

ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТА/ДИСКУРСА

Г.Г. Молчанова

СКРЫТОЕ КОДИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА/ДИСКУРСА КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия; dean@fl.msu.ru

Аннотация. Настоящая статья посвящена теоретическим проблемам, рассматривающим чтение более как интегративный навык и значимую эмоциональную деятельность, чем как тривиальную повседневность. В этом плане чтение представляется разновидностью диалогической деятельности между читателем и автором. Литературная начитанность так же жизненно необходима при изучении художественного текста/дискурса, как владение языком или культурой. Исходя из такого подхода, анализ и декодирование художественного текста/дискурса может стать ключевым в креативном восприятии подспудного смысла и скрытого кода интерактивного процесса, происходящего между читателем и воспринимающей аудиторией. В статье в качестве иллюстративного материала применяются отрывки из художественных текстов различных авторов, демонстрирующие зоны скрытых кодов и смыслов различной степени имплицитности. В статье предложена классификация четырех разновидностей скрытых кодов, исходя из их специфических черт и уровней потенциальной возможности декодирования, а именно: 1) стертые скрытые коды; 2) локальные скрытые коды; 3) глобальные скрытые коды-концентры; 4) непрозрачные скрытые коды. Границы между ними подвижны и взаимосвязаны, в зависимости от дискурсивно-текстового и социального контекстов.

Ключевые слова: скрытое кодирование, остранение, актуализация, декодирование, коды-концентры

doi: 10.55959/MSU-2074-1588-19-29-3-1

Молчанова Галина Георгиевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой лингвистики, перевода и межкультурной коммуникации, декан факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова; dean@fl.msu.ru

© Молчанова Г.Г., 2026



Финансирование. Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

Для цитирования: Молчанова Г.Г. Скрытое кодирование художественного текста/дискурса как отражение авторской картины мира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2026. Т. 29. № 3. С. 9–24. DOI: 10.55959/MSU-2074-1588-19-29-3-1

Загадка скрытой информативности текста давно мучила исследователей. Попытка разгадать механизм создания тайны подтекста привела Б. Шкловского к введению понятия остранения [Шкловский, 1974: 467], подхваченного Я. Мукаржовским [Мукаржовский, 1970] в виде термина актуализация. Потребность в чтении диктуется ориентацией личности на определенное качество отношений-переживаний, в современной линвопсихологии рассматриваемых как разновидность проникающих, т.е. наиболее важных для человека, ценностных ориентаций, связанных с эмоциональной направленностью личности. Эмоциональное насыщение организма — одна из важнейших врожденных и прижизненно развивающихся потребностей. Причем для организма важно не сохранение однообразно положительных эмоциональных состояний, а постоянный их динамизм в рамках определенной, оптимальной для данного индивида, интенсивности.

Проблемы мотивации, потребностей, ценностной ориентации все более становятся логическим центром современной линвопсихологии, так как они относятся к категории интегральных свойств человека, пронизывающих все уровни языка и психики, охватывая и биологические, и психологические, и социальные его характеристики. В преломлении к чтению художественного текста они объединяются в единый феномен. В художественном тексте читатель ищет не источник информации, а удовлетворение потребности в эмоциональном насыщении. Чтение удовлетворяет эту потребность прежде всего своей процессуальной стороной, поэтому интерес к художественной литературе, так же, как и к живописи, музыке, называют процессуальным, нуждающимся в объекте как источнике желанных переживаний. Основные особенности потребности обращения к тексту проявляются не столько в специфике переживаний, сколько в том, что он заключает в себе особую программу организации этих переживаний. При этом переживание, как специальный психический механизм, побуждающий человека к деятельности, так

«организует» возбуждение одних потребностей человека, что они в конечном счете через посредство эмоций и деятельности начинают служить другим его потребностям. Особенности, производные от склонности к чтению, — активность, экспансивность, способность усиленно стимулировать познавательную деятельность. Чувство нового, переживание удивления необходимы для насыщения гностическими (от греч. *gnosis* — «знание») эмоциями. Гностические эмоции связаны не просто с потребностью в получении любой новой информации, а с потребностью в «когнитивной гармонии». Суть ее в том, чтобы в новом, неизвестном, из ряда вон выходящем, отыскать знакомое, привычное, понятное... А. Эйнштейн называл это человеческое стремление «бегством от удивления». Типичная эмоциональная ситуация, возбуждающая гностические эмоции — проблемная ситуация. Академик Н.П. Бехтерева писала: «Чем больше количество новизны, чем больше раз за короткие отрезки времени «удивляется мозг», чем больше сведений поступает через уши, глаза, через сенсорные входы, тем быстрее развивается мозг ребенка и тем полнее выявляется потенциал мозга планеты, тем больше возможностей появляется у человека» [Цит. по: Додонов, 1978: 152–153].

