

**МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КАФЕДРА ОБЩЕГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ

**АНДРЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ
БОГАТЫРЕВ**

***ЭЛЕМЕНТЫ НЕЯВНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ***

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

ТВЕРЬ - 1998

Предлагаемое учебное пособие посвящено введению начинающих филологов в проблематику риторико-герменевтического анализа художественного текста и формированию у студентов и аспирантов критического подхода к современной теории и практике интерпретации произведений изящной словесности. Оно поможет начинающему филологу составить себе представление о проблемах художественности и искусствоведения, художественного смыслопостроения и текстопроизводства, а также выработать критерии научного рассмотрения сущностей и границ, требований и запретов, методов и понятий, относящихся к обследованию неявных планов смыслопостроения в художественном тексте. Предназначено для студентов и аспирантов филологических специальностей.

Рецензенты: доктор филологических наук, профессор **Г.И.Богин,**

доктор филологических наук, профессор **Н.О.Гучинская**

КОРПУС ТЕКСТОВ

На вопрос, уместно ли назвать данный текст произведением литературы, ответ должен быть дан до того, как произведен объективный анализ

(Olsen, 1976: 342).

Текст N 1

Н.С.Лесков

Привидение в Инженерном замке (из кадетских воспоминаний)

Глава первая

1. У домов, как у людей, есть своя репутация. 2. Есть дома, где, по общему мнению, нечисто, то есть где замечают те или иные другие проявления какой-то нечистой или по крайней мере непонятной силы.

3. Спириты старались много сделать для разъяснения этого рода явлений, но так как теории их не пользуются большим доверием, то дело с страшными домами остается в прежнем положении.

4. В Петербурге во мнении многих подобною худою славою долго пользовалось характерное здание бывшего Павловского дворца, известное нынче под названием Инженерного замка. 5. Таинственные явления, приписываемые духам и привидениям, замечали здесь почти с самого основания замка. 6. Еще при жизни императора Павла тут, говорят, слышали голос Петра Великого, и, наконец, даже сам император Павел видел тень своего прадеда. 7. Последнее, без всяких опровержений, записано в заграничных сборниках, где нашли себе место описания внезапной кончины Павла Петровича, и в новейшей русской книге г.Кобеко. 8. Прадед будто бы покидал могилу, чтобы предупредить своего правнука, что дни его малы и конец близок. 9. Предсказание сбылось.

10. Впрочем, тень Петрова была видима в стенах замка не одним императором Павлом, но и людьми к нему приближенными. 11. Словом, дом был страшен потому, что там жили или по крайней мере являлись тени и привидения и говорили что-то такое страшное, и вдобавок еще сбывающееся. 12. Неожиданная внезапность кончины императора Павла, по случаю которой в обществе тотчас вспомнили и заговорили о предвещательных тенях, встречавших покойного императора в замке, еще более увеличила мрачную и таинственную репутацию этого угрюмого дома. 13. С тех пор дом утратил свое прежнее значение жилого дворца, а по народному выражению – “пошел под кадетов”.

14. Нынче в этом упраздненном дворце помещаются юнкера инженерного ведомства, но начали его “обживать” прежние инженерные кадеты. 15. Это был народ еще более молодой и совсем еще не освободившийся от детского суеверия, и притом резвый и шаловливый, любопытный и отважный. 16. Всем им, разумеется более или менее были известны страхи, которые рассказывали про их страшный замок. 17. Дети очень интересовались подробностями страшных рассказов и напитывались этими страхами, а те, которые успели с ними достаточно освоиться, очень любили пугать других. 18. Это было в большом ходу между инженерными кадетами, и начальство никак не могло вывести этого дурного обычая, пока не произошел случай, который сразу отбил у всех охоту к пуганьям и шалостям.

19. Об этом случае и будет наступающий рассказ.

(Лесков, 1994: 305-306).

Текст N 2

Е.А.Пoe

The Fall of the House of Usher

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of evening drew on, within view of the melancholy House of Usher (Poe, 1993: 148).

Текст N 3

1. Иван Бодхидхарма движется с юга
2. На крыльях весны;
3. Он пьет из реки,
4. В которой был лед.
5. Он держит в руках географию
6. Всех наших комнат,
7. Квартир и страстей;
8. И белый тигр молчит,
9. И синий дракон поет;
 10. Он вылечит тех, кто слышит,
 11. И может быть тех, кто умен;
 12. И он расскажет тем, кто хочет все знать,
 13. Историю светлых времен.

14. Он движется мимо строений, в которых
 15. Стремятся избежать судьбы;
 16. Он легче, чем дым;
 17. Сквозь пластмассу и жесть
 18. Иван Бодхидхарма склонен видеть деревья
 19. Там, где мы склонны видеть столбы;
 20. И если стало светлей,
 21. То, видимо, он уже здесь;
 22. Он вылечит тех, кто слышит,
 23. И может быть тех, кто умен;
 24. И он расскажет тем, кто хочет все знать,
 25. Историю светлых времен.
- /1984/ (Гребенщиков, 1993: 202)

ВВЕДЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВО ИССЛЕДОВАНИЯ

Филология в строгом смысле всегда ориентировалась на вскрытие неявных глубоких (одним словом – эзотеричных) планов в текстах, представляющих одновременно и наибольшую ценность, и наибольшую трудность для понимания читателем.

Проблема неявных смыслов оказывается тем более актуальной в современный период больших экспериментов в построении текстовых систем идейной выразительности, отличающихся от канонизированных жанровых моделей прошлого. Традиция канонического текстопостроения, распространенная в период классицизма, характеризовалась тем, что название жанра открывало у читателя “тот ящик души, который полагалось открыть по уставу данного жанра” (Гуковский, 1929: 45). Напротив, при чтении постклассических текстов художественной культуры читатель вынужден вырабатывать способы освоения текстовой содержательности как приобщения к сложно опредмеченной идее текста.

В последнее время в филологических науках обозначилась интенсивная разработка таких предметов научного исследования, как “воздейственность художественного текста”, “типология имплицитных смыслов художественного текста”, “принципы художественного текстопостроения”, “двусмысленность и многозначность в художественном тексте”, “переводимость текстов художественных жанров”. В ряду подобных имеется место и для предмета, обозначенного нами как “эзотеричное начало в тексте”. Под *эзотеричностью* подразумевается актуализированная средствами текста конфликтная противопоставленность двух альтернативных – взаимоисключающих, а не

взаимодополняющих – пониманий того или иного места в тексте и, соответственно, смысла текста в целом. ЭЗОТЕРИЧНОЕ НАЧАЛО В ТЕКСТЕ может быть интерпретировано и как отсылающее к неочевидному, неявному, сокрытому смыслу (идее) конкретного текста, и как указывающее на эзотеричность в качестве родового начала, т.е. неявность, сокрытость (в качестве самостоятельной относительно самодостаточной сущности) как способ бытия смыслов в тексте. Данная эквивокация носит конструктивный характер, позволяя зафиксировать взаимонеобходимость и внутреннюю взаимосвязь эзотеричной идеи и идеи эзотеричности. Ниже производится разграничение понятий текстовой эзотеричности и эзотеричного смысла с такими понятиями, как “скрытый смысл”, “пресуппозиция”, “консуппозиция”, “импликация”, “импликативность”, “импликационность”, “затекст”, “подтекст”, “концепт текста”, “глубинный смысл текста”, “эллипс”, “умолчание”, “намеренный смысловой (семантический) пропуск”, “эзотерический смысл”, “лакуна (gap, blank, obscuritee)” и т.д.

Обоснование и разработка понятийно-терминологической системы “текстовая эзотеричность” потребовали полномасштабного критического рассмотрения всех современных ключевых филологических теорий, так или иначе трактующих проблему выявления источников неявного смыслообразования в художественном текстопостроении. Мысль о дидактической целесообразности введения начинающих филологов в исследуемую проблематику легла в основу настоящего учебного пособия, охватывающего многие элементы мыследеятельности читателя при понимании художественного текста.

Важным методологическим моментом работы является различение концептов “смысл” и “значение”. Впервые дистинкция “смысл/значение” была произведена немецким логиком Готлобом Фреге (Frege) (1848-1925) в статье 1892 г. “О смысле и значении” (Ueber Sinn und Bedeutung). Приводя два выражения (имени, в терминологии автора) “вечерняя звезда” и “утренняя звезда”, Г.Фреге обращает внимание на то, что в обоих случаях имеется в виду одно и то же значение (денотат, референт) – планета Венера. Однако, хотя значения этих высказываний (имен) совпадают, но по смыслу они различаются, так как отмечают, фиксируют разные, не совпадающие ситуации понимания. При понимании предложения в реальном акте общения, согласно концепции Фреге, схватывается его смысл (Sinn), не равный значению (Bedeutung).

На принципиальность разграничения понятий “смысл” и “значение” с позиций деятельностного подхода указывает Г.П.Щедровицкий в статье “Смысл и значение” (Щедровицкий, 1974). “Конструкции значений” выступают как “вторичные понимания”. При этом если “значение” (денотат) в понимании Г.Фреге предстает как “объект оперирования”, то в

рамках концепции Г.П.Щедровицкого под “значением” понимаются связи между словами и “объектами” (или “предметами”, выраженными в других словах). Таким образом, значения существуют не просто природно (как у Фреге), но в деятельности и культуре. Как указывает Г.П.Щедровицкий, значения и смыслы (или процессы понимания) связаны между собой деятельностью понимающего человека, являются разными компонентами этой деятельности. Одновременно значения и смыслы являются и разными компонентами знака как определенной организованности в составе деятельности (Щедровицкий, 1974: 98-101).

