокупность явлений, выступающих внешними по отношению к человеку, в ней человек может найти лишь то, что сам в нее внес» (Уайльд 2000: 73). Ср: «Не прятать большие головы в песок небесных вещей, а гордо держать её, земную голову, которая создает смысл земли» (Ницше 2003: 382).*

*«Только пустые люди судят не по наружности. Не невидимое, а видимое – вот подлинная загадка мира». Ср: «Больше разума в твоём теле, чем в твоей высшей мудрости. И кто знает, к чему нужна твоему телу твоя высшая мудрость?» (цит по Манн: 1961: 383).*

Интерпретация таких текстов требует от читателя готовности к конструированию смыслов как к актам осмысления предикаций; смыслов ситуаций; смыслов ситуаций в переплетении со смыслами личности; смыслов, образующих мир индивида; смыслов, образующих мир; мета-, метаметасмыслы.

Исследование ведется с опорой на систематизацию способов фиксации рефлексии, предложенную Н.Ф. Крюковой. «Язык является проводником в социальную (реальную) «действительность» только тогда, когда рефлексия обращена на текст (М-К), а фиксируется в поясах М и мД. «Фиксируется» значит «застывает», «замирает», становится предметной, а именно в такой

(предметно-фиксированной) организованности рефлексия выступает как понимание. В отношении понимания текста фиксация рефлексии в поясе мД даёт реактивацию предметных представлений, «образность»; в поясе М-К – усмотрение текстовых характеристик; в поясе М – прямые усмотрения метасмыслов [Крюкова 2000: 30]. .

С учётом всех трёх поясов базовой схемы мыследеятельности определяются следующие способы фиксации рефлексии:

1. Рефлексия фиксируется в поясе мысли-коммуникации;
2. Рефлексия фиксируется в поясе мыследействия;
3. Рефлексия фиксируется в поле невербального мышления;
4. Рефлексия фиксируется и в поясе невербального мышления, и в поясе мыследействия;
5. Рефлексия фиксируется и в поясе мысли-коммуникации, и в поясе мыследействия;
6. Рефлексия фиксируется и в поясе мысли-коммуникации, и в поясе невербального мышления;
7. Рефлексия фиксируется и в поясе мысли-коммуникации, и в поясе мыследействия, и в поясе невербального мышления.

При восприятии художественного текста смыслы для каждого реципиента актуализируются по-разному. По мнению Г. П. Щедровицкого. смысл – это то, что «выполняет определенную функцию в ситуации и помогает понять, что надо делать и чего делать не надо» [Щедровицкий, 1992: 111].

Мы рассматриваем рефлексивную позицию, вслед за Г.П.Щедровицким, как «внешнюю как по отношению к прежним, уже выполненным деятельности, так и по отношению к будущей, проецируемой деятельности» [Щедровицкий 1995: 275]. Иначе говоря, читатель, находясь в рефлексивной позиции, может оценивать себя как понимающего художественный текст.

### 3.2. Герменевтические техники, применяемые при конструировании смыслов в романе «Портрет Дориана Грея»

Тексты Оскара Уайльда формируют пространство понимания в соответствии с принципами герменевтической ситуации, которая «обозначает остановку в процессе понимания, субъективно оформленную как переживание возникшего непонимания» [Соловьева 1999: 4]. Мы полагаем, что можно говорить о ПМ-тексте как о пространстве для понимания, в котором парадокс фиксирует рефлексивную задержку, изменяющую характер деятельности по пониманию.

Рефлексивная задержка рассматривается как переживание возникшего непонимания парадокса. Это переживание описано в предыдущих главах с точки зрения психолингвистического эффекта восприятия парадокса.

С точки зрения филологической герменевтики осознанность непонимания характеризует герменевтическую ситуацию как инструмент «продуктивного непонимания», обеспечивающий возможность формирования пространства понимания и выхода к смыслу [Там же: 6].

Парадоксальность затрагивает макро- и микроструктуры текста, контекст. Исходя из «модели пространства понимания» (по И.В. Соловьевой), объединяющей в качестве сторон-граней опыт, понимание и текст, для интерпретации текстов О. Уайльда необходимо обратиться к распределенному пониманию.

Пронизанность текстов субъективностью изображения реальности фактически подтверждается высокой степенью метафоричности и парадоксальности. «The way of paradoxes is the way of truth. To rest Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them» [Wilde 1994: 49].

Для конструирования смыслов в парадоксально маркированных дробях текста романа О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» из множества техник, обозначенных Г.И. Богиным, использовались те техники, которые позволяют

организовать процесс интерпретации сильных (избыточных) художественных текстов [Богин <http>].

1. Техника *интендирования* является универсальной при восприятии художественных текстов, так как в силу своей специфики оказывается техникой указания на экзистенциальные смыслы, являющиеся общими для всех людей, такие как «жизнь», «смерть», «любовь», «ненависть», «гнев», «радость» и т.д. *Интендирование* определяется как создание направленности рефлексии для указания на «топосы духа» – отправные точки вонне идущего луча рефлексии. Инициация данной техники происходит из потребности установления причинно-следственных связей между явлениями текста и опытом реципиента. Механизм функционирования техники интендирования обеспечивается анализом опыта реципиента и тем, какие именно из его компонентов оказываются необходимыми для освоения содержательности текста. В процессе синтеза смыслы текста и элементы опыта тяготеют друг к другу, сливаясь и обогащаясь новообразованиями.

Техника интендирования подводит читателя к переживанию интенционального акта, который по Э. Гуссерлю, есть переживание, или, точнее, значащее переживание. Восприятие средств текстопостроения, опредметивших смыслы, вызывает у реципиента переживание усмотренных смыслов, вызванное реактивацией прежнего опыта. Происходит некое отождествление собственных переживаний аналогичных ситуаций с ситуациями героев художественного произведения, собственное «Я» читателя помещается в мир персонажей.

Необходимо не только знать усмотренный опыт, но и «пережить» его, чтобы он стал личностно-значимым, поскольку при усмотрении смыслов текста читатель извлекает для себя элементы опыта, родственные опыту фактического пребывания в ситуации, зафиксированной в произведении. «Через переживание усмотренного смысла реципиент, способен не только меняться сам, но и обогащать собственную онтологическую конструкцию новым опытом. Значащее переживание есть механизм реализации смысла, и

понимание смысла создает из возбужденных топосов онтологической конструкции новые онтологические картины именно в результате действия описанного механизма. Построение смысла предполагает процесс понимания, понимание же органически включает переживание» [Гадамер 1988: 104].

Значащее переживание усмотренного смысла рефлексивно по сути, его объектом выступает не эмоция, а смысл; построенные смыслы и метасмыслы как категории идеальные существуют тоже только в рефлексии, возникая благодаря мыслительным усилиям реципиента по категоризации признаков и свойств, зафиксированных в языке художественного текста. Выход в рефлексивную позицию по отношению собственного состояния позволяет установить, что вовне идущий луч рефлексии сталкивается в первую очередь не с онтологической конструкцией человека, а с его рефлексивной реальностью; переживание строится на основе того, что уже имеется в этом «отстойнике опыта» [Богин 2001].

Интендирование, рассматриваемое как направленность рефлексии реципиента при освоении содержательности художественного текста, способствует усмотрению в нем не только смысла-переживания, в том числе значащего, но также и множества других смыслов: смысла-воспоминания, смысла-напоминания, смысла-отношения и др. Главным является то, что усмотренное всегда воспринимается реципиентом как смысл.

*«What nonsense people talk about happy marriages!» exclaimed lord Henry. «A man can be happy with any woman as long as he does not love her» (The Picture of Dorian Gray).*

Освоение смысла на основе противопоставления «счастье – отсутствие любви» предполагает интерпретацию содержания приведенной дроби текста с точки зрения причинных связей и понимание ситуации несчастного брака, скрытой за текстом. Основой для усмотрения непонимания становится предикация *«be happy – does not love»*. Оперирование наиболее сильными смыслами «любовь-счастье» активизирует рефлексия читателя в поясе М-К. Читателю необходимо понять, как отсутствие любви в браке может

гарантировать счастливую жизнь. В поясе мД осуществляется обращение к опыту представлений «любовь, порождающая счастье», «взаимоотношения между людьми в браке». Восстановление смысла-оценки происходит в поясе М. Преобразование активизированных нозм «любовь» и «брак», категорирующиеся в смысл «счастье», разворачивается в конструирование смысла «счастье в браке основано на отсутствии любви».

При восприятии художественного текста читатель часто сталкивается с необходимостью поиска дополнительных знаний (фоновых знаний) о предмете высказывания. Обычно это связано с тем, что в тексте представлено пространство иной культуры, исторические и научные реалии, ставшие частью текста, но не связанные непосредственно с деятельностью реципиента.

Поставленный в такие условия средствами текстопостроения читатель вынужден обращаться к своей рефлексивной реальности как «отстойнику» опыта в поиске необходимых фоновых знаний для связи их с тем, что понимается. Результатом этого процесса является *актуализация* знаний, если таковые имеются в «копилке опыта» реципиента.

*«There is a fatality about all physical and intellectual distinction, the sort of fatality that seems to dog through history the faltering steps of kings. It is better not to be different from one's fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit at their ease and gape at the play. If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent, and without disquiet» (The Picture of Dorian Gray).*

Для организации пространства понимания указанной парадоксально маркированной дроби текста и выхода к смыслу читателю необходимо обратиться к общечеловеческому опыту. Приведенный текст выводит читателя к смыслам «неизбежность», «безысходность». Тем не менее, освоение этих смыслов возможно лишь через преодоление усмотренного непонимания, сформировавшегося на уровне содержания текста. Обращение к фоновым знаниям фактов истории, когда человеческие пороки зависти и

человекоугодничества губили талантливых людей, которые могли бы сделать многое для человечества, помогает найти возможности для дальнейшего формирования понимания. Через опыт в поясе мысли-коммуникации (пояс М-К) активируются смыслы «undisturbed, indifferent, and without disquiet», в поясе мД актуализируются предметные представления противопоставления «жизни неординарных и обычных людей», «преимущества и недостатки того или иного образа жизни», в поясе М конструируется смысл «любая форма исключительности – тяжкий крест». Это позволяет читателю понять идею, последовательно реализованную в указанной дроби текста. Содержательные аспекты данного текста осваиваются параллельно со смыслом «поражение», основанном на наиболее общих представлениях, связывающих знания и позволяющих проследить сюжетные ходы. Такие схемы содержатся в качестве конструкторов в опыте чистого мышления, обращение к которому позволяет адекватно освоить содержательную сторону текста.

2. При обнаружении субъектом своего непонимания вследствие отсутствия в рефлексивной реальности необходимой информации об описанных в тексте явлениях, процессах и феноменах, необходимых для преодоления ситуации осознанного непонимания, применяется техника *проблематизации*:

*«...the only things one never regrets are one's mistakes» » (The Picture of Dorian Gray).*

Содержание этого афористического парадокса противоречит здравому смыслу и, как следствие, затрудняет понимание. Содержание парадокса активизирует рефлексию в поясе М-К, а в поясе мД формируются предметные представления «совершение ошибок», «сожаление», «раскаяние в содеянном». При остановке рефлексивного процесса только в поясе мД смысл не будет восстановлен. Фиксация рефлексии в поясе М помогает построить смысл-умозаключение: раскаяние является лишь прикрытием ошибок, способом сохранения внешнего благочестия в глазах общества. В

душе не происходит искреннего раскаяния и сожаления, а остается желание повторить их.

При распредмечивании текст в целом рассматривается нами не как некоторое хранилище смыслов, а как пространство, рассматриваемое продуцентом как поле *опредмечивания* его замысла через выбор, расположение и соположение средств текстопостроения и текстообразования. С позиции реципиента, занятого пониманием текста, последний видится как поле *распредмечивания* средств и ситуаций, конфигурирующих художественную идею осваиваемого произведения [Богин <http>]. Тогда оказывается, что «распредметить» значит восстановить при обращении рефлексии реципиента на текст какие-то стороны ситуации мыследействия автора.

Распредмечивающее понимание является более высоким уровнем смыслового понимания и связано с восстановлением ситуаций, с воспроизводством процессов смыслообразования силой рефлексии, сопровождающейся привлечением наличного собственного опыта мыследействия, опыта коммуникации, использованием социально-культурных знаний о ситуации текста.

Распредмечивающее понимание провоцируется специальными средствами, приемами и способами текстопостроения, такими как парадокс, которые представляют непрямые номинации, осмысление которых возможно только на основе распредмечивания. Именно в тексте, а не в языковой системе, опредмечено конкретно-духовное, опредмечена человеческая деятельность [Богин 2001].

Важно отметить и то, что при распредмечивающем понимании образы парадоксальных текстовых ситуаций проходят через два параллельных превращения: они одновременно *объективируются*, становясь объектом мыследеятельности и *субъективируются*, так как, будучи пропущенными через индивидуальную когнитивную субъективность реципиента, преломляются и перевыражаются в ней.

*«One should absorb the colour of life, but one should never remember its details. Details are always vulgar» (The Picture of Dorian Gray).*

Когнитивная обработка стимулирует активизацию рефлексивного процесса над средствами текстопостроения, а содержание провоцирует остановку рефлексии в поясе М-К. В поясе мД происходит усмотрение смыслов *жизнь, наслаждение* и формируются предметные представления *человек, наслаждающийся жизнью*. В поясе М категоризируется смысл «*в жизни важно лишь то, что доставляет удовольствие и окрашивает ее в яркие цвета*», который помогает понять авторский замысел трансляции в образе лорда Генри теории гедонизма.