По словам Эйнштейна, «акт удивления, по-видимому, наступает тогда, когда восприятие вступает в острый конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно, он в свою очередь оказывает сильное влияние на наш умственный мир. Развитие этого умственного мира представляет в известном смысле преодоление чувства удивления — непрерывное бегство от «удивительного», от «чуда» [Эйнштейн, 1963: 361]. Приходим к тезису: художественное произведение, чтобы быть интересным, должно содержать в себе новизну, которая может быть: 1) фактографического плана (сюжетная напряженность, смена ситуаций и эпизодов, неожиданность развязки и др.); 2) художественное мастерство автора (обращенность к читателю, обладающему адекватным тезаурусом, способному воспринять его, анализ глубоко личностный, преимущественно всесобытийный, умение использовать характерные штрихи, детали, необычные сочетания — все то, что составляет своеобразие талантливого художественного произведения, индивидуальный стиль автора). Гностические эмоции возникают лишь при наличии проблемной ситуации, одним из видов которой может быть кодирование в языковой ткани текста скрытого смысла. В таком случае неоднозначность — онтологическое свойство высказывания — создается

автором намеренно, в качестве смыслового задания и нуждается в определенной лингвогносеологической компетенции коммуниканта для смыслового разрешения при восприятии.

Нарушение коммуникативного постулата отношений, согласно концепции Поля Грайса [Грайс, 1985], ставят целью говорящего оказать воздействие на партнера по коммуникации при помощи лингвистических знаков, намеренно нарушая при этом постулаты сотрудничества. Задача слушающего — разгадать скрытый смысл этих предопределенных нарушений и в соответствии с этим воссоздать истинное намерение говорящего.

Партнер по литературной коммуникации не может брать на веру все суждения, приводимые в тексте, и для того, чтобы воссоздать адекватное представление о вымышленном мире произведения, он должен одни из них принять, а другие трансформировать и тем самым сопоставить их друг с другом. Зафиксированные в тексте суждения могут быть истинными или ложными, либо ложными с точки зрения буквально понятого смысла, но соотносимыми с истинными суждениями посредством предсказуемых трансформаций. По мнению М.Л. Рьян [Ryan, 1971], только концепция повествователя в повествовании от 1-го лица способна объяснить противоречия между художественным дискурсом (т.е. между тем, что буквально говорится) и той картиной мира, которая на этой основе возникает. В таком виде повествования автор делает вид, что он является кем-то, кто говорит определенные вещи об определенном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей в этом мире. Следовательно, читателю необходимо провести разграничение между речью повествователя и подразумеваемой речью автора.

Обратимся к рассмотрению таких иронических трансформаций в сфере субъекта художественного текста: «She introduced me to Colonel Espinwall, an elderly man with an English accent, an English suit, and a young English wife who looked me over and found me socially undesirable. To Dr. Jan Innes, a cigar-chomping thick-jowled man, whose surgical eyes seemed to be examining me for symptoms. To Mrs. Innes, who was pale and tense and fluttering like a patient. To Jeremy Rader, the artist tall and hairy in the last late flush of his youth. To Molly Rader, statuesque brunnette of about 39, who was the most beautiful thing I'd seen in weeks... And to Arthur Planter, an art collector so well known that even I had heard of him¹.

¹ MacDonald R. The Blue Hammer. L., 1979. P. 43.

Речь повествователя, перечисляющего ряд лиц на светском приеме, представляет собой каскад *скрытых кодов*, цель которых — передать «ключ к отношению» реального автора к этим персонажам, точно охарактеризованных им посредством едких иронических трансформаций. В ракурсе трижды употребленного повтора *English* по отношению к полковнику Эспинуолу неминуемо вспоминается пресловутая островная английская чопорность и кастовая замкнутость, что подчеркнуто вердиктом «*socially undesirable*» (социально нежелателен), как бы подслушанным у полковника. Краткое описание доктора Инеса, здоровяка «с хирургическим взглядом, ищущим симптомы заболевания» и его жены «бледной, напряженной и льстивой, как пациент», намекает о неравноправных супружеских отношениях этой пары. Далее представлены «высокий волосатый художник в последнем запоздалом всплеске молодости» и статуеподобная брюнетка лет около 39, «наиболее прекрасное создание, которое...» — читатель ожидает: «я когда-либо видел», но последовавшее — «которое я видел за последние недели» уничтожает наметившийся комплимент и превращает его в унижительную насмешку, так же, как и фразу о собирателе предметов искусства «настолько известном, что даже я о нем слышал».