Понятие “смысл целого текста” используется нами по определению Г.П.Щедровицкого как “та конфигурация связей и отношений между разными элементами ситуации деятельности и коммуникации, которая создается или восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения” (Щедровицкий, 1974: 93-94).

Как и всякие смыслы, неявные смыслы существуют в усмотрении человеком – читателем, осуществляющим деятельность по пониманию на основании использования своей способности к рефлексии. Местонахождением смысла является деятельность по пониманию текста, а не материальный объект, произведение. Деятельность есть человеческий способ отношения к природе и людям, осознанная и целенаправленная активность. В деятельности человек осуществляет достижение жизненно важных целей, изменяет мир и реализует себя. Само понятие человеческой жизни может интерпретироваться как система сменяющих друг друга деятельностей (см. Леонтьев, 1977: 81, 109). Деятельность существует и как процесс, и как предмет, и как форма деятельности общественного человека. Деятельность, направленная на природный предмет, превращает его в продукт и начинает существовать в опредмеченной форме. Процесс перехода деятельности в продукт называется *опредмечиванием* (Маркс, 1955: 94, 121). Сложный процесс освоения человеком опредмеченной в продукте деятельности (посредством применения духовных сил и способностей) называется *распредмечиванием*.

Важнейшим средством организации человеческой деятельности является язык. В то же время язык вне конкретного действующего человека, не может выступать как фактор деятельности. Поэтому здесь уместно говорить не о языке в узком лингвистическом смысле как системе отношений (*langue*) – в трактовке Фердинанда де Соссюра, а о языковой способности человека – языке в действии (*language*) (см.: Соссюр, 1977: 47-49, 52-53). Фактом целенаправленной и сознательно направляемой коммуникативной деятельности человека является текст, выступающий как “язык в действии” (Хэллидей, 1978). Именно в тексте, а не в языковой системе опредмечено конкретно-духовное, определенная человеческая

деятельность. Текст в целом трактуется нами не как хранилище смысла, а как пространство опредмечивания и распредмечивания, т.е. как существующий не статично, а динамично.

Распредмечивание как высший уровень понимания (снимающий в себе все низлежащие уровни понимания) позволяет человеку оптимально полно приобщиться к культуре. Культура здесь трактуется прежде всего как наиболее человеческий способ деятельности людей и как относительно открытое пространство духовного наследования. Относительность доступа к культурным ценностям определяется различением уровней овладения тем или иным индивидом (личностью) способами освоения присущей конкретной культуре содержательности. Универсальным средством приобщения к культуре, освоения ее содержательности является понимание.

Центральная роль в обеспечении адекватного понимания текстов культуры отводится рефлексии. Последняя в наиболее сжатом виде может быть определена как связка между образом подлежащей пониманию ситуации и опытом понимающего (см. Богин, 1989: 17). Рефлексия, обусловленная наличием у человека опыта бытия в мире, может квалифицироваться как родовое понятие по отношению к пониманию, то есть “понимание и есть организованность рефлексии” (см. Богин, 1982: 5).

Для того чтобы разграничить термин “рефлексия” в значении “наблюдение, которому ум подвергает свою деятельность и способы ее проявления”, введенный Джоном Локком (Локк, 1960: 129), и имя “рефлексия”, обозначающее “любование собственными переживаниями” и “мелочное копание в собственных чувствах”, по предложению Г.П. Щедровицкого в первом случае ударение ставится на предпоследний слог (см. Богин 1982: 71). Рефлексия выступает не только как деятельность над опытом, но и как источник опыта, активный процесс.

Основной ситуацией, вовлеченной в процесс смыслопостроения, для нас является художественный текст. Именно текст рассматривается как задающий пределы всего того, что реципиент может понять или не понять. Не ставя перед собой задачу исчерпывающего определения художественного текста, ограничимся набором существенных признаков текста как объекта, соответствующего принципам, целям и задачам настоящей книги. В связи с этим не является необходимым введение всеобъемлющей формулировки, но достаточно ограничиться требованием непротиворечивости, то есть совместимости всех выделяемых сторон того, что мы здесь определяем как текст.

Признается целесообразным разведение понятий произведения и текста подобно тому, как это сделано французским филологом Роланом Бартом (1915-1980) в статье “От произведения к тексту” (1971):

“Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций (*un champ methodologique*)” (Барт, 1989: 415). Объектом исследования служит не текст-произведение, определенное в пространстве перипетий его изменчивого социального бытования (замысел, издание, переиздание, устранение опечаток, популярность, осуждение, запрещение, уничтожение, заимствование, переиздание, хранение, распространение), а текст как рамка смыслообразования. Аналогично этому Поль Рикер определяет текст как внутреннюю организацию произведения, *Zusammenhang*, внутреннюю связь (Рикер, 1995: 97-98).

Текст не существует без материального субстрата, но не все стороны материального субстрата в равной мере обладают смыслоразличительной функцией. Текст является реализацией некоторой системы, обладает культурной функцией, он не сводим к простой последовательности знаков в промежутке между двумя внешними границами, а, напротив, существует как структура “вторичного типа”. Текст представляет собой инвариантную систему отношений и в то же время не сводим к константе (см. Лотман, 1970: 67-70).

В рамках деятельностной парадигмы исследования художественный текст рассматривается как “опредмеченная субъективность”, а в системе его материальных средств усматриваются “опредмеченные реальности сознания, сложившиеся в деятельности человека субъективные реальности, смыслы, коррелятивные со средствами текста” (Богин, 1982: 20). Эти присущие художественным текстам реальности интересна субъективны, потому что могут быть поняты читателем, а в силу их мировоззренческой значимости мы называем эти реальности субъективно-ценностными.

Деятельность по распрямлению текстовой субъективно-ценностной реальности глубоко рефлексивна, поскольку требует от понимающего восстановления ситуации авторского мышления на основе индивидуации множества содержащихся в тексте в свернутом виде структурных компонентов. Эта деятельность может быть улучшена посредством рационализации ее важных составных моментов, позволяющей сознательно регулировать ее протекание. Поэтому важным средством оптимизации деятельности читателя является разработка понятийно-терминологической системы, направленной на объяснение риторической организации эзотерических текстов.

Тексты, полагаемые нами в качестве объекта нашего исследования, расцениваются как опредмеченная модель мира личности. Как указывает Вяч.Вс.Иванов и В.Н.Топоров, “модель мира может реализоваться в различных формах человеческого поведения и в результатах этого

поведения (например, в языковых текстах, социальных институтах, памятниках материальной культуры и т.д.), в дальнейшем всякая такая реализация называется текстом” (Иванов, Топоров, 1965: 7).

Согласно Вяч.Вс.Иванову и В.Н.Топорову модель мира служит программой поведения для личности и коллектива, определяя набор операций, применяемых для воздействия на мир, правила их использования в деятельности и их мотивировку (Иванов, Топоров, 1965: 7). Вслед за этими авторами будем называть текстами культуры всякую форму существования человеческой деятельности в опредмеченном виде. Важную самостоятельную часть текстов культуры составляют тексты художественные.

Смысловой вершиной художественного текста, служащей его конституирующей чертой, является художественная идея. Художественная (эстетическая) идея трактуется нами по определению Иммануила Канта (1724-1804): “Под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватным ему” (Кант, 1966, т.5: 330). Идею художественного текста, таким образом, предстает и как мера художественности текста.

В связи с тем, что данное пособие затрагивает вопросы художественного текстопостроения, некоторые читатели могут быть удивлены отсутствием в книге рассуждений о художественном образе. Мы же, в свою очередь, не собираемся выдавать образность за некий объяснительный принцип для художественного текстопостроения, поскольку человеческое восприятие вообще образно, как то убедительно и обоснованно и показано в гештальтпсихологии. Неконструктивность теории “образов” в области филологии вскрыта уже В.Б.Шкловским в 1915 г. (см.Шкловский, 1990; Лихачев, 1981: 197). Поэтому слово “образ” мы обязуемся использовать как обозначение обыденного представления, ему соответствующего, а не как некое эзотерическое научное понятие.

Наличием художественной идеи характеризуются не только тексты собственно художественные как предназначенные для “незаинтересованного созерцания” (Кант, 1966, т.5: 205), но и многие тексты культуры, совмещающие художественную идейность с выраженной публицистической обращенностью или с выраженными цеховыми философскими или конфессиональными амбициями. Поэтому в универсуме текстов культуры можно выделить подмножество текстов художественного типа, включающее наравне с текстами в узком смысле художественными тексты манифестов общественных движений, тексты священных книг, тексты сочинений некоторых религиозных деятелей, пророков, философов-мистиков и прочие тексты, в которых опредмечена

художественная идея.

Внутри универсума текстов художественного типа можно выделить в особую группу “сильные” тексты (В.Н.Топоров), называемые также “усилительными” (А.К.Жолковский), орнаментальными (О.Шпенглер, Ю.А.Филиппьев), “фасцикативными” (А.А.Брудный; Ю.А.Шрейдер; Кнорозов; И.И.Ревзин; А.Е.Войскунский). Сильные тексты оптимально приспособлены для передачи интенсивно воздействующей на сознание читателя художественной идеи при значительном несовпадении формы явления последней по отношению к составу текстовых предикаций, образующих содержание текста. В силу этого сильные тексты могут быть определены и как чистая отвлеченная форма существования художественной идеи (см. об этом Шпенглер, 1991: 25). Поэтому в сильных текстах художественного типа идейная выразительность доминирует над изобразительностью, а связи идейно-смысловые – над связями по содержанию.