3. Техника *создания многослойного образа* используется при обращении ко всей онтологической конструкции человека. Читатель обращается к отдаленным онтологическим картинам. Возникающая при этом совокупность смыслов, образует то, что Э. Гуссерль назвал «жизненным миром», имея в виду горизонт смыслов, охватывающий все, что мы можем знать о переживаниях, мыслях и воображении людей, причем, все это «опредмечено в текстовых формах» [Богин 1993: 9].

Средства создания *ироничной ситуации* в тексте или ироничного отношения к обычной ситуации повествования служат для пробуждения рефлексии над противоположным тому (или принципиально несходным с тем), что непосредственно представлено в тексте по содержанию или даже по смыслу.

*«Taking someone's admirer when one lose one's own. In good society that always whitewashes a woman» (The Picture of Dorian Gray).*

Стимулом к началу рефлексивного процесса над парадоксально маркированной дробью текста служит ирония. Автор иронизирует по поводу умения женщин находить утешение, привлекая к себе внимание чужого поклонника, что находит свое продолжение в описании реакции со стороны высшего общества на подобное поведение. В результате актуализации опыта и знаний о нравах высшего английского общества того времени и

доминирования смыслов в поясе М, мы приходим к пониманию того, что пренебрежение нравственными нормами и законами морали стало признаком хорошего светского тона. Более того, подобное поведение не только не порицается, а наоборот, приветствуется как способ реабилитироваться и восстановить свою потерянную репутацию. Последовательное развертывание в тексте образов, описывающих подобные ситуации, становится основой для выхода к смыслам «неверность», «лицемерие», «пошлость».

4. В конструировании смыслов в тексте «Портрет Дориана Грея» активно используется *техника определения истинности*.

*«The only artists I have ever known, who are personally beautiful, are bad artists. Good artists exist simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are» (The Picture of Dorian Gray).*

Границы пространства непонимания определяются парадоксом, который создает проблему понимания заложенного в тексте смысла, что инициирует начало рефлексивных действий и активизацию техники определения истинности данного высказывания.

Сами условия герменевтической ситуации предопределяют последовательность рефлексивной деятельности протекает во всех поясах СМД. Множественность фиксаций рефлексии в опыте пояса М-К обусловлена средствами текстопостроения (противопоставление *good – bad, beautiful – bad*). Техника актуализации знаний позволяет сопоставить содержание текста с имеющимся жизненным опытом. Схематизм в формировании образного сравнения состоит в том, что прекрасному противопоставляется тривиальное. Мнение лорда Генри относительно отсутствия харизматичности у действительно талантливых людей объясняется тем, что они все свои чувства и эмоции вкладывают в свое творчество, именно поэтому оно и получается столь прекрасным. Гений живет и выражает себя в полной мере в созданном мире, но при этом ему трудно быть ярким и откровенным в мире реальном. И, наоборот, тем, кто

направляет все свои силы на тривиальные земные удовольствия, не хватает энергии на создании чего-то великого в их творчестве.

В приведенных выше примерах дробей ПМ-текста языковой парадокс рассматривается как средство пробуждения и направления рефлексии читателя при восприятии художественного текста, а применяемые техники понимания представлены как оптимальные для конструирования смыслов.

Специфика текстообразующих средств парадоксального художественного текста часто требует от читателя использования не одной, а нескольких техник понимания, которые могут быть задействованы последовательно или параллельно. При этом важно отметить, что реализация всех герменевтических техник, которыми пользуется реципиент для постижения смысловой мозаики, не возможна в одном художественном тексте.

Для романа «Портрет Дориана Грея» определены следующие форматы компиляции герменевтических техник:

- параллельное применение техники проблематизации и актуализации знаний в процессе восприятия текста, содержащего аллюзии на исторические события или библейские/мифологические сюжеты;
- разрыв герменевтического круга с последующим или одновременным задействованием техники проблематизации;
- разрыв герменевтического круга с последующей актуализацией знаний об исторических или культурных реалиях.

При восприятии содержания художественного текста раскрываются поверхностные смыслы, глубинные же смыслы конструируются реципиентом в процессе рефлексивного анализа текста и направленной рефлексии читателя, которая активизирует его опыт. Последствия проявляются в интерпретации, которая является индивидуальным отражением понимания. Языковой парадокс является герменевтической доминантой. В результате обнаружения своего непонимания читатель задействует герменевтические техники, с помощью которых он приходит к пониманию экзистенциальных

смыслов, опредмеченных автором текста как отражающих реальную действительность.

### 3.3. Опыт анализа образа героя в парадоксально организованном произведении

Последовательная организация монологических и диалогических высказываний лорда Генри Уоттона в романе «Портрет Дориана Грея» демонстрирует механизм конструирования образа героя художественного произведения, в основу которого положен парадокс. Выступая метасредством формирования образности речевых маркеров лорда Генри, парадокс выполняет функцию упорядочивания пространства понимания образа этого персонажа.

Все парадоксально маркированные дроби текста, относящиеся к группе текстовых средств характеристики лорда Генри, в парадоксальных, метафорических, афористических, аллюзивных и иронических контекстах отражают определенные лингвокультурные концепты и указывают на определенные экзистенциальные и социально значимые смыслы, посредством которых упорядочивается непрерывная рефлексивная деятельность и происходит переосмысление всего жизненного опыта человека. Проанализированные дроби текста можно распределить по бинарным группам:

1. любовь / флирт;
2. вера / атеизм;
3. нравственность/ аморальность;
4. благотворительность / индивидуализм;
5. искренность / лицемерие;
6. альтруизм / эгоцентризм;
7. сдержанность / гедонизм;
8. эстетизм / пошлость.

Под экзистенциальными смыслами понимаются модусы бытия человеческого сознания, категориальные признаки которых определяются как экзистенциальные субсмыслы: «добро», «зло», «истина», «Бог», «красота», «совесть», «кротость», «мораль», «милосердие», «свобода». Выход к их освоению в результате активного мыследеятельностного процесса позволило создать общую схему рефлексивного акта, провоцирующего выход в рефлексивную позицию. Согласно Г.И. Богину, «рефлексивная реальность становится тем «местом», где вовне-идуший луч рефлексии (направленный на осмысление объекта) задействует опыт или знания как компоненты рефлексивной реальности, которые превращаются в осмысленное знание, в результате чего, смыслом становится экстралингвистическое явление, которое оказывается вовлеченным в системомыследеятельность» [Богин [http](http://)]. Чем больше вовне-идуший луч рефлексии блуждает по рефлексивной реальности, тем больше знаний и опыта будет вовлечено в рефлексивный акт в виде осмысленных знаний и осмысленного опыта, которые в виде нозм составляют содержание вовнутрь-идущего луча рефлексии (направленного на топосы духа). Чем больше нозм несет в себе вовнутрь-идуший рефлексивный луч, тем больше топосов духа может быть задействовано в рефлексивном акте.

Дуальность мировоззрения лорда Генри проявляется в готовности пожертвовать моралью и совестью на пути к достижению удовольствия:

*«Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade name of the firm. That is all» (The Picture of Dorian Gray).*

Пространство герменевтической ситуации организуется через механизм обобщения, который затрагивает разноуровневые понятия. Читателю предлагается самостоятельно обнаружить признаки, по которым *совесть* и *трусость* могут быть объединены в одну группу. Для этого необходимо обратиться к личному опыту и обнаружить какие-либо события, которые могли бы подтвердить такое обобщение. Парадокс реализуется по схеме «общий результат». В поясе М-К происходит активация рефлексии. В поясе

мД актуализируются предметные представления «совесть» и «трусость». В поясе М фиксация рефлексии порождает нозму «дуальность человеческой природы», категоризация которой конструирует смысл «совесть/стыд как прикрытие трусости», реализующийся в поясе чистого мышления. В данной дроби текста автор помещает читателя в герменевтическую ситуацию, внутри которой посредством парадокса отождествляются понятия, относящиеся к антонимичным группам: «совесть» ассоциативно относится к группе понятий, связанных с нозмой «храбрость», «благородство», тогда как «трусость» ассоциируется с нозмой «бесстыдство». Антиномичность подводит читателя к умозаключению, что вместо того, чтобы избавиться от «неблагородных» черт характера, люди склонны скрывать низкие чувства, маскируя слабохарактерность за ложными угрызениями совести.

*«I like persons better than principles. I like persons with no principles better than anything else in the world» (The Picture of Dorian Gray).* Особенный интерес для лорда Генри представляет нетронутая человеческая душа, к которой он подходит с особой деликатностью, в рамках своей продуманной системы взглядов. Внутри эксперимента лорда Генри Дориан Грей выступает не личностью, а «подходящим объектом» для «научного анализа страстей».

Для преодоления непонимания внутри герменевтической ситуации читателю необходимо обратиться к знанию культурного наследия и религиозному контексту. Лорд Генри воплощает образ змея-искусителя: чтобы убедить собеседника в своей правоте, он показывает ему нечто (сродни райскому яблоку), что является вызовом обществу. Люди противопоставляются принципам (*better than*), при этом отсутствие принципов оценивается как сверхдостоинство. Парадокс выстраивается на основе противоречия последовательного отвержения принципиальных позиций представлениям о том, что следовать принципам – это ответственность перед самим собой и людьми. Однако в силу того, что человек не следует базовым принципам, противоречие между реальностью и

идеальным представлением о действительности раскрывается в конструировании нового смысла «лучший беспринципный человек».

В следующем фрагменте ПМ-текста парадоксальное изложение тривиального наблюдения провоцирует читателя на обращение к аналогичному опыту, чтобы усмотреть опредмеченные в тексте элементы реальности: *«Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices»* (*The Picture of Dorian Gray*). Через усмотрение противоположных лексических единиц *sincerity – insincere* смысл может быть освоен уже на этапе формирования герменевтической доминанты – парадокса. При помощи техники актуализации знаний мы понимаем, что честность не рассматривается как положительное качество человека. Лорд Генри считает, что искренность мешает интеллектуальной ценности мысли, скрывая истинные желания и предрассудки, и только неискренность помогает их распознать. Выход к смыслам *скрытность* и *обман* в поясе М и их категоризация в метасмысл *ложь* завершает организацию понимания данной дроби текста. Читатель определяет позицию автора, согласно которой искренность представляется маской, которая скрывает ложь и неблагочестивые мысли и поступки.

Особым образом парадокс как герменевтическая доминанта реализуется в диалогах с участием лорда Генри, когда кроме противопоставления на уровне лексики, возникает противопоставление на сюжетном уровне.

*«...I don't want to see him alone. He says things that annoy me. He gives me good advice.*

*Lord Henry smiled.*

*- People are very fond of giving away what they need most themselves. It is what I call the depth of generosity»* (*The Picture of Dorian Gray*).

В данном диалоге ирония выступает средством активации рефлексии. Для усмотрения смысла в данном парадоксально маркированном тексте

читателю необходимо актуализировать данные собственного опыта общения с людьми, которые раздают советы, наслаждаясь своим великодушием, хотя сами им не следуют. Активация опыта в сочетании с техникой распремечивания обеспечивает усмотрение эксплицитных смыслов в поясе М-К и выводит читателя к смыслу – умозаключению о том, что жертвуя самым необходимыми, мы часто оказываемся в ситуации, когда эта жертва напрасна. В поясе М конструируется смысл «бессмысленности великодушия» и процесс смыслообразования завершается пониманием того, что автор рассматривает великодушие как негативную характеристику личности.

Художественный текст создает множество возможностей для формирования пространства понимания. Разные смыслы в пределах одного текста могут быть опредмечены в тексте по-разному и освоены через обращение рефлексии на различные виды опыта. Следовательно, читатель при понимании одного и того же текста может преодолевать различные виды затруднений. Интерпретация многочисленных парадоксальных высказываний лорда Генри в условиях герменевтической ситуации посредством задействования различных герменевтических техник позволяет распремечивать означенное в тексте и конструировать смыслы на основе усмотренных значений.

–... *"How dreadful!" cried Lord Henry. "I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable. There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect"...*

–... *"Yes," he continued, "that is one of the great secrets of life. Nowadays most people die of a sort of creeping common sense, and discover when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes..."*

–... *Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul...*

–... *"Yes," continued Lord Henry, "that is one of the great secrets of life to cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul. You are a*

*wonderful creation. You know more than you think you know, just as you know less than you want to know" ...*

*–...People say sometimes that beauty is only superficial. That may be so, but at least it is not so superficial as thought is. To me, beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...*

*–..."Always! That is a dreadful word. It makes me shudder when I hear it. Women are so fond of using it. They spoil every romance by trying to make it last for ever. It is a meaningless word, too.*

В процессе распредмечивания смыслов многочисленных парадоксальных высказываний лорда Генри конструируются основные экзистенциальные и социально значимые смыслы, такие как: любовь, вера, нравственность, филантропия, альтруизм, искренность, эстетизм, умеренность. Их реализация происходит в поясе чистого мышления в процессе разворачивания и фиксации рефлексии во всех поясах СМД. Актуализатором выступает оппозициональность понятий: увлечение, атеизм, аморальность, индивидуализм, эгоизм, лицемерие, безобразность, гедонизм.

### 3.5. Конструирование смыслов в парадоксально маркированных дробях текстов О. Уайльда

Анализ дробей текста в терминах филологической герменевтики определяется соответствием парадоксально маркированных дробей текста параметрам герменевтической ситуации, которая представляет собой «пространство организации понимания, вводимое рефлексивной задержкой как изменением характера деятельности по пониманию, что субъективно оформляется как переживание возникшего непонимания. Фактор осознанности непонимания характеризует герменевтическую ситуацию как феномен продуктивного непонимания, обеспечивающий формирование пространства понимания и выход к смыслу» [Соловьева 1999: 125].