Анализ материала позволил разграничить следующие виды несовпадения концепций повествователя и подразумеваемого наблюдателя в изображении авторской картины мира.

1. Квазипреувеличение значимости происходящего: When I arrived at the Moray Celia was in the hall to greet me. — “We are in the thick of a domestic tragedy. The cat. You’d better come and console her.” Mrs. Balird came out from her room like Elektra from portals of brass and stood weeping with her back to the door. “Tiny is dead!”²

Скрытое кодирование, возникающее на основе несовпадения логических смыслов, выраженных словами: *tragedy, Elektra, portals of brass, weeping*, подключает стереотипные ассоциации, «оживляемые» словесными знаками: древнегреческая трагедия, потрясение, сильные страсти, катарсис, — и все это по отношению к объекту столь торжественных переживаний — «кошке, похожей на грязную меховую горжетку с дешевой распродажи» — создает ярко выраженный иронический эффект, отчетливо воспринимаемый читателем.

2. Квазипреуменьшение значимости происходящего: “Tracy was sitting looking at the news on television when he got home. Anything important tonight?” — he asked... “Nothing much, — she said. The world

² Johnson R.H. The Last Resort. L., 1966. P. 214.

*as grumbling as it does every evening at 7. Nothing to worry about except whether we all be alive next week. I was too busy to make dinners*³. Скрытое кодирование построено на несоответствии между началом фразы — «не происходит ничего особенного», и ее окончанием: «мир рушится на мелкие кусочки, как, впрочем, каждый вечер в 7 ч. Беспокоиться не о чем, кроме того, будем ли мы живы на следующей неделе». Контраст между семантикой интенционала — «все спокойно, беспокоиться не о чем» и эксплицитно выраженным пониманием взрывоопасности ситуации в мире, хрупкости человеческого существования создают запрограммированный автором эффект «юмора висельника». Это подчеркивает и нарочитая будничность следующей фразы, идущей без паузы. Для персонажа, произносящего данную реплику, женщины-домохозяйки, наблюдать ежевечерне «как мир крошится на кусочки» стало таким же рутинным и привычным, как ежедневное приготовление обеда для мужа; реальный же автор, скрыто кодируя смысл, добивался того, чтобы читатель ужаснулся именно от этой обыденности, противоречащей одному из врожденных инстинктов человека — инстинкту самосохранения.

Прежде чем перейти непосредственно к решению одной из основных задач этой работы, а именно к рассмотрению явления, обозначенного нами как *движение скрытых кодов* в семантической сфере художественного произведения и роли этого явления в осуществлении основной функциональной установки — коммуникативного развертывания текста, представляется необходимым разграничить их типы не только с точки зрения онтологии и механизма возникновения в тексте, но и с точки зрения их коммуникативной значимости для восприятия.

С этой целью была проведена сплошная выборка скрытых кодов из целостных художественных текстов англоязычных авторов XX века (всего 946 с.) и их экспериментальная проверка на «необходимость существования» в тексте, исходя из следующих критериев: а) предсказуемость появления в тексте (новизна); б) интенциональность; в) воспринимаемость интенции (затрудненная или не затрудненная); г) прозрачность; д) информативность; е) когерентность (вклад в связное декодирование смыслов текста). В результате удалось выявить четыре степени *декодирования скрытых смыслов* в художественном тексте, границы между которыми подвижны и взаимозависимы.

³ Shaw I. The Top of the Hill. L., 1980. P. 68.

1. Стертые скрытые коды. Предсказуемость их появления в тексте максимальна, а, следовательно, новизна и интерес сведены на нет, декодирование происходит полуавтоматически, информативность близка к нулю, необходимости декодирования они почти не имеют. К таким скрытым кодам относятся тривиальные стилистические средства и приемы, как: стертые метафоры и сравнения, мертвые эпитеты, гиперболы и пр. Например: *He gave her a little Freid to read*. Внимание читателя не задерживается на таких приемах, а значит, не создается поле напряжения, необходимое для адекватного декодирования. В «стертом» скрытом коде сильновероятностное декодирование занимает ядерную позицию автоматически, читателю почти не приходится прибегать к процедуре имплицативного поиска. Прозрачность усугубляется еще и общей пресуппозиционной емкостью участников коммуникативного акта, требующей минимального фонового знания. Так, название романа А. Хейли *«In High Places»* без труда воспринимается в скрытом кодовом значении как «наверху», т.е. на «высоких, значительных должностях», а не в его прямом, словарно-денотативном значении *extending far upwards; measuring (the distance given) from the base to the top*.