Многие “сильные” тексты культуры обнаруживают в процессе чтения черты неясности, неоднозначности, сопротивления пониманию. Одновременно за этими текстами признается особая сила идейного воздействия, “заразительность”. Рефлексия реципиента некоторым парадоксальным образом обращается на глубинные, субъективно-ценностные смыслы, отличающиеся высокой значимостью в составе универсума жизненного опыта читателя, Картины Мира личности. Выдвигаемая здесь исследовательская гипотеза заключается в том, что мера эзотеричности художественного текста выступает также как мера художественности того или иного текста культуры. Гипотеза эта требует проверки, возможной лишь в случае построения системы критериев собственно эзотеричного текста.

Глава 1. ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ПРОСТРАНСТВА НЕЯВНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

ТЕКСТ

Само по себе слово “текст” прекрасно известно рядовому носителю русского языка и обычно употребляется им вполне адекватно в разных контекстах. Однако в ситуации, требующей синтеза определенных знаний в таких областях, как филология, теория коммуникации, культурология и им соподчиненных, слово “текст” становится инструментом познания и требует определенной понятийной проработки. Именно здесь-то и приоткрывается несовпадение и даже взаимоотрицание ряда моделей текста и коммуникации, из которых назовем информанистическую и

интенционалистическую.

ИНФОРМАЦИОНИЗМ И ИНТЕНЦИОНАЛИЗМ В ТЕКСТОВОСПРИЯТИИ

Информационный бум разразился в XX столетии в связи с эффективным внедрением в производство кибернетических систем, основанных на использовании информационных (де)кодирующих устройств.

Воплощением информациологического подхода к текстовой деятельности служит кодовая модель коммуникации, представленная в широко известной схеме Клода Шеннона (рис.1).



Рис. 1

Данная модель рассматривает возможность воспроизведения информации на другом конце цепочки благодаря коммуникации, осуществляемой посредством преобразования информационного сообщения, неспособного самостоятельно преодолеть расстояние, в сигналы кода, которые можно транслировать. Шум и помехи в канале связи могут исказить сигнал или уничтожить его. В том случае, если канал связи достаточно чист, успех коммуникации целиком зависит от эффективности (де)кодирующих устройств и от идентичности кода на вводе и выводе информации.

Определенным образом приспособленная для представления человеческой коммуникации на языке информационно-кодовая модель остается принципиально той же: “говорящий” (он же “отправитель”) и “слушающий” (он же “получатель”) оба имеют “лингвистические (де)кодирующие устройства” и “мыслительные процессоры”, хранящие и перерабатывающие информацию или “мысль” (см. Кибрик, 1987). В устной речи сигнал акустический, а канал связи – физическая среда,

проводящая звуковые волны, в письменной речи сигнал графический, а канал связи визуальный (например, воздух). Такой взгляд на речевую коммуникацию основывается на двух тезисах: во-первых, каждый национальный язык (русский, английский, китайский и т.п.) является достаточно простым для успешной коммуникации кодом; а во-вторых, эти коды достаточно легко и напрямую соотносят “мысли” и “звуки”.

Кодовая модель не способна полностью адекватно описать реальные процессы художественной коммуникации. Само по себе декодирование локализуется там, где акустический сигнал переходит в языковой образ. Однако интерпретация художественного высказывания на этом этапе только начинается, но вовсе не заканчивается. Понимание текста предполагает не только декодирование, но и синтез смысла целого текста или его фрагмента.

Если принять точку зрения на язык как на код, то знаковой основой данного языка должно быть однозначное соответствие фонетических репрезентаций семантическим. Однако между этими семантическими репрезентациями и “мыслями” или смыслами, передаваемыми высказываниями в процессе общения, простираются “дистанции огромного размера”. Так, для весьма среднего отечественного школьника строки Пушкина “Мой дядя самых честных правил...” наполнены информацией типа “дядя занемог, т.е. заболел” и “у говорящего есть дядя”, но в целом лишены какого бы то ни было весомого смысла, тем более – программной авторской *иронии*. И уж совсем не приемлема для читателя информация типа “... и белый тигр молчит, и синий дракон поет”.

Текст с точки зрения информациологической есть не что иное, как набор материальных сигналов, исходящих с передатчика и стимулирующих определенную стереотипную реакцию приемника. Основными терминами информациологии являются информация, сигнал, канал связи, передатчик, приемник, шумы в канале связи, а также и прочие понятия, никак напрямую не связанные с такими атрибутами коммуницирующего человека, как сознание, воля, ценностная ориентация, индивидуальность, культурность, деятельность, личность.

Механическое перенесение первой группы понятий в опыт построения гуманитарного знания и называется здесь ИНФОРМАЦИОНИЗМОМ независимо от того, декларирует тот или иной ученый-филолог свою информанистскую установку прямо или застенчиво пишет об “определенной аналогии” между процессом текстовосприятия и, например, процессом выделения хлорофилла.

Противоположным информанистическому учению о коммуникации и понимании является учение об интенциональности,

объявляющее основным источником смыслообразования направленность человеческого сознания на предмет. Идеология интенционализма зародилась в недрах античной философии, получила основательное развитие в средневековой философии (у Фомы Аквинского), а в новое и новейшее время - у представителей феноменологического направления, в первую очередь у Эдмунда Гуссерля (1859-1938).

С точки зрения гуссерлианской феноменологии вещи даны человеческому сознанию для их усмотрения. При этом самообнаружение и самополагание вещи в потоке сознательных переживаний как таковой целиком и в модельности самоочевидности и называется феноменом. Каждому феномену присуща собственная интенциональная структура, состоящая из множественно интенционально соотнесенных компонентов. Модусы явленности могут различаться – от чувственного в своей основе восприятия до припоминания и конструирования новых феноменов (объективно возможных или сугубо фантастических). Модус воображения при этом будет наиболее широким и неспецифичным одновременно.

Конструирование мира субъектом сознания протекает посредством осуществления ноэма-ноэтических актов. При этом термином ноэма (греч. νόημα – мысль) в феноменологии называются предметы, конституирующиеся в сознании путем ноэтических актов. Иными словами, ноэма знаменует собой предмет, взятый не экзистенциально (в отрыве от сознания познающего субъекта), а эссенциально (сущностно, в своих существенных свойствах, открытых познающему субъекту). Напротив, ноэза или Ноэзис (греч. νόσις – мышление) представляет собой различные акты сознания (восприятие, фантазия, воспоминание и т.д.), в которых конституируются предметы. Понятие ноэзы (того, как нечто схватывается сознанием) неотделимо от понятия ноэмы (того, что схватывается сознанием).

Информационистическая или интенционалистическая методология могут быть свойственны всякой филологической дисциплине, трактующей проблемы текстообразования.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ

Приоритет в разработке вопросов понимания текстов культуры традиционно оспаривают друг у друга лингвистика и литературоведение.

Для лингвистики, в особенности если речь идет о лингвистике языка, а не речи, текст представляет собой прежде всего материально зафиксированный и таким образом данный в восприятии след языковой системы. Если же говорить о видении текста в лингвистике речи, то диапазон исследуемых проблем здесь почти неограничен по мере того как текстовая деятельность соизмеряется с языковой способностью

коммуникантов.

Для литературоведческого подхода характерна трактовка текста как частного момента как бы хорошо обозримого всемирного литературного процесса. Индивидуальность текста при этом часто становится заложницей “готовых резонансов” литературоведческой историографии либо конъюнктуры книжного рынка. Вопрос же о художественности или нехудожественности текста при этом традиционно оттесняется на второй план как слишком мелкий в масштабе смены литературных парадигм и кочующих туда-сюда “образов”-картинок и “образов”-слов.

Герменевтическая (понимающая) трактовка текста основывается на допущении об интерсубъективности и надындивидуальности текстов культуры. При этом натуралистическое представление о понимании как о некоем автоматическом, биологически врожденном процессе отвергается. Отсюда вытекает учение об интенциональности отношения человек – текст – человек, и, как следствие, признание возможности интерпретации текста из него самого как относительно замкнутой и в то же время определенной культурой системы. При этом текст мыслится соразмерным человеческой способности к деятельностному пониманию и интерпретации, основанной на опыте бытия в мире и в культуре. Способность понимать может рационально усовершенствоваться путем изучения жанров текстов культуры в связи с принципами и приемами оптимальной интерпретации. Основной упор делается на изучение наиболее герменевтически сложных видов текста – сакральных и теологических (*Hermeneutica Sacra*), а также классических художественных (*Hermeneutica Philologica*). По мере вовлеченности в решение прикладных интерпретационных задач герменевтика как теория понимания вступает во взаимодействие с наиболее передовыми достижениями филологических наук, и таким образом рождается филологическая герменевтика.

Сама же филологическая герменевтика, направленная на синтез теории понимания с конкретными филологическими приемами интерпретации текстов культуры, предстает как волшебная фея, вдохнувшая жизнь в событие и процесс актуального общения читателя с конкретным, индивидуальным и цельным текстом культуры.

ОТ ИНТЕНЦИОНАЛИЗМА К КОНСТРУКЦИОНИЗМУ

Поскольку эзотеричный смысл текста характеризуется тем, что он может быть понят или не понят, необходимо прокомментировать наиболее общие основания возможного понимания и непонимания: культура и текст, рефлексия и понимание, Картина Мира, деятельность и смысл возможны и действительны именно в силу и в пределах интенциональной

направленности человеческого сознания.