Герменевтический анализ дробей текста проводится соответственно характеристикам герменевтической ситуации: 1) наличие рефлексии, направленной на текст, 2) моделирование понимания (пояса СМД), 3) соотношение части и целого, 4) нелинейная организация процесса, 5) описание анализа.

Парадоксальный художественный текст отвечает требованиям конструкторов герменевтической ситуации: многослойность значений лексических единиц в тексте, структурно-семантические особенности предикаций, лежащих в основе составляющих текст пропозициональных структур, особое строение содержательной стороны текста, которая подчиняется закономерностям воплощения идеальных реальностей.

Для освоения содержательности парадоксальных текстов характерно обращение к распремечивающему пониманию. Распремечивающее понимание – та основа, которая формирует деятельность в герменевтической ситуации с доминантой «распремечивающее понимание-смысл» и представляет собой действие с идеальными реальностями, определенными в средствах текста [Соловьева 1999: 112].

Определены три типа герменевтических ситуаций как пространства организации понимания с доминантой «распремечивающее понимание – смысл»:

- «смысл – распремечивающее понимание – опыт мыслеДействования»;
- «смысл – распремечивающее понимание – опыт мысли-коммуникации»;
- «смысл – распремечивающее понимание – опыт чистого мышления».

Из указанных герменевтических ситуаций для парадоксально маркированного художественного текста характерна последняя последовательность. Герменевтическая ситуация предполагает наличие разных возможностей организации пространства понимания в зависимости от направленности рефлексии. Поскольку смысл уже присутствует в качестве одной из составляющих парадокса как герменевтической доминанты в

процессе понимания, действие читателя в герменевтической ситуации нацелено на организацию пространства понимания как выхода к еще более высокому уровню понимания – метасмыслу.

Предметом анализа послужили языковые парадоксы, зафиксированные на различных уровнях парадоксального художественного текста, содержащего парадоксальные словосложения и сочинительные сочетания парадоксального типа, наиболее значимые в отношении конструирования смыслов.

Смысл, наряду со значением и содержанием, является идеальной реальностью текста, конструктом текстовой содержательности, на основе которого может развиваться деятельность по пониманию. Это та часть содержательности, освоение которой является главной целью и условием адекватного освоения текст. Текст, помимо наиболее общего смысла, может содержать разные типы смыслов, отличающиеся особенностями пробуждаемой рефлексии и не передающиеся средствами прямой номинации. Соответственно смысл можно понимать как сложный конструкт: с одной стороны смыслы – те идеальные реальности, которые, подлежат освоению в тексте, а с другой – механизмы освоения этих идеальных реальностей, то есть способы понимания. Помимо этого, смыслы, «как и понимание, выступают в качестве организованностей, инобытий рефлексии, и если они не обозначены в тексте средствами прямой номинации, их невозможно усмотреть иначе как через рефлексивные акты» [Богин 1995: 4].

В рамках проведения лингвистического анализа построения смыслов с применением герменевтических техник ставится задача продемонстрировать потенциал лингвистического феномена парадокса как средства образования смыслов в художественном тексте, а так же обозначить границы для дальнейшего исследования парадоксализации как метасредства смыслообразования.

Всего было проанализировано 2258 парадоксально маркированных дробей текста, объемом 4116 слов на английском и русских языках. Общий объем исследованных художественных текстов составил 254 585 слов.

При исследовании языковых парадоксов в текстах О. Уайльда выявлены различные структурно-семантические типы парадоксов; путем анализа взаимодействия семантических структур определены значения составляющих парадокс компонентов, благодаря которым происходит переосмысление узуальных значений и конструирование неожиданных смыслов, запрограммированных автором. В исследовании устанавливаются принципы взаимодействия компонентов языковых парадоксов, их влияние на организацию процесса смыслопостроения в рамках СМД.

В качестве материала для исследования были рассмотрены текст романа «The Picture of Dorian Gray», тексты пьес «The Importance of Being Earnest», «The Ideal Husband» и «A Woman of No Importance», а так же произведения из сборника «The Wit of Oscar Wilde». Далее представлен анализ парадоксально маркированных дробей художественных текстов Оскара Уайльда. Расширенный список парадоксов приводится в Приложении 1 и в Приложении 2.

### 3.5.1. Герменевтический анализ парадоксально маркированных дробей текста с экспликационными характеристиками.

Если представить текст как иерархию смыслов, то понимание может иметь уровни, зависящие от того, как глубоко реципиент проникает в смысловое содержание и осваивает содержательность. Сущность понимания текста заключается не только в том, чтобы извлечь из него максимум информации, постичь содержание, заложенное автором, но и объяснить и оценить намерение автора. Для этого необходимо осуществить сложную аналитико-синтетическую деятельность по переработке воспринимаемой

информации, которая заключается в операциях перехода от одного осмысленного элемента текста к другому в его линейном развертывании.

*You do anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away.* Освоение смысла «бесценности репутации» становится возможным при обращении рефлексии читателя на опыт мыследействия и мысли-коммуникации. При этом обращение к опыту мыследействия провоцируется контекстуальной несовместимостью лексики: «to gain a reputation»; «to throw it away». Это позволяет читателю понять, что получение желаемого не всегда означает реализацию задуманного. Опыт мыследействия указывает на то, что желание избавиться от чего-либо возникает, как правило, в отношении того, что было получено нечестным путем. Для понимания данной дроби текста результативным оказывается обращение к техникам проблематизации и актуализации знаний, поскольку утверждаемое в парадоксальной форме необходимо соотнести с жизненным опытом, а также использовать знания и представления об эпохе, отраженной в романе. Говоря о представителях высшего общества, которым присуще тщеславие и стремление быть на виду, в данной фразе усматривается противопоставление тщеславия желанию иметь безукоризненную репутацию. Противопоставление проявляется на лексическом уровне и на уровне контекста. Результатом понимания выступает конструирование смысла «лицемерия» в поясе М.

В следующей парадоксально маркированной дроби текста «...*the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties*» (*The Picture of Dorian Gray*) к метасмыслу «брак – взаимная ложь» читателя выводят смыслы, на которые он опирается в своем рефлексивном поиске, поскольку они принадлежат герменевтической доминанте парадокса. Это смыслы «брак – союз любящих сердец», «святой очаг» и смысл с негативной окраской «обман – прелесть». Посредством техники

интендирования, которая актуализирует «вечные» ценности, достигается понимание того, что содержание высказанной автором мысли не совпадает с нашим представлением о браке как о союзе двух людей, верных и доверяющих друг другу. Используя технику актуализации знаний, мы устанавливаем смысл, который соотносится с библейскими заповедями, следовать которым необходимо не только в деяниях, но и в помыслах. Ретроспективный взгляд в историю социальных изменений показывает, что в конце XIX века ортодоксальные слои английского общества стремились сохранять устои брака, хотя в реальности происходили значительные изменения в морально-нравственных категориях. Данное парадоксальное высказывание свидетельствует именно об этом.

*I can believe anything provided that it is quite incredible.* Усматривая несоответствие здравому смыслу и используя технику выхода к способу определения истинности данного высказывания, раскрываем противоречие, в котором отражается истинное положение вещей. Семантическая контрадикторность *believe – incredible*, лежащая в основе данного парадокса, ставит перед реципиентом проблему понимания выраженной в нем мысли. Проблематизация стимулирует начало рефлексивного процесса, протекающего сразу во всех трех поясах СМД (М+М-К+мД). Несоответствие на лексическом уровне разрешается на уровне смысла, поскольку противоречие снимается. Поверить в правдоподобное не сложно, а поверить в противоречивое гораздо труднее. Между тем, человек, способный прийти к пониманию невероятного, обладает незаурядным мышлением и гибким умом. Он воспринимает не только внешнюю форму, а постигает и открывает для себя истинную природу вещей, и тогда невероятное становится для него правдоподобным.

*«Those who are faithful know only the trivial side of love: it is the faithless who know love's tragedies».*

Герменевтическая ситуация направляет читателя обратиться к своему прошлому опыту, чтобы определить объем своих знаний о высоких искренних чувствах любящих друг друга людей. Данный парадокс противоречит представлению о любви и верности и потому воспринимается совершенно неоднозначно. В поясе М-К формируются смыслы как результат комплексного взаимодействия ассоциатов: *faithful, trivial, faithless, love's, tragedies*. В поясе М фиксация рефлексии актуализирует нозму *измена*, которая соотносится с «любовью» в авторском понимании и позволяет усмотреть дополнительный смысл. В общепринятом представлении любовь подразумевает верность. Данный парадокс противопоставляет верность и любовь, разводя эти понятия и ставя под сомнение общепринятое представление о счастье и любви. Банальность *trivial side* соотносится с верностью в отношениях, выражая негативное отношение автора к отсутствию страсти в любви. Познать сущность любви, по Уайльду, можно только через моральное преступление – трагедию. В поясе М актуализируются нозмы, которые задают противоположный вектор экзистенциальным смыслам *любовь* и *верность*. На лексическом уровне противоречие проявляется в смысловых парах: *faithful – faithless, trivial side of love – love's tragedies*.

*«The only difference between a caprice and a life-long passion is that the caprice lasts a little longer».*

В представленной дроби текста парадокс выступает герменевтической доминантой и выводит реципиента в рефлексивную позицию. Фиксация рефлексии происходит в поясе М-К и перевыражается в поясе М, выводя к оценке экзистенциальных смыслов: *вечная любовь* и *каприз* при обращении к понятиям любви и человеческих взаимоотношений. Читатель отмечает, что «вечная любовь» представляет собой идеал, отличный от реальности, тогда

как «каприз», «увлечение» являются реальностями жизни. В христианском учении любовь подразумевает верность, а значит и вечность, что усиливает позицию ответственности. Человеку легче поддаться увлечению, которое не влечет за собой никаких серьезных обязательств, нежели дать клятву «вечной любви». Поэтому увлечение в силу своей «безответственной» природы привлекает человека, и он готов наслаждаться им как можно дольше. В данном парадоксе автор иронизирует по поводу категоричности, с которой влюбленным свойственно говорить о вечных чувствах.

*«...the costume of the nineteenth century is detestable. It is so somber, so depressing. Sin is the real colour-element left in modern life».*

Актуализация рефлексии в поясе М-К распредмечивает смысл этого парадокса как недовольство лорда Генри отсутствием утонченности и изысканности в одежде людей его времени. Однако последующая фиксация рефлексии в поясе мД с задействованием техники актуализации знаний требует от читателя определенного представления об обществе XIX века, о его нравах и морали, а задержка рефлексии в поясе М с ее последующей фиксацией порождает нозму «порочная жизнь» и конструирует смысл «грех как лучшая одежда, чтобы скрыть апатию».

*If you pretend to be good, the world takes you very seriously. If you pretend to be bad, it doesn't. Such is the astounding stupidity of optimism.*

В данном текстовом пространстве, организация которого обусловлена парадоксом в функции герменевтической доминанты, парадокс построен на противопоставлении оценочных характеристик хороший – плохой человек. Читателю необходимо обратиться к своему опыту и вспомнить, что природа человека противоречива и характеризуется как отрицательными, так и положительными качествами, которые присутствуют одновременно. Рефлексия протекает во всех поясах СМД. В поясе М-К усматриваются смыслы восприятия человека другими людьми и смысл «недостатки

человека». Действительно, если кто-либо пытается казаться хорошим, ему, как правило, не верят, все попытки приукрасить себя вызывают еще больше сомнений в искренности. Серьезный психологический анализ любого человека позволит выявить недостатки в его характере или поведении.

В поясе мД фиксируется понятие *оптимизм, вера в лучшее*. Какие бы отрицательные поступки человек не совершал, всегда есть вера, что он не так плох, как может показаться. В поясе М конструируется смысл: желание быть лучше или хуже никогда не соответствует предполагаемому результату. Если человек старается казаться хорошим, люди считают его плохим, и наоборот. Два противоположных суждения оказываются одинаково верными. На языковом уровне логико-оценочное противопоставление, лежащее в основе данного парадокса, эксплицируется посредством полных лексических антонимов *good – bad*.

*«Philanthropic people lose all sense of humanity. It is their distinguishing characteristic».*

В представленной дроби текста обыгрываются понятия «человеколюбие» и «благотворительность». Художественность образов порождает схему фиксации рефлексии, соответствующую смыслам, сформированным в результате рефлексивного акта. Фиксация рефлексии происходит сразу во всех поясах СМД.

В поясе М-К происходит усмотрение качеств людей, занимающихся благотворительностью, «человеколюбие», «помощь нуждающимся», которые затем раскрывается в поясе мД в виде предметных представлений «показное человеколюбие», «благотворительность как увлечение». В поясе М формируются ноэмы: «отсутствие истинного сострадания», «бесчувствие», «безразличие». Данную парадоксально маркированную дробь можно рассматривать как пример парадоксализации на основе иронии. Утверждаемое на первый взгляд противоречит здравому смыслу. Но при активировании опыта читателя, его обращении к знаниям о человеческой

натуре и обществе, автор подчеркивает лицемерие филантропов. Автор критикует моду на показное человеколюбие, благотворительность и противопоставляет филантропию человеколюбию, чтобы сделать высказывание наиболее неоднозначным и заставить читателя задуматься и понять истинную сущность такого рода действий.