Со сходным по смыслу, но менее прозрачным названием романа Дж. Уэйна *«The Room at the Top»* возникли трудности. При переводе одноименного фильма на русский язык его название было переведено как *«Комната наверху»*, а не *«Место под солнцем»*, что было обусловлено неоднозначностью обоих компонентов названия, требующих более широкого контекста для декодирования.

2. Локальные скрытые коды, значимые для адекватного восприятия отрезков текста, ограниченного рамками контекста. Они малопредсказуемы, обладают новизной, интересны, информативны, поддаются декодированию в пределах ситуативного контекста, не требуют специального фонового знания, культурного, исторического, вертикального и других видов контекста для понимания. Так, в приведенном ниже отрывке содержится немало остроумных, неожиданных, образных скрытых кодов в описании американской общины на Ривьере, характеризующих второстепенных персонажей:

«There was a trio of young women sitting in the bench. They were all tall and slender with small heads groomed like mannikins' heads, and as they talked the heads waved gracefully above their dark tailored suits, rather like long-stemmed flowers and rather like cobras' hoods!...»⁴

⁴ Fitzgerald F. Sc. *Tender is the Night*. L., 1977. P. 141.

Изящно-язвительная характеристика трех молодых женщин преподана всего одной фразой, больше автор к ним не возвращается, да в этом и нет нужды — настолько исчерпывающе они охарактеризованы каскадом локальных скрытых смыслов, передающих как их молодость и элегантность: *young, tall, slender, graceful, like long-stemmed flowers, dark tailored suits*; так и в большей степени их духовную нищету и недоброжелательность: *heads like mannikins' heads, like cobras' hoods*. Наряду с имплицитными семами элегантности и изящества, слышится намек на их ненатуральность, искусственность и пустоту, они — «фигуры из воска, выставленные в витрине модного магазина». Отрицательная оценка закрепляется при помощи последней, завершающей фразы: их изящные головки, только что сравниваемые с «цветами» на длинном стебле, вдруг превращаются в «капюшоны кобр», увидевших добычу. В семантической структуре слова «кобра» — *poisonous snake of Asia and Africa* становится наиболее значимой сема *poisonous*, а в ней ядерную позицию занимает сильновероятностный скрытый код: *morally injurious: one, who spreads evil reports, wicked scandal, etc.* Аналогично в семантической структуре *snake* на первом плане — (fig.) *treacherous person who pretends to be a friend*. В совокупности завершается декодирование образов трех модных сплетниц, нещадно злословящих о вновь прибывших гостях.

Локальные скрытые коды, помимо самостоятельной художественной ценности, несут дополнительную, весьма существенную функцию — будучи объединенными между собой различного рода связями, служащими их интеграции и направленными на создание определенной динамически развивающейся в их пределах имплицитной информации, они подчиняются глубинному (глобальному) имплициту-концентру и участвуют в раскрытии последовательно главной имплицитной темы текста. Так, приведенные выше локальные имплициты «женщины — манекены — цветы — кобры» участвуют в раскрытии ключевого глубинного имплицита-концентра.

3. Глубинные скрытые коды-концентры. Это наиболее значимые для постижения авторского замысла опорные вехи текста, которые, вбирая в себя локальные коды, в совокупности составляют главную тему текста. Они отличаются усложненностью по двум параметрам: а) для их декодирования недостаточно знания только данного отрезка текста, необходимо осмысление и переосмысление всего произведения, владение фоновым, историческим, культурным и другими контекстами, глубокой лингвогносеологической компетенцией, общей филологической культурой; б) со-