Понимание предполагает интерсубъективность понимаемого. Интерсубъективное включает в себе социальный опыт, разделяемый понимающим индивидом. В этой связи исследование процессов понимания и возможностей его оптимизации обладает общественной значимостью. Интерсубъективное – это не объективное, реально и действительно существующее помимо человеческой субъективности, и не идеальное, существующее в чистой возможности, а интенциональное, то есть фундированное в сознании человека. Поскольку в действительности носителями сознания являются конкретные люди, интерсубъективное – это то, что может быть духовно освоено и коммуницировано личностью.

О смыслообразовании и смыслопостроении можно говорить, исходя из презумпции интенциональности сознания субъекта, реципиента (равно как и автора) текста. Термин “интенциональность” восходит к латинскому глаголу *intendo* (*intendi, intentum, intendere*), значение которого протягивать, простирать, направлять, обращать (см.: Латинско-русский словарь, 1961: 359, *intendo* 1), а не к английскому существительному *intention* (намерение) (психологический термин). Интенциональность (направленность на предмет) есть специфическое свойство сознания, выражающее его сущность. В философии М.Сенеки (*Seneca* 4 г. до н.э. – 65 г. н.э.) понятие *intentio* (стремление) обозначает способ “движения души” (*motus animi*). У Фомы Аквинского (1225-1274) интенциональность позволяет интеллекту, потенциально способному к пониманию, **АКТУАЛЬНО ПОНИМАТЬ**, познавать мир (см.: Философская энциклопедия, 1962, т.2; 291). В новое время термин “интенциональность” был впервые применен Францем Brentano (1838-1917) в 1874 году для характеристики психических процессов в отличие от физических: любой психологический акт соотнесен с реальным или воображаемым предметом, направлен на него. Эзотеричные смыслы являются в пределах интенциональной направленности сознания читателя на их усмотрение, иными словами – обладают интенциональным бытием.

К последствиям принятия интенционалистского представления о тексте и текстовой деятельности можно отнести положение о конструируемости в тексте образа человека и его мира. Мир личности в акте чтения деятельностно выстраивается и пересоздается читателем как наполненный социальной значимостью и процессуально переживается как полноценная социальная реальность. Такая “социально-динамическая” трактовка отношения текст – читатель свойственна приобретающему все больший вес в современной лингвистике направлению социального **КОНСТРУКЦИОНИЗМА** (см.: Макаров, 1998: 43-45). И действительно, при чтении высокохудожественного текста читатель поставлен перед необходимостью активно вступить в диалог и взаимодействие со всей

определяющей его культурой и социальной действительностью, чтобы еще раз уточнить пределы своего представления о мире и о собственном “Я”.

Наиболее значительный вклад в развитие научного представления об интенциональности в Новое время принадлежит Эдмунду Гуссерлю. Гуссерль отделяет ощущения (возможные вне соотнесенности с “активным мышлением”) от случаев их интенционального бытия на уровне восприятий, характеризуемого “приданием смысла”. Интенциональность трактуется как направленность на предмет, “активное мнение”, полагание (интендирование или конституирование). Интенциональный мир есть мир человеческих интересов. По Гуссерлю, субъект (человек) всегда имеет цель, и его мир ставится в зависимость от его интересов и всегда существует как осознанный. В поздний период творчества Гуссерль создает понятие “функционирующей интенциональности”, благодаря которому интенциональность “является динамическим длящимся перерастанием самого себя” и есть “не что иное, как мирознание”. Поэтому мир человека трактуется нами как мир осознаваемый, а понимание – как осуществляемое в рамках направленности сознания (рефлексии) реципиента на те или иные явления в тексте. При этом и сам текст в своих сущностных характеристиках трактуется как сложный интенциональный объект.

Часто в филологических исследованиях понятие художественной идеи текста как усматриваемого реципиентом смысла неоправданно подменяют концептом “эмоциональное переживание” (см., например: Гореликова, Магомедова, 1989: 5, 6). Дело в том, что эмоция – термин психологический. Понимание же как усмотрение смысла текста интенционально, а не психофизично. Аффективная сторона значащих переживаний не имеет прямого отношения к проблеме понимания текстов культуры. Как отмечает Сюзанна Лангер, искусство выражает не чувства, а представления о них, то есть идеальное содержание (Langer, 1953: 59).

Не менее часто в филологических работах вместо термина “смысл” необоснованно употребляется термин “мысль”. Следует отметить, что мышление и понимание не сводимы друг к другу. Мышление в контексте акта коммуникации выступает как операционально-объектное выделение или созидание содержания и выражение его параллельно создаваемой знаковой форме текста, причем “смысл” может быть рассмотрен как “побочный продукт процесса мышления”. Посредством же понимания восстанавливается структура смысла, заложенная в текст процессом мышления. Понимание осуществляется через посредство мышления, и в то же время мышление осуществляется среди прочего через посредство понимания (Щедровицкий, Якобсон, 1973).

Применительно к художественно-эстетической проблематике идеи интенционализма, заложенные в феноменологической философии Э.

Гуссерля, получили применение и дальнейшую разработку у представителей феноменологического направления в эстетике (Г.Абаск, С.Кауфман, Н.Гартман, М.Гейгер, А.Пергер, И.Пфайфер, Р.Ингарден, Ю.Клайнер). В центре рассмотрения располагаются “эйдосы” (смыслы, идеи, не обязательно равные художественной идее), раскрываемые путем обращения к изначальному опыту интенционального созерцания предмета и отбрасывания (редукции, эпохэ) всех нерелевантных, то есть принятых до феноменологического описания, предпосылок. Эстетический предмет в своей целостности рассматривается сквозь призму интенциональности художественного восприятия и мысленно разлагается на ряд онтологических слоев. Такая множественность слоев объясняет функционирование эстетического предмета и как набора чувственно воспринимаемых признаков, и как носителя идеального смысла. “Концепция уровней (слоев)” разработана В.Конрадом и Н.Гартманом и теоретиками системно-структурного подхода. В развитие концепции многослойности текстов культуры польский эстетик Роман Ингарден (1893-1970) преодолевает ограниченность свойственной работам Гуссерля чисто феноменологической установки с позиций “онтологического плюрализма”: выделяются три способа бытия предметов познания – реальное (объективное), идеальное и интенциональное (Ingarden: 127) бытие.

Николай Гартман (1882-1950) в исследовании соотношения различных онтологических слоев (Seinsschichtungen) текста приходит к выводу о приоритете внутренних слоев (высших уровней структуры), например о большей важности уровня идейного содержания по сравнению с уровнем ситуации, действия и языка для выражения трагического в драме. Концепция слоев (и их различной значимости) может использоваться как основание для описания организации художественных текстов вообще, и в частности – места эзотеричных смыслов в составе последних.

Генератором интенциональных миров, источником понимания таких многослойных и многогранных интенциональных объектов, как тексты культуры, является РЕФЛЕКСИЯ.

Способность к рефлексии является родовой способностью человека, она отличает его от животного. Пьер Тейяр де Шарден (1881-1955) пишет о рефлексии: “Путем этой индивидуализации самого себя внутри себя живой элемент, до того распыленный и разделенный в смутном кругу восприятий и действий, впервые превратился в точечный центр, в котором все представления и опыт связываются и скрепляются в единое целое, осознающее свою организацию” (Тейяр де Шарден, 1991: 77).

Понятие рефлексии коррелятивно понятию опыта. Опыт представляет собой предельно сложное и многогранное образование, с

него начинается все познание. В деятельностной парадигме наиболее точным определением опыта как понятия может послужить определение В.П.Иванова: "...Опыт представляет собой арсенал продуктивных накоплений во всех сферах человеческой жизнедеятельности, где неотделимы предметный мир культуры и приемы пользования им. Опыт ... является не отражением деятельности в субъективном познании, а именно свертыванием ее в деятельностную способность субъекта" (Иванов, 1977: 243).

Опыт ведет человека в определенном направлении вне зависимости от меры осознанности этого самим человеком. В то же время человек руководствуется имеющимся у него опытом для выработки нового опыта, так что уместно иметь в виду рефлексию как активное осознание, или объективирующую рефлексию человека. Именно в этом случае имеет место "рефлексивный выход" человека из позиции деятеля внутри непосредственного процесса жизни в ее изолированной определенности к усмотрению связи с другими определенностями. Именно объективирующая рефлексия "блокирует движение мысли и действия по прежним образцам и вместе с тем открывает новые горизонты перед мышлением и действием" (Огурцов, 1987: 19). При этом опыт обновляется, переконструируется в нужном человеку направлении. Чтобы подчеркнуть момент временной приостановки практического действия при объективирующей рефлексии, говорят о "рефлексивной задержке" (Снитко, 1992: 21; Литвинов, 1992: 16). Применительно к рефлексии, объективирующей коммуникативные процессы, говорят также о "рефлексивном подъеме" или переходе в метакоммуникацию по поводу той или иной требующей осмысления точки процесса (см. Литвинов, 1992: 15). Одновременно объективирующая рефлексия может трактоваться как "сознание сознания" и "понимание понимания". В этой связи объективирующая рефлексия способна выполнять функцию оценки, оптимизации и контроля над протеканием естественной рефлексии.