*Nowadays people know the price of everything and the value of nothing.*

В результате освоения герменевтической ситуации указанного парадоксального предложения понимание приводит к усмотрению смысла «глобального изменения мировоззрения, переоценки ценностей», когда материальное начало определяет направление жизни. Достигнуть подобного понимания помогает активный рефлексивный процесс, протекающий и фиксирующийся одновременно во всех поясах СМД. Содержание парадоксально маркированного предложения стимулирует рефлексии в поясе М-К. В поясе мД актуализируются предметные представления «обесценивание жизненных ценностей», «возможность все купить». В поясе М объективизация рефлексии порождает нозмы «бездуховность» и «беспринципность», которые являются характеристиками эпохи, а такие понятия как «духовная чистота», «мораль» и «нравственность» осознаются как пережитки прошлого.

*«When one is in love, one always begins by deceiving one's self, and one always ends by deceiving others. That is what the world calls romance».*

В развертывании герменевтической ситуации через парадокс читателю предлагается решить вопрос неожиданного сопоставления понятий *любовь* и *обман*. Оперирование смыслами *любовь – обман* стимулирует рефлексии в трех поясах. С отправной точки в поясе М-К, в поясе мД рефлексия фиксируется соответственно разворачивающемуся сюжету высказывания и дает предметные представления «влюбленный человек», «обман самого себя», «обман другого человека». Значащее переживание усмотренного читателем смысла «влюбленность» у читателя благодаря технике

интендирования обогащается в поясе М смыслом «*ненастоящая любовь*», поскольку реактивация прошлого опыта значащих переживаний выводит на объективацию рефлексии в форме заключения: только «*ненастоящая любовь*» может привести к обману, что несправедливо для любви взаимной, разделенной.

*I love acting. It is much more real than life.*

Читатель, усматривающий *смыслы* «жизнь» и «игра» на основе соотнесенности объекта и его качества, когда жизнь перевыражается в игре, а игра отражает жизнь, может восстановить смысл «иллюзорность жизни». Усмотренное непонимание имеет своим результатом схему фиксации рефлексии, повторяющую сюжет, на которую наслаиваются смыслы, появившиеся в результате рефлексивного акта освоения ситуации немонимания в отношении сравнения реальной жизни с игрой в театре. Содержание фиксирует рефлексии в поясе М-К, а в поясе мД объективация рефлексии дает представления «человек, любящий театр». В поясе М фиксация рефлексии способствует усмотрению смысла «искусство реальнее жизни», переходящего при категоризации в сюжетный смысл «жизнь – игра». В данном парадоксе жизнь и театр противопоставляются друг другу и меняются местами. Искусство воспринимает жизнь как материал, из которого оно посредством воображения и фантазии творит новую прекрасную реальность. Техника актуализации знаний позволяет читателю обратиться к опыту представления театра как художественного отражения жизни, и сделать вывод о том, что жизнь является более реальным конструктом, нежели сценическая постановка. Однако в указанной дроби текста утверждается обратное: в жизнь больше игры, неискренности и лицедейства, нежели в самом театре. Искусство чисто само по себе, поскольку оно никого не обманывает, но когда лицедейство приходит в реальную жизнь, жизнь становится ненастоящей (unreal).

*To be good is to be in harmony with one 's self. Discord is to be forced to be in harmony with others. One 's own life – that is the important thing.*

Представление лорда Генри о жизни и ее приоритетах провоцирует фиксацию в поясе М-К с одновременной фиксацией рефлексии в поясе мД и параллельной поясе М. Для полной и адекватной интерпретации данного парадокса необходимо прервать процесс чтения и выйти из альтернативного мира, созданного художественным текстом, используя технику актуализации необходимых знаний. В данной фразе содержится один из основных постулатов индивидуализма: своя собственная жизнь – самое главное, жить нужно только для себя и во имя себя. Эта идея противоречит христианскому завету о важности любви не только к ближнему, но и к врагу, а также о терпимом отношении к окружающим. Индивидуалист же ставит себя над всеми, для него компромисс неприемлем. Для того чтобы жить в гармонии с другими нужно идти на уступки, испытывать лишения, а это претит принципам индивидуализма, которых придерживался автор и его герои.

*Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich.*

В данной дроби текста рефлексивная деятельность читателя активизируется в результате обнаружения непонимания соотнесенности «греха» к категории «привилегии», тогда как в привычном нам прочтении грех обладает негативной коннотацией и не соотносится с категорией «избранных». Читатель при рецепции текста вынужден активизировать опыт чистого мышледействования для когнитивной обработки содержательности данного выражения. Последовательность процесса понимания определяет остановку рефлексии в поясе М-К, а в поясе мД выстраиваются следующие представления: «богатство», «привилегии», «бедность», «самоотречение». В поясе М фиксации рефлексии порождают нозмы «деньги», «вседозволенность», категорирующиеся в смысл «безнаказанное нарушение христианских заповедей». При обращении к технике интендирования, читатель приходит к пониманию того, что

бедность – это огромная жизненная трагедия, в то время как богатство – ключ ко всем благам. Использование эпитета «красивый» в определении греха указывает на отношение общества к данному понятию. Аллюзия на библейские ценности требует от реципиента обнаружения знаний религиозного христианского контекста, согласно которому грех не может быть прекрасным, поскольку прекрасное всегда должно быть чистым и непорочным, а грех – это нечто страшное, чего следует избегать, так как он непременно влечет за собой наказание.

*«There are only two kinds of people who are really fascinating – people who know absolutely everything, and people who know absolutely nothing».*

При рецепции данного парадокса фиксация рефлексии происходит во всех трех поясах. Множественность фиксаций рефлексий в поясе М-К, обусловленная множественностью средств текстообразования, перевыражается в мД и М. Читатель обнаруживает некоторое непонимание в точке соотнесенности двух противоположных элементов в одну категорию. Парадокс, соответствующий схеме «общий вывод», фиксирует отправную для процесса интерпретации точку непонимания. Проблематизация может в данном случае выражаться постановкой вопроса самому себе. Смысл-оценка высказывания понимается как критика посредственности. Лорду Генри интересны лишь незаурядные, яркие личности и те, кто еще не имеет четко осознанной жизненной позиции, а потому очень легко поддается влиянию и управлению. Его привлекает именно процесс «отравления» своими идеями, причём в крайнем своем проявлении.

*Ugliness is one of the seven deadly virtues.*

Фиксация рефлексии в поясах М-К, мД и М при рецепции парадоксального высказывания порождает новые нозмы. Объективация рефлексии в поясе М-К происходит как распознавание библейского контекста, что стимулирует фиксацию рефлексивного процесса в поясе мД, формируя

представления «библейские заповеди», «семь смертных грехов» и фиксируя в поясе М нозму «изменение Высшего закона». Воспользовавшись техникой актуализации знаний, читатель выходит к пониманию смысла представленного парадокса. Английское высшее общество в своей безнравственности и бездуховности доходит до того, что подменяет библейские истины, безоговорочное следование которым является моральным долгом любого порядочного человека, и создаёт собственный мир, полный пороков. Рефлексия над средствами текстообразования, которые были задействованы автором для воплощения его замысла, проходит по всем поясам СМД и помогает ощутить парадоксальность высказывания и построить из этой конфигурации связей смысл-оценку – добродетель воспринимается как грех, а понятие греха в его истинном христианском понимании уходит из сознания людей. Именно эту переоценку ценностей лорд Генри называет одним емким словом «некрасивость». Построение и усмотрение смысла данного высказывания требует от читателя некоторой ретроспекции, обращения к Библии, следовательно, использование техники актуализации знаний.

### 3.5.2. Герменевтический анализ парадоксально маркированных дробей текста с импликационными характеристиками

Импликационные характеристики текста, в отличие от экспликационных, определяют иное направление вектора понимания в целом, задавая параметры процесса мыследеятельности в рамках не линейного, а скорее вертикального контекста.

*Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade name of the firm. That is all.*

При восприятии этой дроби текста выстраивается мозаика фиксаций рефлексии во всех трех поясах СМД. В результате фиксации рефлексии в поясе мД актуализируются предметные представления *совесть* и *трусость*.

В поясе М фиксация рефлексии порождает нозму *неустойчивость человеческой природы*, категоризация которой создает смысл «*совесть как маскировка трусости*», формирующийся в поясе М. Метафоризация имплицитно то, что людям свойственно желание скрывать низкие чувства, прикрывая их высокими названиями, что объясняется особенностями психики человека, которой свойственно «оберегать» личность от страха быть наказанным за содеянное и помогать человеку маскировать свое проявление слабости как угрызения совести.

*Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices.*

Используя технику актуализации знаний об окружающей действительности и активизируя элементы опыта мД, читатель, оказавшийся в герменевтической ситуации, приходит к усмотрению опредмеченных в тексте реальностей. Лорд Генри считает, что искренность мешает интеллектуальной ценности мысли, скрывая при этом истинные желания и предрассудки, а неискренность может продемонстрировать их лучшим образом. В поясе М рефлексия актуализирует нозмы *неискренность, обман*, категоризирующиеся в смысл «*неправда*», что приводит читателя к пониманию того, что искренность – это форма лжи, которую надевают, чтобы скрыть неблагочестивые мысли и поступки. Понимание парадокса завершается конструированием в поясе М смысла *обесценивания честности*.

*«But the bravest man amongst us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poisons us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. Nothing remains but the recollection of a pleasure, or the luxury of a*

*regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with the longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful».*

На лексическом уровне противопоставляются смыслы лексических единиц: *to get rid – to yield, resist – longing, temptation – forbidden*.

Фиксация рефлексии происходит во всех поясах СМД. В поясе М-К происходит усмотрение перечисления последовательности действий для получения удовольствий, что обуславливает задержку рефлексии в поясе мД, – *temptation, longing*. Категоризация этих ноем и их включение в уже образованные смыслы, дает новый смысл: *поддаться соблазну, совершить грех означает найти путь к очищению и душевному спокойствию*. Рефлексия над средствами текстообразования в данной дроби текста формирует смысл-оценку – «забыть о библейских заповедях и жить, наслаждаясь жизнью». Усмотрение и построение смысла в данном случае требует от читателя обращения к прошлому опыту, что, в свою очередь, делает необходимым использование техники актуализации знаний, а при их отсутствии происходит разрыв герменевтического круга и поиск необходимых сведений о библейских сюжетах.

В ПМ-тексте содержится общее представление о грехе и искушении, а в пространстве парадокса происходит переосмысление элементов библейских истин, в которых заключено указание противостоять соблазнам, поскольку, с точки зрения христианской морали, искушение понимается как проявление слабости человеческой души. Лорд Генри не призывает Дориана стремиться к духовному совершенству и противостоять искушениям, наоборот, он убеждает его следовать своим желаниям, не задумываясь о степени греховности. Он полагает, что, только согрешив, можно избавиться от соблазна совершить грех, ибо осуществление желания, а не его подавление – это истинный путь к очищению. Лорд Генри пытается убедить молодого человека забыть о спасении своей души и выбрать именно этот путь, пойдя по которому он избавит себя от

неудовлетворенности и разочарования жизнью. Автор средствами текстопостроения усиливает парадоксальность. Противопоставление понятий *добро – зло* и *искушение – противоление греху*, заставляет читателя сомневаться в истинности высказываемых утверждений и приводит к непониманию, пробуждающему рефлексию.

Высказанная в этом отрывке парадоксальная мысль ставит под сомнение сформировавшееся представление о вечных человеческих ценностях и моральных понятиях. При возникновении у читателя сомнения в истинности высказываемых утверждений, автор средствами текстопостроения еще больше усиливает его недоумение: *The only way to get rid of a temptation is to yield to it*. В данном случае использование слова *only* повышает степень категоричности смысла.

*«...People say sometimes that beauty is only superficial. That may be so, but at least it is not so superficial as thought is. To me, beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible».*

Данная дробь текста выступает как парадоксально маркированная за счет использования лексических средств текстообразования. Активация рефлексии происходит в поясе мД, что способствует появлению предметных представлений красоты и поиск истины. В поясе М объективация рефлексии порождает ноэму разгадка смысла жизни, категоризирующаяся в смысл «истина всегда на поверхности, она – то, что мы видим». Активный характер символики, введенный О.Уайльдом в самом начале произведения, имплицитно указывает на дальнейшее развертывание сюжета произведения. Интерпретируя текст, читатель способен распродметить символы, интертекстуально воссоздаваемые в тексте посредством деталей образа, и понять смысл: это библейская история о соблазне змеем, который прячется за маской друга и толкает к грехопадению. Продолжение развития смысла «соблазнение к грехопадению» читатель находит далее по всему тексту. *«It is*

*only the sacred things that are worth touching*». Предложение представляет парадокс, рассчитанный на особое понимание читателя, достигаемое путем фиксации рефлексии в трех поясах СМД. На выходе луча рефлексии из рефлексивной реальности субъекта появляется полноценный смысл, который противоречит христианской морали.