ответственно их значимость выходит за рамки данного отрезка и распространяется на понимание всего авторского замысла, на понимание глубинной главной темы текста, на раскрытие подспудного смыслового пласта всего произведения; в структурном плане они представляет собой более сложное образование, нежели локальные коды. Как явствует из самого названия, они представляют собой центр притяжения скрытых локальных кодов, объединенных между собой различного типа связями, направленными на создание определенной динамически развивающейся в их пределах имплицитной информации, которая, в свою очередь, участвует в раскрытии глубинного смысла скрытого кода-концентра и, последовательно, гиперимплициты всего произведения. Так, в анализируемом романе Фр. С. Фицджеральда тема Розмари — тема свежести, наивности, детскости, поначалу воплощена во множестве скрытых кодов, таких, как: *Daddy's girl; a tanagra figure; a paper doll; the dew was still on her...* и, казалось бы, находит продолжение в сравнении: *Rosemary, as dewy with belief as a child from one of Mrs. Burnett's vicious tracts, had a conviction of homecoming, of a return...*⁵. Но для читателя, знакомого со «зловещими опусами» г. Барнет, образ Розмари начинает приобретать двойственную окраску, выдавая ее актерство, претенциозность, стремление и в жизни играть выигрышную роль «куклы», «папиной дочки», скрывая за этим железную волю и хищные амбиции. Интенциональность скрытых кодов раскрывается постепенно, исподволь, создавая гипертему, подспудно раскрывающую истинную личность Розмари. Вот автор вводит игру слов, настолько изящную, что она может пройти не замеченной мимо неподготовленного читателя: Розмари признается в любви Дикю Дайверу: *She was stricken... She seemed about to fall to her knees — from that position she delivered her last shot: — You are the most wonderful person I ever met — except my mother...*⁶. Актуализация одновременно двух значений слова «shot» — «выстрел» (в попытке подстрелить «крупную дичь» — знаменитого Дика Дайвера) — и «кадр, снимок» — намек на актерскую профессию Розмари, не оставляющую ее и в момент страсти, направлена на реализацию авторского замысла — показать образ в развитии, подтолкнуть читателя к адекватному декодированию текста, намеренно нарушая постулат сотрудничества П. Грайса — максимуму отношений с адресатом. Тема актерства, неискренности Розмари реализуется и в ее

⁵ Fitzgerald F. Sc. *Tender is the Night*. L., 1977. P. 101.

⁶ Ibid. P. 105.

самопризнании: «*Suddenly she knew too that it was one of her greatest roles and she flung herself into it more passionately*»⁷. « — *I must go, youngster, — she said. They blinked at each other across a widening space, and Rosemary made an exit that she had learned young, and on which no director had ever tried to improve*»⁸. Понятие игры в прямом и переносном смысле слова нерасторжимо связано с обликом Розмари, и автор широко им пользуется для обрисовки ее характера и поступков: *to play — to act, take part, perform role in dramatic piece. To carry out, execute, put into effect, without serious intent.*

В результате постепенного и последовательного развития гипертемы не выглядит неожиданным и скрытый код-концентр: Розмари в глазах ее матери «молодой могучий мустанг, скрывающий исполинские сердце, легкие и душу под прелестной оболочкой»: *Mrs. Spoons knew too well that Rosemary, for all her delicate surface, was a young mustang. Cross-sectioned, Rosemary would have displayed an enormous heart, liver, soul, all crammed together under the lovely shell*⁹.

К этому же выводу приходит и Дик Дайвер, правда, поздно, по прошествии пяти лет, когда Розмари уже привела в движение силы, разрушившие его жизнь.

Обманчивость внешности, обманчивость проявлений чувств осознается и самой Розмари; в ее уста автор вкладывает наиболее значимый глобальный код-концентр, подытоживающий все поступательное развитие *игры*: «Роль Розмари как средства крушения Дика Дайвера»: «...*The rain is over, — he said... Rosemary stood up and leaned down and said her most sincere thing to him: 'Oh, we're such actors — you and I.'*»¹⁰ Декодирование скрытого кода этой семантической структуры включает в себя все семы, предварительно введенные в локальных кодах: *to play, to pretend, role, actors*, что усиливает и многократно умножает их воздействие: *actor a. One who plays a part in a drama on the stage; professional performer of plays; b (fig.) one who takes part in any notable action.*

4. Непрозрачные скрытые коды — наиболее сложные с точки зрения их декодирования образования, требующие не только высокой лингвогносеологической компетенции, но и специальных профессиональных знаний в силу временной удаленности написания произведения, исторической обстановки, социальных, личных

⁷ Ibid. P. 133.

⁸ Ibid. P. 177.

⁹ Ibid. P. 183.

¹⁰ Ibid. P. 373.