Уровень овладения способами, техниками (наборами способов) понимания текстов культуры может быть повышен за счет специального обучения рефлексии (родовой способности человека к осмыслению мира). В то же время обучение рефлексии, не равное догматическому научению "готовому пониманию", должно выступать как вполне предметное, то есть обеспечиваться выработкой определенных форматов интерпретационной деятельности, рассчитанных на успешное решение определенного круга проблем на материале определенного круга текстов культуры. Целью разработки понятийно-терминологической системы "текстовая эзотеричность" служит рационализация деятельности читателя по пониманию смысла художественных текстов, отличающихся явленной читательскому усмотрению конфликтной противопоставленностью

возможных интерпретаций.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ

Возможные интерпретации (понимания) текста коррелятивны определенным онтологическим образованиям – различающимся “возможным мирам” текста. Термин “возможные миры”, “возможный мир”, который в настоящее время может рассматриваться как претендующий на общенаучность, восходит уже к философии Г.В.Лейбница (1646-1716). В логико-философском языке Я.Хинтикки и Р.И.Павилениса так обозначается мир в логическом плане, альтернативный действительному (Павиленис, 1983: 57, 279). В феноменологической философии Гуссерля возможные миры рассматриваются как корреляты сущностно возможных вариантов понятия “постигающее в опыте сознание” (см. Гуссерль, 1994: 4). Возможный мир текста конструируется при опоре на разного рода миры, присущие читателю. Вне соотнесенности высказывания (текста) с возможным миром нет понимания. Ошибочное соотнесение текста с тем или иным возможным миром является одной из ипостасей непонимания.

Крупнейший представитель современной философской герменевтики Г.-Г.Гадамер (р. 1900) отмечает неизбежность встающей перед читателем задачи интеграции опыта чтения художественных текстов в совокупность собственного ориентирования в мире и собственно самопонимания (Гадамер, 1991: 263). Несмотря на очевидную изначальную общность, пересечение с концептом “опыт”, здесь уместно ввести родственный термин “картина мира”, трактуемый как производное по отношению к опыту образование, одна из возможных упорядоченностей сложного целого, а именно целостное представление человека о мире. Макс Планк (1858-1947) называет такую картину мира, вырабатываемую человеком на основании своих переживаний, практической в противовес научной, надличностной. Картина Мира Личности обладает для ее носителя, обладателя высокой достоверностью и объяснительной силой.

Сложившийся плюрализм терминов позволяет нам закрепить понятие “картина мира” за реципиентом, читателем текста культуры, а понятие “модель мира”, как более узкое, - за текстом культуры, в котором она опредмечена. Такое разведение открывает возможности для интерпретации диалогических отношений между этими сложными системами. При этом речь идет здесь не о так называемой концептуальной (языковой, лексико-семантической) картине мира (Караулов, 1987; Чижова, 1994), а о более широком и богатом универсуме смыслообразования, являющемся достоянием конкретного индивидуума, личности. Термин “картина мира” здесь трактуется прежде всего как

смысловое образование, в составе которого имеется определенная ниша, которая может быть заполнена “эзотеричными смыслами”.

Вошла в традицию замена концепта “картина мира” на “модель мира” в исследованиях по так называемым “вторичным моделирующим системам” (миф, религия, искусство, культура – Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский, А.Я.Гуревич). А.Я.Гуревич определяет модель мира как “сетку координат”, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании (Гуревич, 1972: 15-16). Следует отметить, что эзотеричные смыслы могут выступать в качестве важной компоненты такого рода моделей мира, опредмечиваемых в художественных текстах.

Возможные миры в тексте существуют не статично, а динамично, выступая в качестве опорных пунктов для формирования горизонта смыслопостроения для данного текста. Понятие горизонта восходит к феноменологической философии Э.Гуссерля. СМЫСЛОВОЙ ГОРИЗОНТ служит “коррелятом всех компонентов неопределенности” в тексте. Горизонт выступает как контрбаланс неограниченной, чистой логической возможности, не считающейся с ограничениями мотивацией возможных потенциальных связей изнутри уже имеющейся так или иначе устроенной взаимосвязи, фиксируемой в актуальном опыте субъекта понимания (см.: Гуссерль, 1994: 6).

В качестве наиболее общей опорной схемы в конструировании возможных миров текста может быть использовано представление о трехслойной поуровневой стратификации возможных текстовых смыслов в порядке восхождения от низшего к высшему на:

- 1) *смыслы-восприятия* (категоризованные ощущения или представления о них),
- 2) *смыслы-действия и смыслы-операции* (предполагающие выявление целесообразно действующих сил),
- 3) *смыслы-ценности* (соотносимые с миром идей, неисчерпаемых высших предметов и конечных целей человеческого бытия).

Соответственно горизонты смыслообразования для текстов разных типов и жанров могут развиваться в пределах одного из выделенных здесь смысловых поясов или же сплетаться в сложные конфигурации по-разному взаимодействующих смысловых линий.

Смысл текста как конфигурация существенных связей и отношений выявляется только в деятельности по его пониманию. Сам же текст задает пределы того, что реципиент может понять или не понять. Замысел автора (*mens auctoris*) не тождествен смыслу текста. Последний как предмет понимания не исчерпывается субъективными представлениями автора,

равно как и впечатлениями современников. Художественный текст обращен к интимному самопониманию всех и каждого (Гадамер, 1991: 263). Будучи отчасти привязанным к своему историческому происхождению, текст говорит с читателем через современность. Текст – это настоящая одновременность (там же, 261-262), поэтому объективная временная дистанция между автором и читателем не исключает возможности понять смысл текста (даже лучше, чем автор) посредством рефлексирования над средствами текстопостроения.

Intentio auctoris (намерение автора), по выражению Алонсо Шокеля, является основным, но не единственным фактором для определения смысла текста. Эта неединственность объясняется, во-первых, тем, что *intentio auctoris* может быть рядоположено, противопоставлено неосознанным моментам, оказавшим влияние на процесс творчества; во-вторых, тем, что социальные реалии используемого языка являются важным семантическим элементом, обуславливающим *intentio auctoris*; в-третьих, тем, что произведение обладает относительной автономией по отношению к автору. Едва освободившись от авторской пуповины, произведение начинает собственную жизнь (см.: Антонини, 1992: 86-87). Обособленный от своего источника в лице автора, текст обретает определенную открытость для новых связей. Тем самым, по замечанию Г.-Г.Гадамера, “диапазон осмысления не может ограничиваться ни тем, что автор изначально имел в виду, ни кругозором человека, которому текст изначально был адресован” (Gadamer, 1975: 356). При этом различаются следующие интенциональные миры: *intentio auctoris* (намерение автора); *intentio legentis* (намерение читателя) и *intentio textus ipsius* (намерение самого текста). Относительная автономность текста трактуется как источник возможно более глубокого понимания, проникновения в опредмеченный в нем смысл, а не как оправдание фактов произвольного, крайне децентрированного понимания текста. Другим источником более глубокого понимания служит высокий культурный уровень читателя, важным составным моментом которого выступает мера филологической подготовленности.

Применительно к освоению содержательности художественного текста высшей мерой филологической способности читателя является адекватное усмотрение эстетической идеи. В этой связи Артур Шопенгауэр (1786-1861) отмечает, что художественная идея действует на всякого лишь по мере его собственного интеллектуального достоинства; почему именно “наипревосходнейшие создания всякого искусства, благороднейшие произведения гения для тупого большинства людей вечно должны оставаться закрытыми книгами и недоступными для него, отделенного от них широкой пропастью, подобно тому, как общество государей недоступно для черни” (Шопенгауэр, 1992: 465, 465-466).

Впрочем, мы уповаем на то, что при должным образом поставленной филологической подготовке языковой личности нашего современника его герменевтические способности и прочие духовные достоинства будут развиваться.

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ЧИТАТЕЛЯ

1 Поскольку скоро данное исследование развертывается в области сокровитного, правомерно отметить наиболее общие предварительные ориентиры и пределы в трактовке смыслового поля концепта “сокрытие”. В качестве опорных ориентиров могут служить поддающиеся шкалированию языковые и герменевтические готовности реципиента, выступающего как человек внимающий, личность в широком смысле и при этом развитая языковая личность. В этой связи представляется целесообразным воспользоваться моделью языковой личности, предложенной Г.И.Богиним.

В плоскости типологии уровней понимания текстов Г.И.Богин выделяет три типа понимания, которые интерпретируются здесь в качестве уровней понимания, в порядке восхождения от низшего к высшему:

1) Семантизирующее понимание. Определяется как понимание значения (слова, словосочетания или предложения). Ограниченность этого вида (уровня) понимания заключается в принципиальной ориентированности на линейность действия с единицами текста, на узнавание значений языковых единиц, отождествление средств и содержания текста (см.: Богин, 1986: 33-34). Без этого вида понимания, как правило, невозможны другие, более высокие уровни понимания текста. При этом ограниченность (замкнутость) в рамках семантизации не позволяет выйти к решению задач реального человеческого общения, которому присущ смысловой характер.

2) Когнитивное понимание. Определяется как понимание явлений за счет соотнесения образов знаковых ситуаций с образами реальных ситуаций. Этот вид понимания характеризуется “разделенностью средств коммуницирования и содержания коммуникации”, причем момент семантизации здесь присутствует в снятом виде. Когнитивное понимание обуславливает оперирование не только значениями, но и смыслами. В конечном счете когнитивное понимание ориентировано на формирование знания (там же, 44-56).