*«A grande passion is the privilege of people who have nothing to do. "My dear boy, the people who love only once in their lives are really the shallow people. What they call their loyalty, and their fidelity, I call either the lethargy of custom or their lack of imagination».*

В поясе мД формируются предметные представления *супружеская верность, преданность*, обусловленные обращением читателя к собственному опыту. Благодаря применению техники распрямления в поясе М фиксация рефлексии порождает смыслы «не нужно любить одного человека всю жизнь», «радости жизни исчезают при верности», помогающие понять мысль, высказанную героем произведения и эксплицированную средствами текстопостроения. Выход к экзистенциальным смыслам «любовь», «верность», «преданность» невозможен, поскольку в данном контексте все эти характеристики не нужны для полноценного наслаждения жизнью. Используемая герменевтическая техника дает возможность построить социально-адекватный личностный смысл, смысл-умозаключение о разрушительной силе следования учению философии наслаждений, приверженцем и идеологом которой выступает лорд Генри. Он считает, что любовь множится повторениями, и ценен тот опыт, который приобретается только в результате совершения действий, а не слепого следования традициям. Те, кто любит лишь раз в жизни, лишены возможности ощутить жизнь во всей ее полноте, и потому их внутренний мир беден, а они становятся абсолютно безликими личностями. Эта идея получает развитие в еще одном парадоксально маркированном микротексте, в котором манифестируется нозма *faithfulness (верность): Faithfulness is to the emotional*

*life what consistency is to the life of the intellect—simply a confession of failure. Faithfulness! I must analyse it some day. The passion for property is in it. There are many things that we would throw away if we were not afraid that others might pick them up.*

Еще один пример:

*«The reason we all like to think so well of others is that we are all afraid for ourselves. The basis of optimism is sheer terror. We think that we are generous because we credit our neighbour with the possession of those virtues that are likely to be a benefit to us».*

Для понимания данной парадоксально маркированной дроби текста читателю необходимо обратиться к представлению о взаимоотношениях между людьми и воспользоваться техникой актуализации знаний, которые в процессе в поясе мД обеспечивают проникновение в логику высказывания, которое понимается как выражение автором идеи о том, что страх – это основа оптимизма. Средствами текстообразования опредмечивается смысло-оценка отношения к данному мнению. В поясе мД актуализируется образ человека, который оказывается противопоставленным другим членам общества и ощущает опасность, исходящую от них. Ему проще поверить в добродетель другого человека, чем признать свой страх. На выходе из ситуации непонимания конструируется смысл «оптимизм – способ защиты от враждебного общества».

Следующий пример демонтсрирует освоения содержания текста и выхода к смыслам на основе обращения рефлексии к опыту чистого мышления.

*One can always be kind to people about whom one cares nothing.*

При распрямечивании смыслов «доброта», «забота», «равнодушие» в указанном парадоксальном предложении читатель понимает авторский смысл того, что все добрые люди совершенно безразличны к судьбам тех, кому они

так стремятся помочь, поскольку следуют лишь своим капризам и показной моде на человеколюбие, совершенно забыв о христианской заповеди: «Люби ближнего своего, как себя самого». Для распремечивающего понимания смысла данного парадокса читателю необходимо воспользоваться техникой актуализации знаний и обратиться к накопленному рефлексивному опыту, чтобы раскрыть для себя глубинный смысл данного высказывания, что в свою очередь поможет накоплению рефлексивной реальности для дальнейшего освоения текста. На выходе из герменевтической ситуации актуализация новых смыслов происходит в поясе М и фиксирует смысл «показное человеколюбие», «лицемерие», неискренность».

В следующем рассмотренном примере *To be popular one must be a mediocrity* действие с активизированными элементами опыта, которые приводят к усмотрению опредмеченных в тексте реальностей, способствует выявлению парадоксальности данного высказывания и обуславливает начало герменевтических действий, направленных на распознавание смыслообразующих компонентов. Обращение читателя к собственному опыту общения с подобными людьми в сочетании с техникой распремечивания инициируют фиксацию рефлексии в поясе мД, где возникает представление «посредственным людям легче добиться успеха в обществе», а в поясе М – нозма «тщеславие общества», что помогает усмотреть не столько смысл, который вкладывал в свои слова сам герой, он эксплицирован в средствах текстопостроения, но и дает возможность построить смысл-умозаключение о разрушительной силе неоправданного самомнения общества, уверенности посредственности в собственной гениальности.

Применяя технику актуализации знаний, мы понимаем, что О. Уайльд характеризует общество, которое его окружает, в нем все фальшиво и неискренно, оно лишено искренних чувств и привязанностей, составляющих подлинную красоту человеческих отношений. И для того чтобы выжить в

подобном обществе, нужно стать посредственностью, и играть по его правилам. Любая форма исключительности в человеке вызывает лишь нападки и ненависть со стороны бездарной, безликой общественной массы, поскольку из-за своей невежественности она неспособна оценить и принять талант настоящего гения. Эксплицированный средствами прямой номинации смысл «посредственность – залог успеха» не удастся построить на основе анализа текстообразующих средств, конфигурация связей и взаимоотношений между ними предполагает усмотрение прямо противоположного смысла «пошлость» и «фальшь».

*«The only charm of the past is that it is the past. But women never know when the curtain has fallen. They always want a sixth act, and as soon as the interest of the play is entirely over they propose to continue it. If they were allowed their own way, every comedy would have a tragic ending, and every tragedy would culminate in farce».*

В данном парадоксально маркированном фрагменте автор посредством иронической метафоризации побуждает читателя к рефлексивным действиям, направленным на размышления о взаимоотношениях между мужчиной и женщиной. Рассмотрение этих отношений в терминах театра дает их новое понимание, привносит новый смысл в имеющийся опыт. Лорд Генри отождествляет романтические отношения с пьесой, для которой характерна своя особая структура из пяти актов. Упоминание о шестом акте имплицитно выражает мысль о том, что женщины склонны заблуждаться и не замечать когда чувства угасают, что и отражает превалирование в них чувственной, сентиментальной природы над рациональным началом. Так же, как и в театральных постановках, для женщин огромную роль имеет внешнее, эмоциональное проявление чувств, игра. Парадоксальная метафора высвечивает важные моменты любовных переживаний и различное их понимание у мужчин и женщин, и в то же самое время, она маскирует другие стороны любовного опыта, придает любви новый смысловой оттенок. В

частности, она преуменьшает роль понимания любовных отношений как страстного взаимного чувства и способствует появлению ноем, дающих при категоризации смыслы «любовь – игра», «любовь – театр», противоречащие базовому смыслу «любовь» в его предельном понимании.

\*\*\*

Во всех рассмотренных примерах парадокс выступает герменевтической доминантой и средством активации рефлексии. В большинстве рассмотренных случаев мы усматриваем определенное направление движения рефлексии по поясам:

- пояс М-К – усмотрение парадоксальности, как отправная точка активации рефлексии;
- пояс мД – актуализация представлений;
- пояс М – формирование нового смысла на основе контрадикторности.

В зависимости от особенностей текстовых характеристик первые два пояса могут меняться местами в последовательности организации процесса понимания

В результате проведенного герменевтического анализа определены две основные схемы последовательности фиксации рефлексии при восприятии парадоксально маркированных художественных текстов:

1. М+М-К+мД;
2. М+мД+М-К.

Первая схема экспликационна, вторая – импликационна. При этом актуализация новых смыслов в поясе чистого мышления (М) одинаково значима для обоих вариантов.

Следуя указным схемам, мы полагаем возможным определить понятия «экспликационный парадокс» и «импликационный парадокс» как средства конструирования смыслов в парадоксально маркированном художественном тексте.

С точки зрения частотности реализации схемы последовательности фиксации рефлексии количество парадоксально маркированных единиц художественного текста распределяется следующим образом:

Таблица 2.

№	Схема последовательности	Количество единиц парадоксального текста
1.	M+M-K+mД	84
2.	M+mД+M-K	71

При создании и понимании парадоксально маркированных художественных текстов рефлексия протекает во всех поясах СМД (Рис. 1), поэтому нельзя говорить о ведущей роли какого-либо пояса в организации смыслов. Однако в результате комплексной аналитико-синтетической деятельности, стимулируемой логически противоречивой природой парадокса, новые смыслы организуются именно в поясе М, в котором актуализируются общие смыслы и закрепляется как новое знание и субъективный опыт читателя, полученный посредством распрямления смыслов авторского текста.

Рассмотренные выше примеры образования смыслов в парадоксально маркированных дробях текста подтверждают, что при конструировании смыслов парадоксального текста читатель сталкивается с трудностью понимания, для устранения которой необходимо обращение рефлексии как вовне пространства текста, так и к внутреннему опыту реципиента. Новая парадоксальная ситуация, с которой читатель сталкивается в тексте, становится элементом опыта освоения художественной действительности. При обращении рефлексии к личному опыту ожидается реакция, которая сформировалась в опыте предыдущих осмыслений. Обращение рефлексии вовне и вовнутрь не представляет собой два отдельных процесса, а реализуется одновременно, так же, как и единство репродуктивного и продуктивного

моментов одинаково необходимо в создании художественного текста, что подтверждается наблюдением противоречивости человеческой природы.

В процессе анализа парадоксально маркированных дробей художественного текста мы отмечаем, что материал, над которым непосредственно осуществляется рефлексирование, является составным элементом рефлексивного акта, в котором парадокс выступает метасредством смыслообразования.

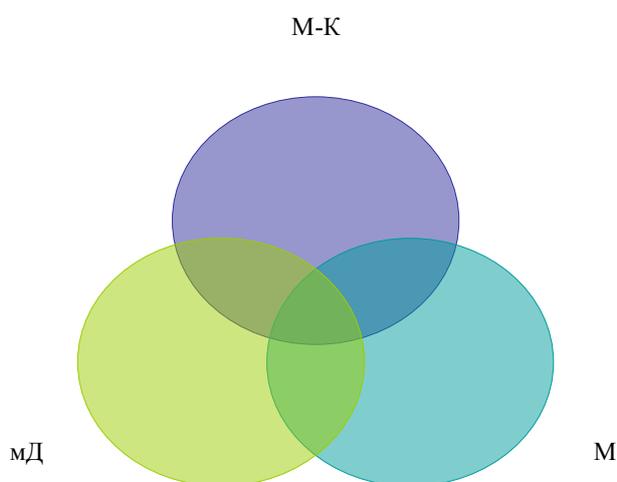


Рис. 1. Схема СМД для парадоксально маркированного художественного текста.

Действия по организации смыслов в парадоксальном художественном тексте создают качественно новые изменения в понимании содержания текста. Такого рода манипуляции определяются нами (вслед за Г.П. Щедровицким) как «рефлексивный скачок» (термин), то есть такой момент, когда репродуктивные действия, постоянно изменяясь благодаря обращению рефлексии на новый и при этом «всё более отдалённый» опыт, постепенно достигают такой границы, на которой начинается процесс их перехода в действия продуктивные.

Следует также подчеркнуть, что основания для рефлексивного скачка в тексте определяют размер протяжённости самого скачка и связаны с пропозициональным компонентом парадокса.

В исследованных парадоксально маркированных дробях художественного текста мы выделяем два плана: план содержания и план выражения, которые также соотносятся с пропозициональным и импликационным компонентом парадокса.

Содержанием «рефлексивного скачка» при понимании парадокса является сложное взаимодействие планов содержания и выражения, в результате которого формируется смысл, который представляет собой единство характеристик планов и отражает содержательность новой ситуации в художественной реальности текста.

Парадокс пробуждает активную рефлексию, захватывающую все три пояса системомыследеятельности. В русле деятельностного подхода к изучению средств текстопостроения такая характеристика парадокса позволяет рассматривать его как средство понимания текста.

С точки зрения смыслообразовательного потенциала парадокс может рассматриваться как элемент парадоксализации, как и метафоризация, которая выступает метасредством организации смыслов художественного текста.

### Выводы по Главе 3.

1. Герменевтический анализ парадоксально маркированных дробей художественного текста подтверждает влияние структуры парадокса (утверждения и противоположения) на конструирование смысла.

2. В результате проведенного герменевтического анализа определены две основные схемы последовательности фиксации рефлексии при восприятии парадоксально маркированных художественных текстов:

1. М+М-К+мД;

2. М+мД+М-К.

Первая схема экспликационна, вторая – импликационна. При этом актуализация новых смыслов в поясе чистого мышления (М) одинаково значима для обоих вариантов.

3. Для освоения содержательности парадоксальных текстов характерно обращение к распремечивающему пониманию.

4. Парадокс является средством конструирования смыслов. Поскольку смысл уже присутствует в качестве одной из составляющих парадокса как герменевтической доминанты в процессе понимания, действие читателя в герменевтической ситуации нацелено на организацию пространства понимания как выхода к еще более высокому уровню понимания – метасмыслу.

4. Интерпретация – это действия, посредством которых мир реальных вещей и мир жизнедеятельности вступает в определенные отношения с миром культуры и культурных образований. Опорными точками развертывания интерпретативной стратегии служат парадоксально маркированные участки художественного текста, которые провоцируют возникновение необходимости интерпретации. Парадокс выступает активатором распремечивания авторского замысла и конструирования новых смыслов в поясе чистого мышления.

5. Рефлексия реципиента текста активизируется в ходе герменевтического акта, представляющего собой постижение реципиентом смысла текста в результате активного коммуникативного действия (направленной рефлексии), инициированного парадоксально маркированными средствами текстопостроения.

6. Для работы с парадоксально маркированными художественными текстами оптимально использовать следующие техники понимания: интендирование, проблематизация, создание многослойного образа, техника определения истинности и их сочетания.

7. Парадоксально маркированный художественный текст представляет собой пространство, смысловые связи внутри которого характеризуются парадоксальностью. Парадоксальность художественного текста возникает от привнесения в текстовое пространство парадокса, который изменяет привычный ход мыслительных процедур.

8. Парадокс как средство пробуждает активную рефлексию, захватывающую все три пояса системомыследеятельности. В русле деятельностного подхода к изучению средств текстопостроения такая характеристика парадокса позволяет рассматривать его как средство понимания текста.

С точки зрения смыслообразовательного потенциала парадокс может рассматриваться как элемент парадоксализации – местасредства организации смыслов художественного текста.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования нами установлено, что адекватный анализ образования смыслов в парадоксальных художественных текстах делает возможным сам процесс понимания как поиск возможных смыслов в тексте, создаваемых реципиентом в процессе интерпретации языковых парадоксов. Процесс организации смыслов представляется как отбор функциональных действий в рамках системомыследеятельности, отправной точкой для которых является парадокс.