и других причин, побудивших автора включить закодированный образ, рассчитанный не на широкого, любого читателя, а на узкий круг осведомленных лиц (см., например, произведения писателей-декабристов, А.С. Грибоедова и других, в английской литературе — знаменитые сонеты Шекспира, дилогию об Алисе Л. Кэролла, в которой, как показали последние изыскания, зашифрована сатира на двор королевы Виктории и ее приближенных и т.п.). М. Гарднер так объясняет множественность толкований «Алисы»: «Подобно «Одиссее», Библии и другим великим порождениям человеческого гения, книги об Алисе легко поддаются символическому прочтению любого рода — политическому, метафизическому, фрейдистскому. Некоторые из этих ученых интерпретаций могут вызвать лишь смех. Шан Лесли, например, в статье «Льюис Кэрролл и Оксфордское движение» находит в «Алисе» зашифрованную историю религиозных баталий викторианской Англии. Банка с апельсиновым вареньем, например, в его толковании — символ протестантизма (апельсины оранжевого цвета — отсюда связь с Вильгельмом Оранским и оранжистами). Поединок Белого и Черного Рыцарей — знаменитое столкновение Томаса Гексли и епископа Самюэла Уилбфорса. Синяя Гусеница — Бенджамин Джоветт, а Белая Королева — кардинал Джон Генри Ньюмен, тогда как Черная Королева — это кардинал Николас Уайзмэн, а Бармаглот «может только выражать отношение британцев к папству».

Нетрудно предположить, что в последнее время большая часть толкований носит психоаналитический характер. К несчастью, в любом нонсенсе столько удобных для интерпретаций символов, что, сделав относительно автора любое допущение, можно без труда подобрать к нему множество примеров. Возьмем, скажем, сцену, в которой Алиса хватается за конец карандаша, который держит Белый Король, и начинает писать за него. Тут в пять минут можно придумать шесть разных толкований. Однако имел ли Кэрролл хоть одно из них бессознательно в виду, представляется сомнительным. Можно лишь отметить, что Кэрролл интересовался психическими феноменами и «автоматическим письмом», а поэтому невозможно вовсе исключить предположение, что форма карандаша в этой сцене произвольна. Следует также помнить, что многие эпизоды и персонажи в «Алисе» порождены каламбурами и другими лингвистическими шутками; они были бы совсем иными, пиши Кэрролл, к примеру, по-французски. В этих книжках слишком много символов. Эти символы допускают слишком много толкований» [Гарднер, 1978: 251]. Непрозрачные скрытые коды требуют интимнейшего

включения в текст, в события биографии, в другие произведения этого автора, его друзей, современников.

М.С. Петровский в статье «Что отпирает «Золотой ключик»?» убедительно доказал, что числившаяся дотоле исключительно за детской литературой сказка А.Н. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино» содержит немало мыслей и тревог, заботивших писателя и в его трилогии «Хождение по мукам». Выяснилось, что в образе Пьеро Толстой нарисовал в гротескно-сатирических красках обобщенную фигуру поэта-символиста, спародировав к тому же некоторые обстоятельства жизни и творчества А. Блока. М.С. Петровским в этой связи были обнаружены разбросанные по всему тексту «Золотого ключика» блоковские аллюзии, начиная с характерного образа всей символистской поэтики — пляски теней на стене — и кончая «болотными мотивами» стихотворений Пьеро — А. Блока. В сказке в завуалированном виде содержится и полемика с идеями формалистического театра, которыми руководствовался Мейерхольд, провозглашая необходимость воспитания «актера-марионетки». Именно такой театр, возглавляемый Карабасом-Барабасом, сатирически изображен А.Н. Толстым. Противопоставлен же ему в сказке театр папы Карло, т.е. театр реалистический, эстетические и этические принципы которого скрыто указывают на МХАТ, руководимый К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Так, благодаря исследованию М.С. Петровского, классическая детская сказка «Золотой ключик» воспринимается теперь как скрытое отражение борьбы двух направлений в искусстве реализма и формализма [Петровский, 1979]. В своей статье «Еще раз об «умышленности» Достоевского» В.Н. Топоров дает пример «криптограмматического» уровня структуры текста: «На этом уровне автор (Достоевский Ф.М.) решает для себя и только для себя некоторые проблемы, признаваемые им существенными в связи с тем личным жизненным субстратом, которому суждено преосуществиться в художественный текст и в его автора. Речь идет о введении в текст неких скрытых указаний на автобиографические (или некоторые другие, но непременно автобиографизируемые) реалии, почему-либо важные для автора..., и совершенно не рассчитанные на восприятие их читателем» [Галинская, 1986]. Непрозрачные скрытые коды требуют для декодирования наличия определенного знания — исторического, общемонологического, специального и т.д. Как правило, они поддаются декодированию при помощи энциклопедических и других словарей и справочников, поскольку в тексте содержится эксплицитное указание на на-