3) Распредмечивающее понимание. Выделяется своей обращенностью на передачу идеальных субъективно-ценностных реальностей от одного человека к другому, оно соотносительно, по преимуществу, с уровнем адекватного синтеза в развитии языковой личности. Взаимодействие с текстом характеризуется распредмечиванием “выразительных средств текста”, ни одно из которых непосредственно не обозначает заложенного

автором и получаемого реципиентом смысла” (там же, 58).

Внутренняя взаимосвязь уровней развития языковой личности и иерархии способов понимания текстов методологически значима для построения теории текстовой эзотеричности.

В распредмечивающем понимании в снятом виде присутствуют моменты семантизирующего и когнитивного понимания, однако оно выделяется не только уровнем сложности, но и предметом и структурными свойствами текста, ориентированного на предмет такого понимания. В конечном счете этот вид понимания фокусируется на человеческой субъективности (Богин, 1986: 56-60). Именно распредмечивающее понимание совершенно необходимо для понимания (и порождения) качественных художественных текстов.

Понятие распредмечивающего понимания ориентировано на деятельность реципиента с текстом, обусловленную не трансцендентными моментами (психический тип, общая эмоциональная направленность, индивидуальные наклонности и тому подобное), а трансцендентальными –методом, операциями, приемами.

Деятельность читателя по распредмечиванию текстового смысла носит процессуальный характер. Текст, являясь отправной площадкой смыслообразования, включает в себя единство таких значимых моментов, как объективно данный и особым образом упорядоченный набор языковых знаков, как пространство методологических операций (Р.Барт) и как подлежащая распредмечиванию модель мира (Вяч.Вс. Иванов, В.Н.Топоров). Должный учет этих ипостасей текстового начала делает возможным объяснение воздейственности того или иного конкретного текста через призму процессуальности понимания его реципиентом.

Рассмотрение процессуального плана эстетической организации текста способствует тому, чтобы избежать эпифеноменальности понимания. ЭПИФЕНОМЕНАЛЬНОЕ (от греческого *epi* – при и *phainomenon* - являющееся) понимание характеризуется игнорированием структурно-системных качеств воспринимаемого текста и является схватыванием случайных или даже привнесенных извне граней высказывания. Установка на эпифеноменальность характеризуется игнорированием проблемы критериев адекватности понимания эстетической организации системы текстовых средств и поэтому может привести и приводит к неадекватным интерпретациям.

Телеологическая заданность настоящего исследования выражается в наиболее общем виде формулой “эзотеричность – оптимизация воздейственности вербальных художественных текстов”. Поэтому не ставится вопрос об оптимизации понимания текстов, пострадавших в своей целостности по тем или иным внешним или субъективным причинам,

дошедших до читателя не в целом виде. Не рассматриваются в связи с этим также и случаи, когда неявность идейного смысла текста выступает как след того или иного рода сбоев в работе автора (см.: Сорокин, 1985: 79), а не как прием, направленный на выполнение эстетических задач.

ЭЗОТЕРИЧНОЕ VERSUS ЭЗОТЕРИЧЕСКОЕ

В определении и исчислении атрибутов эзотеричного начала в текстах европейской культуры учитываются замечания об “эзотерическом”, принадлежащие перу автора “Заката Европы” Освальда Шпенглера (1880-1936). Многие высказывания Шпенглера об “эзотерическом” в культуре в опредмеченной мере проливают свет на действительную значимость изучения эзотеричного начала в контексте культурного бытия человека в мире: “Общедоступно в каждой культуре то, что сохранилось неизменным из состояний и структур первобытного человечества, что человек осваивает, развиваясь, с детских лет, не будучи вынужден завоевывать себе нового способа рассмотрения, вообще все то, что не должно быть завоевано, что дается само собой, что непосредственно обнаруживается в чувственно данном, а не то, что может быть лишь означено через чувственно данное и найдено – немногим, а при известных условиях и вовсе единицами. <...> Каждая культура имеет свою совершенно определенную степень эзотерики или популярности, которая свойственна всем ее достижениям, поскольку они обладают символическим значением. Общедоступное упраздняет различие между людьми, относящееся к объему и глубине их душевной жизни. Эзотерика подчеркивает и усиливает его” (Шпенглер, 1993: 511). Таким образом, “эзотерическое” может быть означено через чувственные данные и понято через овладение новой, изощренной техникой понимания, поднимающей посвященного над уровнем очевидности и открывающей новые духовные глубины и перспективы.

В силу отсутствия соответствующих пояснений, атрибут “эзотерический”, используемый О.Шпенглером, может интерпретироваться двумя способами: 1) как трансцендентный по отношению к человеческому пониманию, то есть эзотерический в собственном смысле слова; 2) как эзотеричный – хотя и не явный, но доступный освоению со стороны людей с развитой рефлексивной способностью. В пользу второй интерпретации свидетельствует устойчивая сочетаемость в тексте автора атрибута “эзотерический” с концептом “культура”. Культура же, по определению, объединяет, выступает как форма общественного сознания. Культура есть постольку, поскольку она пребывает в деятельности, сознании и личности.

Согласно О.Шпенглеру, высокая, ночная “эзотерическая” культура – единственно душевная культура в противовес дневной телесной аполлинической культуре античной Греции (и сравнимым с ней): “Уже вокруг германских богов и героев отрицательные пространства, загадочные темноты; Они погружены в музыку и ночь, ибо дневной свет кладет пределы глазу, и, значит, творит телесные вещи. Ночь развоплощает, день бездушит” (Шпенглер, 1993: 350).

“Эзотерическая” культура в определениях О.Шпенглера служит выражением тоски по беспредельному (там же: 511, 516) и обладает “пафосом дистанции”, в котором “сокрыта тяга к бесконечному”, изысканной формой: “языком форм, реальных только для малочисленного класса людей, крайне малого числа привилегированных людей” (513, 514). Отношение О.Шпенглера к возможному расширению круга посвященных в “эзотерику” западной культуры плотно окрашено в пессимистические тона: “Все высокие творцы Запада в своих исконных замыслах были от начала до конца доступны лишь малому кругу” (512). Неприступность “эзотерического” смысла перевыражается в неприступности для широкого большинства самой его реализации – текста: “Песнь Нибелунгов” – неприступная и замкнутая поэзия, а понимание Данте, по крайней мере, в Германии, редко оказывается чем-то большим, чем литературная поза” (512-513).

Скептическая оценка возможностей социального прогресса в понимании эзотеричных смыслов, принадлежащая культурологу образца 1918 года, во многом не утратила своей саркастической силы и на исходе XX века. Вероятно, помимо собственно широкомасштабных социальных процессов на сохранение хронической “недоступности” многих текстов культуры оказывает влияние и определенная неразработанность проблематики освоения сокрытых пластов содержательности текстов культуры в рамках филологических наук. Поскольку именно с этой стороны и ныне отнюдь не все возможности исчерпаны, то есть основания для оптимизма в отношении возможного улучшения проникновения в эзотеричное начало со стороны образованного читателя на основе разработки новых специальных форматов анализа текстов, содержащих установку на понимание эзотеричного смысла. Разумеется, читатель может выходить на усмотрение эзотеричной идеи в художественных текстах высокой сложности, и не прибегая к дискурсивному анализу способов манифестации текстовой эзотеричности. Интеллигентный читатель может не иметь специального филологического образования, а наличие диплома по филологической специальности не всегда служит гарантом высокой культуры понимания художественных текстов. Однако обучение

рациональной организации рефлексивной деятельности по пониманию эзотеричных текстов оптимально возможно при опоре на развитую систему понятий. Одновременно подготовка человека к самостоятельному проникновению в эзотеричное начало в тексте здесь означает не вдалбливание некой символики, а развитие родовой человеческой способности к рефлексии, в том числе и к рефлексии над европейской традицией текстопостроения.

Эзотеричное (от древнегреческого *esotericos* – внутренний, тайный, скрытый, предназначенный исключительно для посвященных) традиционно противопоставляется экзотерическому (от древнегреческого *exotericos* – внешний, не представляющий тайны, предназначенный для непосвященных), - тому, что не может быть таинственным. Экзотерической будем считать ту часть содержательности текста, освоение которой не требует распредмечивающего понимания, а вполне достижимо на уровне когниции – семантического и когнитивного типов понимания.

Эзотеричная идея вербального художественного текста становится достоянием развитой языковой личности не автоматически, а в результате осуществления со стороны этой личности сложной филологической деятельности по пониманию данного текста. Важной составляющей этой деятельности выступает распредмечивание эзотеричной программы текстопостроения, опредмеченной в виде системы эзотеричных мест в тексте. Усматривать эзотеричность – значит усматривать отсылающее к иному, не лежащему на краю, не экзотерическому. Экзотерическое (антоним эзотерического) как раз и обозначает лежащее на поверхности во всей полноте, внешнее, крайнее (см.: Вейсман, 1991: 465; Словарь современного русского литературного языка, 1965: 1744). Эзотерическое (и эзотеричное), с одной стороны, и экзотерическое - с другой, в древнегреческом языке, выступающем как язык-источник, противопоставлены друг другу как внутреннее и внешнее (см.: Словарь иностранных слов, 1988: 571, 573).

Термин “эзотеричное” (неявно данное) следует отличать от однокоренного имени “эзотерическое” (недоступное познанию). Эзотеричное – это не эзотерическое, хотя оба начала могут быть подведены под категорию сокрытого в тексте. Эзотеричность рассматривается нами как феномен культуры (пространства общечеловеческого духовного наследования) и потому противопоставляется таким видам сокрытого в коммуникации, как шифрованное сообщение, трансцендентный иероглиф, сугубо авторитарно толкуемое высказывание, и тому подобным случаям отчуждающей коммуникации, что и составляет область эзотерического. Эзотерическое – это то, что принципиально запределно человеческому освоению через

понимание (бытие в себе), а эзотеричное может быть определено как пробуждающее рефлексию, то есть требующее понимания и потенциально понятное, то есть то тайное, которое станет явным.