В первой главе диссертационного исследования проводился анализ процессов понимания, рефлексии и интерпретации с точки зрения их участия в смыслообразовании в парадоксальных художественных текстах. Были исследованы герменевтические техники и выявлены наиболее результативные из них для работы с парадоксально маркированным художественным текстом.

Во второй главе были уточнены понятия языковой парадокс и парадоксальный текст, проведено разграничение понятий *парадокс*, *противоречие* и *контрадикторность*. Исследование существующих схем парадокса и языковых механизмов реализации парадокса на различных уровнях художественного текста позволило выявить схемы, частотные для парадоксальных художественных текстов О. Уайльда.

Результаты практического анализа парадоксально маркированных дробей художественных текстов О. Уайльда, произведенный в рамках филологической герменевтики, в третьей главе послужили основанием для рассмотрения парадоксализации как метасредства организации смыслов в художественном тексте. Была выявлена связь между типом парадокса и актуализацией смысла в определенном поясе схемы системомыследеятельности, определены типовые схемы последовательности фиксации рефлексии в парадоксальном художественном тексте.

Данное исследование проведено с позиций филологической герменевтики, поэтому нам были важны как анализ структуры парадоксально маркированного текста, так и герменевтические последствия рецепции текста.

Герменевтический анализ парадоксального художественного текста как особая методика исследования заключается в изучении и описании парадокса, выступающего элементом текста как элемента текста, активизирующим рефлексию и определяющим использование оптимальной программы герменевтических техник.

Реализация парадокса как герменевтической детали в художественном тексте заключается в пробуждении и направлении рефлексии реципиента в русло понимания, задаваемое парадоксальной ситуацией текста. Соответственно функцию парадокса в художественном тексте можно определить как обеспечивающую возникновение и успешное протекание герменевтического акта, приводящего к пониманию текста.

В проведенном нами анализе парадоксально маркированных художественных дробей текстов Оскара Уайльда был исследован процесс организации и конструирования смыслов в парадоксально маркированном художественном тексте. В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что опредмеченные в художественном тексте смыслы усматриваются на основании средств текстообразования и трактуются как смыслы, при рефлексивном переживании которых происходит выход к экзистенциальным и социально значимым смыслам нового опыта действия реципиента.

При исследовании реализации распределительной функции художественного текста в сочетании с герменевтическими техниками использовалась схема СМД. Было продемонстрировано последовательное разворачивание процесса понимания в парадоксально маркированном художественном тексте с фиксацией рефлексии реципиента в трех поясах

схемы СМД и актуализацией новых смыслов в поясе чистого мышления (пояс М).

В результате проведенного герменевтического анализа определены две основные схемы последовательности фиксации рефлексии при восприятии парадоксально маркированных художественных текстов: 1) М+М-К+мД; 2) М+мД+М-К. Первая схема экспликационная и встречается в большем количестве исследованных дробей художественных текстов О. Уайльда.

В парадоксально маркированном художественном тексте можно найти различные приемы текстопостроения. Специфика авторского отбора текстообразующих средств, их расположение в ткани текста часто требует от читателя использования не одной, а нескольких техник понимания, которые могут быть задействованы последовательно или параллельно в процессе превращения непонимания парадоксального текста в его понимание. С точки зрения функциональности определены техники, наиболее подходящие для работы с парадоксальными художественными текстами: интендирование, проблематизация, создание многослойного образа, техника определения истинности и их сочетания.

Неразрывная связь между средствами текстопостроения и смыслами, которые последовательно реализуются в тексте произведения, с особой ясностью проявляется в парадоксальных художественных текстах. Намеренное использование парадокса обеспечивает возможность организации смыслов, выраженных неявно. Парадокс рассматривается как герменевтическая доминанта в фиксировании состояния непонимания внутри герменевтической ситуации.

Последовательное распредмечивание авторских смыслов при понимании парадоксального текста и конструирование на основе парадокса новых смыслов в процессе интерпретации позволяет нам говорить о возможности дальнейшего исследования явления парадоксализации как метасредства организации смыслов в художественном тексте.

## Список литературы

1. Алпатов В.М. История лингвистических учений [Текст] / В.М. Алпатов. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 367с.
2. Аникст А. Оскар Уайльд и его драматургия [Текст] / Оскар Уайльд. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – С. 5-19.
3. Апресян Ю.Д. Избранные труды, том I. Лексическая семантика (синонимические средства языка) [Текст] / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 472с.
4. Аристотель. Риторика. Поэтика [Текст] / Аристотель пер. с древнегреч. О. Цыбенко. – М.: Лабиринт, 2001. – 208с.
5. Арнольд И. В. Механизмы понимания и смыслообразования текстовых произведений [Текст] / И.В. Арнольд // Понимание и рефлексия: Материалы I и II герменевтических конференций. – Тверь.: ТГУ, 1992. – Ч.1. – 36с.
6. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов [Текст] / И.В. Арнольд. – Изд.8-е – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384с.
7. Арнольд И.В. О стилистической функции [Текст] / И.В. Арнольд // Вопросы теории английского и русского языков. Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. Герцена. – Вологда, 1970. – С. 3-12.
8. Арнольд И.В. Статус импликации в системе текста [Текст] / И.В. Арнольд // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. – Л., 1983. – С. 3-14.
9. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 147-173.
10. Атаева Е.А. Лингвистическая природа и стилистические функции оксюморона: на примере английского языка: дис. канд. филол. наук [Текст] / Е.А. Атаева. М., 1975. – 145 с.

11. Афанасьев В.Г. Основы философских знаний [Текст] / В.Г. Афанасьев. – М.: Мысль, 1978. – 333 с.
12. Бабаханова Л.Т. Структурно-семантические особенности антитезы как стилистического приема: Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Л.Т. Бабаханова. – М., 1967. – 11 с.
13. Бабенко И.И. Об ассоциативности как универсальном коммуникативном свойстве слова [Текст] / И.И. Бабенко // Вестник ТГПУ, 2004. Серия «Гуманитарные науки «Филология». Вып. 1 (38). – С. 25-28.
14. Баженова Е.А. В поисках единицы смысловой структуры научного текста [Текст] / Е.А. Баженова // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. Ставрополь, 2001. – С. 274-278.
15. Баранов А.Г. Формы языковой игры [Текст] / А.Г. Баранов // Человек играющий: язык, личность, социум. – Москва – Тверь: Институт языкознания РАН, 1999. – С. 5-11.
16. Барт Р. От произведения к тексту [Текст] / Р. Барт // Барт Р. Избр. раб.: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 413-423.
17. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа [Текст] / М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 124-215.
18. Бахтин М.М. Человек в мире слова [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Из-во Роу, 1995. – 140с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 416с.
20. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М.: МГУ, 1988. - 121с.
21. Библер В.С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога) [Текст] / В.С. Библер. – М.: Изд-во политической литературы, 1975. – 286 с.
22. Богатырев А.А. Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте [Электронный ресурс] / А.А. Богатырев / Режим

доступа:

<http://wansbaa.jimdo.com/%D0%BF%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8>. – Дата обращения: 18.03.2016. –

Загл. с экрана.

23. Богин Г.И. Акт понимания речевого произведения как процедура и как действие [Текст] / Г.И. Богин // Язык и коммуникация: деятельность человека и построение лингвистических ценностей. Материалы Сочинского международного коллоквиума по лингвистике. – Сочи, 1996. – С. 28-29.

24. Богин Г.И. Методологическое пособие по интерпретации художественного текста (для занимающихся иностранной филологией) (рукопись) [Электронный ресурс] / Г.И. Богин / Режим доступа: [http://window.edu.ru/resource/096/42096/files/bogin\\_glava4.htm](http://window.edu.ru/resource/096/42096/files/bogin_glava4.htm). – Дата обращения: 14.12.2015. – Загл. с. экрана.

25. Богин Г.И. Переход смыслов в значения [Текст] / Г.И. Богин // Понимание и рефлексия: Материалы III Тверской герменевт. конф. – Тверь, 1995. – Т.2. – С. 8-16.

26. Богин Г.И. Рефлексия и понимание в коммуникативной подсистеме «человек – художественный текст» [Текст] / Г.И. Богин // Текст в коммуникации: Сб. научных трудов. – М., 1991. – С. 22-40.

27. Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста [Текст] / Г.И. Богин. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 1993. – 137 с.

28. Богин Г.И. Схемы действия читателя при понимании текста [Текст] / Г.И. Богин. – Калинин: Из-во КГУ, 1989. – 96 с.

29. Богин Г.И. Типология понимания текста [Текст] / Г.И. Богин. – Калинин: Изд-во КГУ, 1986. – 85 с.

30. Богин Г.И. Филологическая герменевтика [Текст] / Г.И. Богин – Калинин: Из-во КГУ, 1982. – 86 с.

31. Богин Г.И. Художественность как мера пробужденности рефлексии [Текст] / Г.И. Богин // Рефлексивные процессы и творчество. – Новосибирск, 1990. – Т.1. – С. 225-228.

32. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику [Текст] / Г.И. Богин. – Тверь, 2001. – 126 с.
33. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики [Текст] / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики, 2004. № 1. – С. 18-36.
34. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – Т. 19.
35. Борев Ю.Б. Комическое [Текст] / Ю.Б. Борев. – М.: Искусство, 1970. – 269 с.
36. Борев Ю.Б. Комическое и художественные средства его отражения [Текст] / Ю.Б. Борев // Проблемы теории литературы. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1958. Т I. – с. 298-353.
37. Борхес Х.Л. Вечное состязание Ахилла и черепахи [Текст] / Х.Л. Борхес. – Рига: Полярис, 1994. – 256 с.
38. Брутян Г.А. Паралогизм, софизм и парадокс [Текст] / Г.А. Брутян // Вопросы философии, 1959. № 1. – С. 56-66.
39. Быстрицкий Е.К., Филатов В.П. Познание и понимание: к типологии герменевтических ситуаций [Текст] / Е.К. Быстрицкий, В.П. Филатов // Понимание как логико-гносеологическая проблема. – Киев.: Наукова думка, 1982. – С. 229-250.
40. Варзонин Ю.Н. Теоретические основы риторики [Текст] / Ю.Н. Варзонин. – Тверь: Изд-во Тверс. гос. ун-та, 1998. – 325 с.
41. Васильев Л.Г. Текст и его понимание [Текст] / Л.Г. Васильев // Учебное пособие. – Тверь: Тверск. гос. ун-т, 1991. – 68 с.
42. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
43. Виноградов В.В. О языке художественной литературы [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Худ. лит., 1959. – 655 с.
44. Витгенштейн Л. Философские исследования. [Текст] / Л. Витгенштейн. – М.: Гнозис, 1994. – 207 с.

45. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст] / Л.С. Выготский // Психологический очерк. – М.: Наука, 1991. – 93 с.
46. Выготский Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – Москва: изд-во «Азбука», 2017. – 442 с.
47. Гадамер Х.Г. Язык и понимание. Актуальность прекрасного [Текст] / Х.Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1991. – 652 с.
48. Галеева Н.Л. Понимание и интерпретация художественного текста как составная часть подготовки филолога [Текст] / Н.Л. Галеева // Понимание и интерпретация текста: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1994. – С. 79-87.
49. Галеева Н.Л. Типология смыслов художественного текста в условиях решения герменевтической задачи [Текст] / Н.Л. Галеева // Понимание и рефлексия: Сб. науч. тр. – Тверь: ТвГУ, 1995. – Т.2. – С. 4-8.
50. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Изд-во лит. на ин. языках, 1958. – 459 с.
51. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
52. Ганеев Б.Т. Противоречия в языке и речи [Текст] / Б.Т.Ганеев. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2004. – 472 с.
53. Ганеев Б.Т. Семантика и прагматика парадоксальных высказываний: автореф. дис. .канд. филол. наук [Текст] / Б.Т. Ганеев. – Уфа, 1988. – 16 с.
54. Гаспаров Б.Н. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б.Н. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
55. Гинзбург Б.П. О природе логических парадоксов : автореф. дис. .канд. филос. наук [Текст] / Б.П. Гинзбург. – М., 1969. – 12 с.
56. Гончарова Н. Ю. Формирование фактообразующего значения в рамках когнитивного подхода // Филология и культура. II Международная конференция. – Тамбов.: ТГУ, 1999. – Т.2. – С. 28-29.

57. Грузберг Л. А. Подробнее об антиномии [Текст] / Л.А. Грузберг // Филолог. – Пермь, 2003. – № 2. – С. 33-34.
58. Гусев Д.А. Краткий курс логики [Текст] / Д.А. Гусев. – М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2003. – 191 с.
59. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. [Текст] / И.В. Гюббенет – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 208 с.
60. Девкин В.Д. Парадоксы в немецком языке [Текст] / В.Д. Девкин // Иностранные языки в школе. – М., 1988. - № 2. – С. 15-21.
61. Дейк Т.А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста [Текст] / Т.А. ван Дейк // Новое в зарубеж. линг-ке. – Вып. XXIII. – М., 1988. С. 153-211.
62. Делёз Ж. Логика смысла. [Текст] / Ж. Делёз. – М.: Academia, 2011. – 298 с.
63. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [Текст] / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. – М., 1994. № 4. – С. 17-33.
64. Демьянков В.З. Понимание [Текст] / В.З. Демьянков // Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: МГУ, 1997. – С. 124-126.
65. Денисова О.К. К вопросу об использовании некоторых стилистических средств в пьесах Оскара Уайльда [Текст] / О.К. Денисова // Вопросы лексикологии и стилистики романо-германских языков, Иркутск, 1972. Вып. I. – с. 73-85.
66. Дземидок Б. О комическом [Текст] / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
67. Жалагина Т.А. Контекстуальная вариативность: значение и функции [Текст] / Т.А. Жалагина // Подвижность языковых подсистем. – Тверь.: ТГУ, 1994. – С. 53 -60.