правление когнитивного импликационного поиска: таковы многочисленные в англоязычной литературе библеизмы типа: *Our daily bread*¹¹; *The silver cord is cut and the golden bowl is broken and all that, but an old romantic like me can't do anything about it*¹². К таким скрытым кодам можно отнести в романе Фр.С. Фицджеральда «Ночь нежна» неоднократное упоминание имени генерала Гранта: *General Grant invented this kind of battle at Petersburg in sixty-five*¹³; *Perhaps, she liked to think, his carrier was biding its time, again like Grant's in Galena...*¹⁴. Для декодирования необходимо знание некоторых эпизодов из истории США периода Гражданской войны. Знаменитый генерал Грант в 1868 году был избран президентом США, но, поддавшись коррупции и злоупотреблениям, был вынужден оставить пост и постепенно опускался все ниже, пока окончательно не разорился. Его карьера с головокружительным взлетом вначале и бесславным концом в некоторой мере напоминает историю доктора Дайвера. Неопределенность ракурса позволяет прибегать к различного рода толкованиям — отсюда множественность интерпретаций «Алисы...», неожиданность трактовки «Золотого ключика» и многих других произведений. К таким скрытым кодам относилась, как исследовал Ю.М. Лотман, в первоначальной редакции строка из «Евгения Онегина»: «Как Д. пьяный на пиру...», содержащая двойной код: имя Дельвига и реалии, понятные только интимному кругу друзей поэта [Лотман, 1978]. Такие скрытые коды зачастую не предназначены для их декодирования читателем, поскольку содержат скрытые указания на некоторые автобиографируемые реалии, существенные в первую очередь для самого автора и совершенно не рассчитанные на восприятие адресатом. Именно к таким относится «криптограмматический уровень» текстов Ф.М. Достоевского, М.С. Булгакова и других, а в романе Фр.С. Фицджеральда — тот факт, что, как отмечают американские исследователи, на нем лежит отпечаток идей О. Шпенглера, в частности, теория безнадежного одряхления, «окаменения» западноевропейской цивилизации, развитая им в книге «Закат Европы» [см. Горбунов, 1975: 122]. См., например, толкование скрытых кодов произведений Дж. Д. Сэлинджера на основе религиозно-философских и литературных принципов древнеиндийской поэтики [Галинская, 1986].

¹¹ Fowles J. Daniel Martin. N.Y., 1978. P. 6.

¹² Ibid. P. 126.

¹³ Fitzgerald F. Sc. Tender is the Night. L., 1977. P. 125.

¹⁴ Ibid. P. 331.

Но при перенасыщенности текста скрытыми, закодированными, непрозрачными образами текст, как правило, не воспринимается и потому не выполняет своей главной функции — эмоционально воздействуя на читателя, способствовать созданию новой «картины мира». Так произошло с сугубо нарочитым символизмом в поэзии — т.н. «профессиональным символизмом», который очень метко охарактеризовал О.Э. Мандельштам: «Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода... Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой». И далее: «Они (лжесимволисты) запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что потом сам не рад будешь» [Мандельштам, 1987].

В заключение можно отметить, что выявление скрытых кодов художественного текста, объединенных между собой общностью замысла, раскрывающих различные аспекты основного концепта романа, делают возможным внутреннее объединение их в единое целое, способствующее обнаружению скрытой семантики всего текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галинская И.Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986.
2. Гарднер М. Аннотированная Алиса. Дополнения к кн. «Алиса в стране чудес и Зазеркалье». М.: Наука, 1978.
3. Горбунов А.Н. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. Новосибирск: Наука, 1975.
4. Грейс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 217–237.
5. Додонов В.И. Эмоция как ценность. М., 1978.
6. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М.: Просвещение, 1978.
7. Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987.
8. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. М.: Прогресс, 1967. С. 406–431.

9. Петровский М.С. Что отпирает «Золотой ключик»: Сказка в контексте литературных отношений // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 229–251.
10. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного // Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1974.
11. Эйништейн А. Автобиографические заметки // Собр. научных трудов. Т. 4. М. 1963.
12. Ryan M.-L. Pragmatics of personal and impersonal fiction // Poetics (Amsterdam). 1971. Vol. 10. No. 6. Pp. 517–539.