Освоение эзотеричного смысла (понимание художественной идеи) текста достижимо при выходе за рамки тривиальной языковой компетенции, а значит, при широком задействовании рефлексии над опытом действия с текстами культуры. Напротив, апелляция к эзотерическому началу обычно связана с пренебрежением рефлексивными основаниями человеческого смыслообразования, с одной стороны, и нежеланием понимать культуросообразно – с другой.

Очевидно эзотерический характер носит усматриваемая оккультистами-астрологами детерминирующая (каузальная) связь между вращением Земли вокруг Солнца, движением небесных тел внутри нашей солнечной системы, а также движением Земли вокруг земной оси и, например, неэтичным поведением продавца в магазине (см.: Эзотерика, 1993, т. II: 6). Эта связь – эзотерическая не только в силу очевидного отсутствия опосредующего звена между двумя явлениями, но, главным образом, в силу принципиального и желаемого отсутствия у человека эзотерического стремления к установлению рефлексивных связей между целью действия и личностным мотивом деятельности, между бытием и культурой. Поэтому в таких случаях говорят о спонтанном внечувственном восприятии феноменов, обеспечиваемом индивидуальной “сенситивностью” (Эзотерика, 1993, т. III: 4).

Для прозрений такого рода рефлексия оказывается принципиально излишней, неуместной, поскольку эзотерические содержания относятся не только к известным и неожиданным, но и к “ПРЕВЫШАЮЩИМ РАЗУМЕНИЕ и противным убеждениям” (Папюс, 1993: 15). В принятой здесь трактовке сфера эзотерического простирается шире круга традиционных оккультных наук – эзотерическая ориентация свойственна всякой бездарной педагогике, пустой наукообразности и всякой безнравственной пропаганде. Все формы потустороннего как эзотерического могут быть противопоставлены собственно человеческому опыту и культуре. В отличие от последних, которые выступают как арсенал продуктивных накоплений, созданных в ходе становления и во благо сознательной ориентации человека в мире, трансцендентная эзотерика выступает как источник личной несвободы и безответственности.

Антирефлексивная сущность эзотерического становится тем более ясной в свете слов С.Л.Рубинштейна о рефлексии как основе морального отношения человека к миру: “С появлением рефлексии связано философское осмысливание жизни... С этого момента каждый поступок человека приобретает характер философского суждения о жизни,

связанного с ним общего отношения к жизни. С этого момента, собственно, и встает проблема ОТВЕТСТВЕННОСТИ человека в моральном плане...” (Рубинштейн, 1973: 351-352). Эзотеричные смыслы культуры могут оцениваться в их изначальной противопоставленности эзотерическим предписаниям. Эзотеричное отличается от эзотерического подобно тому, как личность культурная (рефлектирующая) отличается от личности вздорной, импульсивной (о последнем типе – Сухих, Зеленская, 1977: 13).

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Смысл текста синтезируется читателем путем воссоздания многих его граней. При этом минимальной субстанциальной единицей смыслопостроения, выступающей в качестве частной грани сложного смысла, является ноэма. Помимо смысла, в составе художественного текста можно выделить собственно содержание. Под содержанием текста здесь понимается сумма текстовых предикаций, причем не только эксплицитных, присутствующих в развернутом виде (текстовые пропозиции), но и содержащихся в тексте в качестве выводного знания (пресуппозиции, импликации). Пропозициональный состав текста может трактоваться как данные или сведения. Сведения используются преимущественным образом для получения знания содержания текста.

Содержание художественного текста развитой языковой личностью узнается, а смысл понимается. Имеющиеся в тексте предикации выступают как частная разновидность текстовых ноэм. В этой связи предметы смыслообразования, не равные текстовым предикациям, противопоставляются в качестве “смыслов” значениям и содержанию.

Знание содержания качественного художественного текста еще не гарантирует понимания. Понимание не равно знанию, а знание – пониманию. Понимание предполагает практическое овладение смыслами, приобщение к гуманитарности, то есть к миру человеческих ценностей. Личностное приобщение к ценностям не сводится ни к осведомленности, ни к знанию, а носит смысло-жизненный, экзистенциальный характер. Знание применяется, а понимание реализуется в личностной деятельности. Недооценка различия между содержанием текста и его смыслом ведет к ложному пониманию текстов культуры, и особенно художественных текстов.

Интеграционным по отношению к содержанию и смыслу текста является понятие текстовой содержательности. Содержательность художественного текста может быть определена как сложное единство содержания и смысла (смыслов). При этом содержание художественного текста не равно его смыслу. В противном случае речь может идти об

некачественном, обедненном художественном тексте, то есть о таком, в котором автор не сумел воплотить свое намерение, установку на художественность. Так, дидактические указания в рифмованном виде могут неплохо запоминаться, но не могут пробуждать рефлексию воспринимающего.

Поскольку смысл (смыслы) текста опредмечивается в основном средствами не прямой номинации, в состав содержательности текста должны быть включены и те средства текста, которые выступают в качестве содержательной формы. Вслед за Н.Л.Галеевой мы можем определить содержательную форму как “совокупность тех средств текста, которые опредмечивают его смыслы” (Галеева, 1991: 56). При этом элементы материальной формы текста разбиваются исследователем на две группы: участвующие в опредмечивании смысла (содержательная форма) и участвующие только в передаче содержания (форма содержания как набора предикаций) (там же). Вторая группа текстовых средств здесь нами будет расцениваться как форма бытия экзотерического, первая – как имеющая отношение к эзотеричному началу в тексте.

Теория содержательной формы указывает на то, что определенные смыслы культуры могут коммуницироваться (передаваться и пониматься) только в определенной сложной, в том числе эзотеричной, форме: “... есть форма, пронизывающая собой содержание, способ внутренней организации содержания, содержательная форма, форма смысла, без которой это содержание существовать вообще не может” (Галеева, 1991: 56). Эзотеричное начало художественного текста, эзотеричная идея как таковая, предполагает эзотеричную содержательную форму как условие *sine qua non* своего существования.

В филологической науке XX в. был выдвинут целый ряд теорий, претендующих на исчерпывающее определение формальных лингвистических критериев идентификации художественности речи (иными словами, содержательной формы), например: деавтоматизация речи (В.Шкловский), полифония (М.М.Бахтин), конвергенция (M.Riffaterre).

Все указанные и им подобные теории внесли существенный вклад в развитие лингвостилистики и филологической герменевтики и в то же время обнаружили свою ограниченность в плане возможного объяснения организации всех видов качественных художественных текстов. В этой связи показательна критика Ц.Тодорова в адрес теории полифонии М.М.Бахтина как художественной содержательной формы (см. Тодоров, 1975: 102-106) и замечания Р. де Богранда о предельности объяснительной силы приема нарушения ожиданий, вызываемой неприемлемостью текстов с постоянным нарушением экспектации (Beaugrande, 1978). Такого рода ограниченность диапазона оптимального применения упомянутых

стилистических теорий, однако, вовсе не означает их полной непригодности для объяснения эстетической организации художественных текстов. Каждая из этих понятийно-терминологических систем признается автором данной работы как имеющая право на использование в интерпретаторской деятельности. Вместе с тем заслуживает внимания то, что каждая из этих систем более всего выявляет свою объяснительную силу при обращении системы соответствующих понятий на какую-то одну грань смысловой конструкции текста.

Выдвигаемый здесь понятийно-терминологический аппарат также не претендует на универсальность: конструкт “эзотеричное” наиболее актуален применительно к тому текстовому материалу, в котором установка на неявность смысла является наиболее рельефно представленной. Преимущественному рассмотрению подвергаются такие тексты, которые характеризуются подчеркнутой “темнотой” (obscurity) не в урон их действительной художественной воздейственности. Важной чертой таких текстов служит невозможность вывода идейно-художественного начала непосредственно из содержания либо из готовых для узнавания канонических средств художественного письма.

Как альтернативный предлагаемому здесь прагматический подход в исследовании содержательной формы можно охарактеризовать исследовательскую позицию, при которой в рамках определенной культуры исчисляются бытующие средства и комплексы средств непрямого номинации, принятых для опредмечивания тех или иных категорий переживаний (“смыслов”). Такой подход, особенно перспективный в переводоведении, встречается в работах Н.Л.Галеевой (см.: Галеева, 1990, 1997: 50-52). При этом содержательная форма конкретного смысла выступает как уже инвентаризованная, предзаданная (канонизированная) в конкретной культуре.

Изложенное выше обнаруживает определенную парадоксальность актуальной исследовательской задачи инвентаризовать феноменологические характеристики эзотеричной содержательной формы. С одной стороны, требуется дать описание содержательной формы определенной категории смыслов, сформировать знание этой формы, с другой – описываемая форма по определению должна быть эзотеричной, ускользающей от автоматического определения реципиентом соотносительного с ней смысла текста, или, иными словами, непредзаданной.