68. Заботина Е. Н. Когнитивное моделирование структур парадокса в современных английских скетчах: автореф. дис. кандидата филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Е.Н. Заботина. – Санкт-Петербург, 2012. – 24 с.
69. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста [Текст] / В.Я. Задорнов. – М.: Высшая школа, 1984. – 112 с.
70. Ивин А.А. По законам логики [Текст] / М.: Наука, 1983. – 208с.
71. Казаков, А.Н., Якушев, А.О. Логика. Парадоксология: Учебное пособие для старших классов лицеев, колледжей, гимназий и студентов вузов [Текст] / А.Н. Казаков и др. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 1998. – 316 с.
72. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке [Текст] / В.И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты. Сб. науч. тр. – Волгоград - Архангельск, 1996. – С. 3 - 16.
73. Карасик В.И. Типы абсурда [Текст] / В.И. Карасик // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении: сб. науч. трудов. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 112-126.
74. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Электронный ресурс] / В.И. карасик / Режим доступа: – <http://www.studfiles.ru/preview/1806336>. – Дата обращения: 18.01.2016. - Загл. с экрана.
75. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М., 1987. – 263 с.
76. Кибрик А. Е. Куда идет современная лингвистика [Текст] / А.Е. Кибрик // Лингвистика на исходе XX века. Тез. междунар. конф. – М., 1995. – Т. 1. – С. 217-219.
77. Колодина Н.И. Теоретические аспекты понимания и интерпретации художественного текста (на материале русского и английского языков): автореф. дис... д. филолог. наук [Текст] / Н.И. Колодина. – Тверь, 2002. – 293 с.

78. Колшанский Г.В. О природе контекста [Текст] / Г.В. Колшанский // Вопросы языкознания. – 1959. № 4. – С. 47-49.
79. Кондаков Н.И. Логика [Текст] / Н.И. Кондаков. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1954. – 512 с.
80. Копнин П.В. О рациональном и иррациональном [Текст] / П.В. Копнин // Вопросы философии. – 1968. – №5. – С. 111-121.
81. Кручинина Л.И. Основные средства когезии английского научного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Л.И. Кручинина. – М., 1982. – 23 с.
82. Крымский С.Б. Философско-гносеологический анализ специфики понимания [Текст] / С.Б. Крымский // Понимание как логико-гносеологическая проблема. – Киев.: Наукова думка, 1982. – С. 24 - 43.
83. Крюкова Н. Ф. Метафорика и смысловая организация текста [Текст] / Н.Ф. Крюкова. – Тверь.: ТГУ, 2000. – 163 с.
84. Крюкова Н.Ф. Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действования при продукции и рецепции текста: дис. ... д.ф.н.: 10.02.19 [Текст] / Н.Ф. Крюкова. – Тверь, 200. – 281 с.
85. Крюкова Н.Ф. Средства метафоризации и понимание текста: монография. [Текст] / Н.Ф. Крюкова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 198с.
86. Кубрякова Е. С. Герменевтика и проблема понимания отдельных языковых единиц [Текст] / Е.С. Кубрякова // Понимание и рефлексия. Материалы Третьей Тверской герменевтической конференции. – Тверь.: ТГУ, 1993. – Т.1. – С. 137-141.
87. Кубрякова Е.С. Текст: проблемы понимания и интерпретации [Текст] / Е.С. Кубрякова // Семантика целого текста. – М.: Наука, 1987. – С. 93-94.
88. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка [Текст] / А.В. Кунин. – М.: Высшая школа, 1996. – 381 с.

89. Купина Н.Н. Замысел автора или вымысел интерпретатора [Текст] / Н.Н. Купина // Исследования по художественному тексту. – Саратов, 1994. – №.2. – С. 50-51.
90. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие [Текст] / В.А. Кухаренко. – 2-е изд. перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 188 с.
91. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов [Текст] / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. – М.: Прогресс, 1988. – С. 12 - 52.
92. Левин С.А. Прагматическое отклонение метафоры [Текст] / С.А. Левин // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 342-357.
93. Левинтов А.Е. Принципы замещения понятия «понимание» [Текст] / А.Е. Левинтов // Понимание и рефлексия. Материалы III тверской герменевт. конф. – Тверь, 1993. – Т. 1. – С. 54-58.
94. Левченко Е.В. Восприятие и понимание парадоксальных высказываний [Текст] / Е.В. Левченко // Проблемы деривации: семантика и поэтика. – Пермь, 1991. – С. 43-48.
95. Левченко Е.В. Восприятие парадоксальных описаний: автореф. дис. канд. псих. наук [Текст] / Е.В. Левченко. – Л., 1984. – 16 с.
96. Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 685с.
97. Литвинов В.П. Рефлексивная задержка как вход в пространство содержания [Текст] / В.П. Литвинов // Понимание и рефлексия. – Тверь, 1992. – Т. 2. – С.14-18.
98. Литературный энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – 752с.
99. Луман Н. Тавтология и парадокс в самоописаниях современного общества (Ред. В.В. Винокурова) [Текст] / Н. Луман. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
100. Лурия А.Р. Язык и сознание [Текст] / А.Р. Лурия. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 320с.

101. Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт речевой реконструкции портрета автора [Текст] / М.В. Ляпон. – М.: Изд-во «Языки славянских культур», 2010. – 528
102. Макеева М.Н. Риторическая программа художественного текста как условие использования рациональных герменевтических техник в диалоге «текст – читатель» [Текст] / М.Н. Макеева. – Тамбов.: ТГТУ, 1999. – 134 с.
103. Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах [Текст] / Т. Манн – М., 1961. – Т. 10. – С. 366.
104. Манякина Т.И. Языково-стилистическая характеристика жанра афоризмов. Дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.И. Манякина. – Днепропетровск, 1981. – 230 с.
105. Менг К. Речевое общение, коммуникативная компетенция и понимание [Текст] / К. Менг // Когнитивные аспекты научной рациональности. Сб. науч. тр. – Фрунзе: КГУ, 1989. – С. 50-58.
106. Наер В.Л. Продукционные стратегии текстовой реализации категории комического [Текст] / В.Л. Наер // Стилистические стратегии текстообразования. (Сб. науч. тр. МГЛУ). – М., 1992. – С. 86-94.
107. Нишанов В.К. Когнитивный подход к проблеме понимания [Текст] / В.К. Нишанов // Когнитивные аспекты научной рациональности. – Фрунзе: КГУ, 1989. – С. 22-33.
108. Овсянников В.В. Языковые средства выражения комического в англоязычной прозе: автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] / В.В. Овсянников. – М., 1961. – 23 с.
109. Падучева Е.В. Понятие презумпции в лингвистической семантике [Текст] / Е.В. Падучева // Семиотика и информатика. – М., 1977. – Вып. 8. – с. 91-124.
110. Проценко Т.А. Герменевтика в преподавании иностранных языков [Текст] / Т.А. Проценко // Филология и культура. Сб. науч. тр. – Тамбов.: ТГУ, 1997. – С. 84-89.

111. Ризель Э.Г. Языковые нормы и так называемые «нарушения языковых норм» [Текст] / Э.Г Ризель // Ученые записки 1-го МГПИИЯ, 1957. – Т. 4. – С. 114 -121.
112. Роговин М.С. Динамика соотношения понимания и перевода в познании [Текст] / М.С. Роговин // Вопросы философии. – М.: Правда, 1981. – № 2 . – С. 132-143.
113. Семен Г.Я. Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема парадокса: (на материале англ. яз.) : дис. . канд. филол. наук [Текст] / Г.Я. Семен. – Одесса, 1986. – 197 с.
114. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление [Текст] / Т.И. Сильман // Филологические науки. – М., 1969. – № 1. – С. 84-80.
115. Словарь лингвистических терминов под ред. О. С.Ахмановой. – М.: Советская энциклопедия, 1969.
116. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.
117. Словарь современного русского литературного языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1960.
118. Смирнова Е.Д. Парадоксы и мышление [Текст] / Е.Д, Смирнова // Логический анализ языка. Избранное. – М.: Индрик, 2003. – С. 468-477.
119. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1979.
120. Соловьян В.А. Языково-стилистические средства сатиры в немецком языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / В.А. Соловьян. – М., 1960. – 23 с.
121. Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста [Текст] / Ю.А. Сорокин. – М., 1985. – 168 с.
122. Степанов Ю.С. Язык и метод [Текст] / Ю.С. Степанов // К современной философии языка. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1998. – 784с.

123. Тармаева В.Д. Когнитивная природа фразеологического парадокса (англ.яз.): дис. канд. филол. наук [Текст] / В.Д. Тармаева. – Иркутск: ИГПИИЯ, 1997. – 214 с.
124. Темяникова Э.Б. Когнитивная структура парадокса: на материале англ. яз.: дис. канд. филол. наук [Текст] / Э.Б. Темяникова – М., 1998. – 206 с.
125. Трубецкой И.С. Основы фонологии [Текст] / И.С. Трубецкой. – М.: Иностранная литература, 1960. – 371 с.
126. Уайльд О. портрет Дориана Грея. На англ. яз. [Текст] / О. Уайльд. – М.: Изд-во «Менеджер», 2006. – 304 с.
127. Уайльд О. Собрание сочинений в 3 т. – М., 2000.
128. Умеренкова А.В. Лингво-когнитивное моделирование эффекта обманутого ожидания: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. [Текст] / А.В. Умеренкова. – Курск, 2009. – 20 с.
129. Урнов М.В. Оскар Уайльд [Текст] / Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. – М.: Наука, 1970. – с . 149-171.
130. Успенский Л.В. Предисловие [Текст] / Л.В. Успенский // Избранные изречения деятелей литературы и искусства (сост. З.С.Райзе). – Л.: Лениздат, 1964. – с. 3-20.
131. Федоров А.В. Язык и стиль художественного произведения [Текст] / А.В. Федоров. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. – 132 с.
132. Философский словарь. – М.: Политическая литература, 1973.
133. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет: Пер. с нем. Сост., переводы, вступ. ст., примеч. А.В. Михайлова [Текст] / М. Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
134. Чуковский К. Оскар Уайльд. Этюд [Текст] / К. Чуковский // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1993.- Т. 1. – С. 514-538.
135. Швыдкая Л.И. Пословицы и афоризмы английского языка как единицы постоянного контекста и структура их значения [Текст] / Л.И. Швыдкая // Стиль и контекст. – Л., 1972. – С. 94-102.

136. Шмид В. Заметки о парадоксе [Текст] // В. Шмид // Парадоксы русской литературы: сб. статей (ред. В. Марковича, В. Шмида). – СПб., ИНАПРЕСС, 2001. – С. 9-16.
137. Шпекторова Н.Ю. К вопросу о литературно-художественном парадоксе (на материале произведений О. Уайльда) [Текст] / Н.Ю. Шпекторова // Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики романо-германских языков. – Самарканд, 1975. – С. 218-225.
138. Щедровицкий Г.П. Избранные труды [Текст] / Г.П. Щедровицкий. – М.: Шк. Культ. Полит., 1995. – 800 с.
139. Щедровицкий Г.П. Рефлексия в деятельности [Текст] / Г.П. Щедровицкий // Вопросы методологии. – 1994. – №. 3-4. – С. 76
140. Щербина А. Заметки о технике и искусстве комического слова / [Текст] – А. Щербина. – М: Русская литература, 1966. Т 2. – с. 144-153.
141. Энциклопедический словарь. – М.: Большая советская энциклопедия, 1954.
142. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.
143. Baldick Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms // N.Y.: Oxford university press, 2001. – P . 183.
144. Batanouny G.M. El. Syntactic and Semantic Classification of Paradox and their Relation to Reader's Interpretation. // Journal of Literary Semantics. – Canterbury, 1991. – XX/3. – p. 129-163.
145. Bertolet R. What is said: A theory of indirect speech reports / R.Bertolet. – Dordrecht etc.: Kluwer, 1990. – 251 p.
146. Ching M.K. L. A literary and linguistic analysis of compact verbal paradox. // Linguistic perspectives on Literature. – London, 1980. – p. 175-181.
147. Christ H.I. Irony, paradox and the Zen koan. // ETC. A Review of General Semantics. 1968 – vol. 25. – № 3. – p. 350-352.
148. Comorovsky C. Paradoxical microstructures in the drama of O.Wilde and J.Giraudou // Synthesis. – Bucarest, 1975. – vol. 2. – p. 155-173.