Galina G. Molchanova

TEXT IMPLICIT CODING AS A REPRESENTATION OF THE AUTHOR'S WORLDVIEW

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; dean@fl.msu.ru

Abstract. The purpose of the paper is to point out some theoretical problems concerning reading as an integrative skill and a meaningful emotional activity rather than a mechanical exercise. From this perspective, reading can be viewed as a form of dialogic interaction between the reader and the author. Literary awareness is as vital in the interaction with literary text/discourse as language and culture awareness. Due to this approach, literary text/discourse analysis can become a key to the creative perception of fictional text/discourse and an interactive process of meaning generation by writers and their reading audience. The paper illustrates the possibilities of its application on the examples from texts belonging to different writers and different functional styles, showing the zones of the deepest implicit sense and powerful impact of the literary works in discursive and social contexts. The cognitive aspects of these texts are analyzed, the chain links are constructed. Much attention is paid to the classification of the four different hidden codes, taking into account their specific features and the audience's background knowledge, according to the level of their decoding ability: 1) Trite hidden codes; 2) Local hidden codes; 3) Dark hidden codes; 4) Non-transparent hidden codes. The borders between each are flexible and interconnected.

Keywords: hidden coding, defamiliarization, actualization, decoding, concentrated codes

Funding. This research has been supported by the Interdisciplinary Scientific and Educational School of Moscow University “Preservation of the World Cultural and Historical Heritage”.

For citation: Molchanova G.G. (2026) Text implicit coding as a representation of the author's worldview. *Lomonosov Linguistics and Intercultural Communication Journal*, no. 3(29), pp. 9–24. DOI: 10.55959/MSU-2074-1588-19-29-3-1 (In Russ.)

About the author: Galina G. Molchanova — Dr. Habil. in Philology, Professor, Head of the Department of Linguistics, Translation and Intercultural Communication, Dean of the Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University; dean@ffl.msu.ru

REFERENCES

1. Galinskaya I.L. 1986. *Zagadki izvestnykh knig* [Mysteries of famous books]. Moscow, Nauka. (In Russ.)
2. Gardner M. 1978. *Annotirovannaya Alisa. Dopolneniya k kn. «Alisa v strane chudes i Zazerkal'e»* [Alice annotated. Additions to "Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass"]. Moscow, Nauka. (In Russ.)
3. Gorbunov A.N. 1975. *Romany Frensis Skotta Fitsdzheral'da* [F. Scott Fitzgerald's novels]. Novosibirsk, Nauka. (In Russ.)
4. Grice H.P. 1985. Logika i rechevoe obshchenie [Logic and conversation]. In *Novoe v lingvistike. Vyp. 16. Lingvisticheskaya pragmatika* [New in linguistics. Vol. 16. Linguistic pragmatics]. Moscow, Progress, pp. 217–237. (In Russ.)
5. Dodonov V.I. 1978. *Ehmotsiya kak tsennost'* [Emotion as a value]. Moscow. (In Russ.)
6. Lotman Yu.M. 1978. *Roman A.S. Pushkina «Evgenii Onegin». Kommentarii* ["Eugene Onegin" by A.S. Pushkin. A commentary]. Moscow, Prosveshchenie. (In Russ.)
7. Mandel'shtam O.Eh. 1987. *Slovo i kul'tura* [Word and culture]. Moscow, Sovetskii pisatel'. (In Russ.)
8. Mukarzhovskii Ya. 1967. Literaturnyi yazyk i poeticheskii yazyk [Literary language and poetic language] In *Prazhskii lingvisticheskii kruzhok* [Prague linguistic circle]. Moscow, Progress, pp. 406–431. (In Russ.)
9. Petrovskii M.S. 1979. Chto otpiraet «Zolotoi klyuchik»: Skazka v kontekste literaturnykh otnoshenii [What does the Golden Key unlock? Fairytale in the context of literary relations]. *Voprosy literatury*, no. 4, pp. 229–251. (In Russ.)
10. Shklovskii V.B. 1974. *Tetiva. O neskhodstve skhodnogo* [Bowstring. On the dissimilarity of similar]. Vol. 3. Moscow, Khudozhestvennaya literature. (In Russ.)
11. Einstein A. 1963. *Avtobiograficheskie zametki* [Autobiographical notes]. Vol. 4. Moscow. (In Russ.)
12. Ryan M.-L. 1971. Pragmatics of personal and impersonal fiction. *Poetics (Amsterdam)*, vol. 10, no. 6, pp. 517–539.

Статья поступила в редакцию 02.04.2026;
одобрена после рецензирования 20.05.2026;
принята к публикации 08.06.2026.

The article was submitted 02.04.2026;
approved after reviewing 20.05.2026;
accepted for publication 08.06.2026.