149. Dilthey W. The Rise of Hermeneutics // New LitHistory. Charlottesville, 1972. – V.2. – №2. – P 229-243.
150. English Literary Terms. – Л.: Просвещение, 1967.
151. Forrester M. A. Psychology of Language. A Critical Introduction. – London: Sage Publications, 1996. – 216 p.
152. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow: Higher school, 1981. – 334 p.
153. Grossman M. Dada: Paradox, mystification and ambiguity in European literature. – New York: Pegasus Books, 1971. – 192 p.
154. Jakobson R. Linguistics and Poetics. // Style in Language. – N.7., L.: J.Wiley and Sons, Inc., 1960. – p. 350-377.
155. Juan, Epifanio San J.R. The Art of Oscar Wilde. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967. – 238 p.
156. Kukhareno V. A. Seminars in style. – Moscow: Higher School Publishing, 1971. – 183 p.
157. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. 2-nd ed. – Cambridge Univ. Press, 1993. – P. 202 - 251.
158. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. – Chicago, 1995. – 242p.
159. Longman Dictionary of English Language and Culture. – Longman Group UK Ltd., 1995. – 1528 p.
160. Lyons J. Semantics / J. Lyons. – London; New York: Cambridge university press, 1977. – Vol. 1. – 278 p.
161. Pearce R. Symmetry/Disruption: A Paradox in Modern Science and Literature. // One Culture: Essays in Science and Literature. – Madison, 1987, V III. – p. 164-179.
162. The Oxford Dictionary of Quotations. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. – 1061 p.
163. Wilde O The decay of Lying [Электронный ресурс] / режим доступа [http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde\\_1889.html](http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde_1889.html)

164. Wilde O. Letters on Dorian Gray. Mr. Oscar Wilde's Defense // Selections from Oscar Wilde. – M.: Progress Publishers, 1979. – 355 p.
165. Wilde O. Plays. – Moscow: Foreign Language Publishing House, 1975. – 360 p.
166. Wilde O. The Fisherman and his Soul [Электронный ресурс] / режим доступа <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/FisSou.shtml>
167. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – Moscow: Foreign Language Publishing House, 1997. – 287 p.

## Приложение 1

Расширенный список парадоксально маркированных дробей текста романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (с указанием страниц цитируемого издания).

p. 3

Even things that are true can be proved.

p. 9

You seem to forge that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties.

p. 10

Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know, cried lord Henry, laughing.

I can believe anything, provided that it is quite incredible

p. 12

Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade name of the firm. That is all.

p. 13

I believe some pictures of mine had made a great success at the time, at least had been chattered about in the penny newspapers, which is the nineteenth-century standard of immorality.

p. 14

Laughter is not at all a bad begging for a friendship, and it is far the best ending for one, said the young lord, plucking another daisy.

You like everyone; that is to say, you are indifferent to everyone.

p. 15

A man cannot be too careful in the choice of his enemies. I have not got one who is a fool. They are all men of some intellectual power, and consequently they all appreciate me. Is that very vain of me? I think it is rather vain.

p. 16

If one puts forward an idea to a true Englishman--always a rash thing to do--he never dreams of considering whether the idea is right or wrong. The only thing he considers of any importance is whether one believes it oneself. Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are that the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices.

p. 20

Those who are faithful know only the trivial side of love: it is the faithless who know love's tragedies.

p. 21

Each class would have preached the importance of those virtues, for whose exercise there was no necessity in their own lives. The rich would have spoken on the value of thrift, and the idle grown eloquent over the dignity of labour.

p. 27

The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful.

p. 30

Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul

p. 31

"Yes," continued Lord Henry, "that is one of the great secrets of life to cure the soul by means of the senses, and the senses by means of the soul. You are a

wonderful creation. You know more than you think you know, just as you know less than you want to know."

p. 32

People say sometimes that beauty is only superficial. That may be so, but at least it is not so superficial as thought is. To me, beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible

p. 35

"Always! That is a dreadful word. It makes me shudder when I hear it. Women are so fond of using it. They spoil every romance by trying to make it last for ever. It is a meaningless word, too. The only difference between a caprice and a lifelong passion is that the caprice lasts a little longer."

p. 41

"Yes," answered Lord Henry dreamily, "the costume of the nineteenth century is detestable. It is so sombre, so depressing. Sin is the only real colour-element left in modern life.

p. 42

What a fuss people make about fidelity!" exclaimed Lord Henry. "Why, even in love it is purely a question for physiology. It has nothing to do with our own will. Young men want to be faithful, and are not; old men want to be faithless, and cannot: that is all one can say."

p. 44

His father had been our ambassador at Madrid when Isabella was young and Prim unthought of, but had retired from the diplomatic service in a capricious moment of annoyance on not being offered the Embassy at Paris, a post to which he considered that he was fully entitled by reason of his birth, his indolence, the good English of his dispatches, and his inordinate passion for pleasure. The son, who had been his father's secretary, had resigned along with his chief, somewhat foolishly as was thought at the time, and on succeeding some months later to the title, had set himself to the serious study of the great aristocratic art of doing absolutely nothing.

He had two large town houses, but preferred to live in chambers as it was less trouble, and took most of his meals at his club. He paid some attention to the management of his collieries in the Midland counties, excusing himself for this taint of industry on the ground that the one advantage of having coal was that it enabled a gentleman to afford the decency of burning wood on his own hearth. In politics he was a Tory, except when the Tories were in office, during which period he roundly abused them for being a pack of Radicals. He was a hero to his valet, who bullied him, and a terror to most of his relations, whom he bullied in turn. Only England could have produced him, and he always said that the country was going to the dogs. His principles were out of date, but there was a good deal to be said for his prejudices.

p. 45

"Yes," murmured Lord Henry, settling his button-hole in his coat; "and when they grow older they know it. But I don't want money. It is only people who pay their bills who want that, Uncle George, and I never pay mine. Credit is the capital of a younger son, and one lives charmingly upon it. Besides, I always deal with Dartmoor's tradesmen, and consequently they never bother me. What I want is information: not useful information, of course; useless information."

p. 49

"Why can't these American women stay in their own country? They are always telling us that it is the paradise for women."

"It is. That is the reason why, like Eve, they are so excessively anxious to get out of it," said Lord Henry. "Good-bye, Uncle George. I shall be late for lunch, if I stop any longer. Thanks for giving me the information I wanted. I always like to know everything about my new friends, and nothing about my old ones."

Philanthropic people lose all sense of humanity. It is their distinguishing characteristic."

p. 55

"How dreadful!" cried Lord Henry. "I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable. There is something unfair about its use. It is hitting below the intellect."

"Was that a paradox?" asked Mr. Erskine. "I did not think so. Perhaps it was. Well, the way of paradoxes is the way of truth. To test reality we must see it on the tight rope. When the verities become acrobats, we can judge them."

p. 57

"Yes," he continued, "that is one of the great secrets of life. Nowadays most people die of a sort of creeping common sense, and discover when it is too late that the only things one never regrets are one's mistakes

p. 61

Lord Henry had not yet come in. He was always late on principle, his principle being that punctuality is the thief of time.

p. 63

Nowadays people know the price of everything and the value of nothing»  
(The Picture of Dorian Gray

p. 64

"Never marry at all, Dorian. Men marry because they are tired; women, because they are curious: both are disappointed."

"I don't think I am likely to marry, Harry. I am too much in love. That is one of your aphorisms. I am putting it into practice, as I do everything that you say."

p. 67

A grande passion is the privilege of people who have nothing to do. "My dear boy, the people who love only once in their lives are really the shallow people. What they call their loyalty, and their fidelity, I call either the lethargy of custom or their lack of imagination.

Faithfulness is to the emotional life what consistency is to the life of the intellect--simply a confession of failure. Faithfulness! I must analyse it some day. The passion for property is in it. There are many things that we would throw away if we were not afraid that others might pick them up.

p. 71

"It is only the sacred things that are worth touching, Dorian,"

p. 77

"Basil, my dear boy, puts everything that is charming in him into his work. The consequence is that he has nothing left for life but his prejudices, his principles, and his common sense. The only artists I have ever known who are personally delightful are bad artists. Good artists exist simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are. A great poet, a really great poet, is the most unpoetical of all creatures. But inferior poets are absolutely fascinating.

The worse their rhymes are, the more picturesque they look. The mere fact of having published a book of second-rate sonnets makes a man quite irresistible. He lives the poetry that he cannot write. The others write the poetry that they dare not realize."

p. 86

Women defend themselves by attacking, just as they attack by sudden and strange surrenders.

p. 100

Whenever a man does a thoroughly stupid thing, it is always from the noblest motives.

p. 101

The reason we all like to think so well of others is that we are all afraid for ourselves. The basis of optimism is sheer terror. We think that we are generous because we credit our neighbour with the possession of those virtues that are likely to be a benefit to us. We praise the banker that we may overdraw our account, and

find good qualities in the highwayman in the hope that he may spare our pockets. I mean everything that I have said. I have the greatest contempt for optimism. As for a spoiled life, no life is spoiled but one whose growth is arrested. If you want to mar a nature, you have merely to reform it. As for marriage, of course that would be silly, but there are other and more interesting bonds between men and women. I will certainly encourage them. They have the charm of being fashionable. But here is Dorian himself. He will tell you more than I can."

p. 107

Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich."

p. 108

Women, as some witty Frenchman once put it, inspire us with the desire to do masterpieces and always prevent us from carrying them out."

p. 115

There are only two kinds of people who are really fascinating people who know absolutely everything, and people who know

p. 126

There was a rather heavy bill for a chased silver Louis-Quinze toilet-set that he had not yet had the courage to send on to his guardians, who were extremely old-fashioned people and did not realize that we live in an age when unnecessary things are our only necessities;

p. 134

..."the only way a woman can ever reform a man is by boring him so completely that he loses all possible interest in life. If you had married this girl, you would have been wretched. Of course, you would have treated her kindly. One can always be kind to people about whom one cares nothing. But she would have soon found out that you were absolutely indifferent to her. And when a woman finds that out about her husband, she either becomes dreadfully dowdy, or wears very smart bonnets that some other woman's husband has to pay for.

p. 138

Taking some one else's admirer when one loses one's own. In good society that always whitewashes a woman.

p. 240

Lord Henry looked serious for some moments. "It is perfectly monstrous," he said, at last, "the way people go about nowadays saying things against one behind one's back that are absolutely and entirely true."

"Women love us for our defects. If we have enough of them, they will forgive us everything, even our intellects.

"You were far too happy. When a woman marries again, it is because she detested her first husband. When a man marries again, it is because he adored his first wife. Women try their luck; men risk theirs."

p. 241

"What nonsense people talk about happy marriages!" exclaimed Lord Henry. "A man can be happy with any woman, as long as he does not love her."

"Narborough wasn't perfect," cried the old lady. "If he had been, you would not have loved him, my dear lady," was the rejoinder. . "Women love us for our defects. If we have enough of them, they will forgive us everything, even our intellects.

I like persons better than principles. I like persons with no principles better than anything else in the world

Now, the value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it. Indeed, the probabilities are the more insincere the man is, the more purely intellectual will the idea be, as in that case it will not be coloured by either his wants, his desires, or his prejudices»

p. 264

To be popular one must be a mediocrity

p. 273

"How fond you are of saying dangerous things, Harry! In the present instance, you are quite astray. I like the duchess very much, but I don't love her."

"And the duchess loves you very much, but she likes you less, so you are excellently matched."

«...I don't want to see him alone. He says things that annoy me. He gives me good advice. Lord Henry smiled. People are very fond of giving away what they need most themselves. It is what I call the depth of generosity

## Приложение 2

Расширенный список парадоксально маркированных дробей текста пьес Оскара Уайльда «The Importance of Being Earnest», «A Woman of No Importance» и «An Ideal Husband».

### *The Importance of Being Earnest*

#### *Act I*

There is no use speculating on that subject. Divorces are made in Heaven.

The amount of women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. It is simply washing one's clean linen in public.

It is awfully hard work doing nothing. However, I don't mind hard work where there is no definite object of any kind.

More than half of modern culture depends on what one shouldn't read.

The old-fashioned respect for the young is fast dying out.

Lady Bracknell: I'm sorry if we are a little late, Algernon, but I was obliged to call on dear Lady Harbury. I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered; she looks quite twenty years younger. And now I'll have a cup of tea, and one of these nice cucumber sandwiches you promised me.

Algernon: I am greatly distressed, Aunt Augusta, about there being no cucumbers, not even for ready money.

Lady Bracknell: It really makes no matter, Algernon. I had some crumpets with Lady Harbury, who seems to me to be living entirely for pleasure now.

Algernon: I hear her hair has turned quite gold from grief.

Lady Bracknell: It certainly has changed its colour. From what cause I, of course, cannot say.

*Act II*

It would hardly have been a really serious engagement if it hadn't been broken off at least once.

One must be serious about something, if one wants to have any amusement in life.

***A Woman of No Importance.***

*Act I*

It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one behind one's back that are absolutely and entirely true.

The youth of America is their oldest tradition. It has been going on now for three hundred years. To hear them talk one would imagine they were in their childhood. As far as civilization goes they are in their second.

I never intend to grow old. The soul is born old but grows young. That is the comedy of life.

*Act II*

I am told that, nowadays, all the married men live like bachelors, and all the bachelors like married men.

People nowadays are so absolutely superficial that they don't understand the philosophy of the superficial. The happiness of a married man ... depends on the people he has not married.

Whatever the world has treated seriously belongs to the comedy side of things.

One's most glaring fault is one's most important virtue.

A good influence is the worst in the world.

### ***An Ideal Husband***

#### *Act I*

I adore political parties. They are the only place left to us where people don't talk politics.

I love talking about nothing. It is the only thing I know anything about.

A man who allows himself to be convinced by an argument is a thoroughly unreasonable person.

Nowadays, with our modern mania for morality, everyone has to pose as a paragon of purity, incorruptibility, and all the other seven deadly virtues and what is the result?

#### *Act II*

Women have a wonderful instinct about tilings. They can discover everything except the obvious. When the gods wish to punish us they answer our prayers. Nothing is so dangerous as being too modern. One is apt to grow old-fashioned quite suddenly.

In married life affection comes when people thoroughly dislike each other.

*Act III*

Lord Goring: If there was less sympathy in the world there would be less trouble in the world.

Lord Caversham... That is a paradox, sir, I hate paradoxes.

Lord Goring. So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.

Lord Caversham. ... Do you always really understand what you say, sir?

Lord Goring:... Yes, father, if I listen attentively.