Разрешимость данной задачи подсказывается самим наличием в составе универсума качественных художественных текстов определенного слоя – группы эзотеричных текстов. “Недоступность” содержательности последних манифестирована наиболее рельефно в парадоксальном

единстве с явственностью актуально переживаемого в ходе актуального прочтения духовно-конкретного, идейного начала. Поэтому представляется возможным и необходимым попытаться построить модель текстовой эзотеричности для избранного типа текстов, являющихся несомненной и неотъемлемой частью культуры и обладающих особым рода содержательностью. Анализ такого рода парадоксальных текстов не часто входит в вузовскую программу подготовки специалистов филологических специальностей, в том числе предполагающую и знание иностранных языков и культур. Между тем велика та культура, которая позволяет выйти к пониманию широкого спектра инокультурных текстов, которое ценно не только само по себе, но и тем, что способствует также и более полному объяснению и пониманию организации текстов “автохтонной” культуры, созданных на родном читателю языке.

Эзотеричным называется то, что не дано автоматическому определению, охватыванию, узнаванию. Эзотеричность в текстопостроении предполагает момент неясности, неопределенности конкретного способа организации определенного текстового материала. Можно ли в таком случае говорить о средстве в обычном, конвенциональном смысле слова? В силу того, что вне средств общения передача смыслов невозможна, необходим аналог концепта “средство”, способный выступать в качестве инструмента анализа эзотеричного текстопостроения. Эзотеричная содержательная форма предполагает наличие эзотеричных средств, а именно таких, которые интерпретировались бы как не вполне определенные по функции, по привязываемости к определенному содержанию. В то же время под средством обычно подразумевается предустановленное единство материала (например, языкового) и определенного набора функций. Неопределенность способа интерпретирования материала, его функционального устройства, даже самих границ между различными средствами смыслообразования в эзотеричном тексте позволяет говорить скорее об усматриваемых “возможных средствах” или “квази-средствах”, чем о средствах в узком смысле. Языковые “квази-средства” являются текстовыми средствами, причем трактуемыми широко – как условия, которыми может оперировать читатель в процессе понимания текста.

Текстовые средства опредмечивания метатекстового смысла “эзотеричность” здесь будут рассматриваться не как соответственно инвентаризованный языковой материал (хотя возможность такой инвентаризации не отрицается) и не как уже предзаданные в (национальной) культуре комплексы языковых средств (хотя и такая инвентаризация возможна), а прежде всего как идеальная составляющая, коррелятивная ограниченному набору категоризованных случаев читательских усмотрений, обращенных на манифестации эзотеричности в

тексте. Построение модели проявлений текстовой эзотеричности для избранного спектра текстов позволит рационализировать деятельность реципиента по пониманию определенной части текстов художественной культуры. Понимание же и есть приобщение человека к культуре. Поэтому социальный заказ на такого рода работу представляется очевидным.

ЖАНР VERSUS ТИП ТЕКСТА

Порой весь материал не более как подступ к идее, порой лишь транспортное средство, на котором может перевозить идею, порой – поле, на котором идею можно разостлать.

Герман Кант

Следует различать понятия о жанре и типе текста. Первое принадлежит ведению исторической поэтики, которой мы здесь не занимаемся. Второе же предполагает имманентный, синхронический анализ (об этом: Тодоров, 1975: 99). Таким образом, для типологического подхода к художественному текстопроизводству отсутствие художественных структур вычеркивает из поля рассмотрения тексты, субъективно задуманные автором как художественные и даже поучаствовавшие в становлении жанра оды, исторического романа и пр. Одновременно тексты, жанрово относящиеся к нехудожественным по своему основному коммуникативному намерению, но характеризующиеся наличием установки на трансляцию художественной идеи (например, многие тексты рекламных видеороликов банка “Империал”) будут здесь отнесены к художественным.

Как на то указывает уже Г.В.Ф.Гегель, интенциональность искусства не безгранична: поскольку искусство осознает высшие интересы духа, постольку последние устанавливают точки опоры для содержания искусства, предопределяющего, в свою очередь, соответствующую ему форму (Гегель, 1968: 19-20). Тем самым в исторической изменчивости форм искусства сохраняется место для некоего содержательного инварианта, обосновывающего непрерывность мировой художественной практики. Таковым является духовно-конкретное начало текста, именуемое в классической немецкой философии эстетической идеей (там же, 77), а в пространстве филологической искусствометрии – художественной идеей.

О ПОЭТИЧЕСКОМ ПРИНЦИПЕ

Для эстетики классицистско-просвещенческо-канонического типа проблемы поиска критериев художественности не существует. Художественность определяется следованием канону, т.е. установленным навеки социально апробированным образцам и нормам. (Само греческое слово *kanon* означает норму, образец, порядок.)

Новое время породило новое эстетическое сознание, своего рода рынок эстетических систем. В условиях Нового времени в области художественного текстопроизводства возрастает спрос на оригинальность и новизну, а установка на внешнюю нормированность и академичность падает. Читатель обретает право самостоятельно строить свое понимание текста без канонических подпорок, проповедуемых некими гуру от официальной доктрины или от розги. Одновременно и писатель Нового времени “преследует” новые сильные эффекты и изобретает, конструирует оптимальные способы их производства.

Аристотелевская поэтика в подобной ситуации предстает некой отрицательной величиной со всей ее надуманностью, претенциозностью и неспособностью к новому. Эстетическая рефлексия первоидеологов новой художественной литературы от Новалиса и братьев Шлегелей до Эдгара По обращена на выявление основных законов восприятия, универсалий эстетического сознания родового человека (Эстетика, 1977: 168). Таким образом, новая эстетика оказывается в определенном общечеловеческом смысле более фундаментальной, и оттого более традиционной, нежели канонические эстетики. Античные догматы, мимесис и катарсис выносятся за границы Прекрасного. Внешний мир должен уступить в искусстве место человеческому духу, конечное – бесконечному, прямое воздействие – косвенному (см. Новалис 1990, 72). Идея текста мыслится уже как некая играющая эстетическая идея, самораскрывающаяся в тексте.

На знаменах немецких романтиков, вовлеченных в борьбу с эстетическим консерватизмом, значится в качестве девиза “недоступность эстетической идеи для гармонических пошляков”. Однако в ситуации побеждающего Нового искусства крупнейший романтик Нового света Э.По утверждает и другое: “... писатель, стремящийся произвести впечатление на читателей, *всегда* неправ, когда это ему не удастся” (По, 1977: 127-128). Искусство при этом видится в удачной передаче утонченных идей достаточно широким слоям читателей. Художник призван улавливать и прояснять смутное, расплывчатое и оттого невыраженное в душе человеческой, порывающейся к красоте горней (там же, 138). Отсюда художественное и поэтическое заключаются не в том, чтобы невнятно говорить об элементарном, а в том, чтобы ЯСНО

ВЫСКАЗАТЬ о человеческом существе нечто НЕЯВНОЕ И ГЛУБОКОЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕЯ

*A man can think
And a cat can think
But a fish does not think
`cause it KNOWS
EVERYTHING...*

Из телепередачи “Куклы”

Художественная идея может рассматриваться как эзотеричная по двум признакам: 1) как идея, не равная никакому понятию, 2) по способу бытия в тексте.

Изначальная эзотеричность художественной идеи текста заключается в том, что она “является по существу своему вопросом, обращением к откликающемуся на него сердцу, воззванием к душам и умам”, если воспользоваться словами Г.В.Ф.Гегеля (1770-1831) о художественном произведении (Гегель, 1968: 77). Идея как энергия заставляет думать, делать выбор, принимать решение, и ни одна мысль, ни один выбор и ни одно решение не способно вобрать в себя всю идею целиком, без значащего остатка. Эзотеричность проявляется также в практической невозможности исчерпывающе, точно зафиксировать уже усмотренную идею художественного текста средствами прямой номинации, понятийно. На этом основании можно утверждать, что в плане идейности в строгом смысле художественный текст выступает по отношению к дидактическим, беллетристическим, агитационно-пропагандистским и прочим, содержащим готовые однозначные ответы, как эзотеричный к экзотерическим.

Отрыв отечественной школьной и даже вузовской методики анализа художественного текста от мировой эстетической традиции до сих пор порождает непроходимую путаницу в понятиях. Так, например, А.Б.Есин полагает, что постановка вопросов в художественном тексте соответствует уровню проблематики, а область решений – уровню идейному (Есин, 1998: 63). При всем этом идея трактуется как вывод или решение (а значит – как нечто, что можно знать или использовать!). В порядке образца своего подхода А.Б.Есин прилагает к вопросу чеховского рассказа “Толстый и тонкий” “ради чего идет человек на самоунижение” идею-вывод, именуемую “утверждение чести и внутреннего достоинства, неприятие и отрицание добровольного лакейства” (там же). Впрочем, дело не в частных промахах отдельного исследователя-литературоведа. В интерпретации Есина (и многих других филологов) идея предстает как некое суждение

мнения по типу “это вот хорошо, а вот то плохо”. Такой подход представляется в свете европейской традиции трактовки понятия об идее совершенно немислимым, - ведь коль скоро мнение сформировано и вердикт уже вынесен, не остается пространства для рефлексии (не над чем тут много думать). Получается, что интерпретатор выудил в тексте одну из лежащих на поверхности вечных истин, приклеил к ней одну из готовых плоских школьных формулировок и с сознанием выполненного долга заснул над книгой. Этому ли учить учителя-словесника? Куда сложнее обучить читателя и специалиста проследить ход культурной рефлексии над текстом, ее входы в содержательность текста и выходы на усмотрение сложно опредмеченных (эзотеричных) художественных идей.

МАНДРАГОРЫ

“Если общее отношение воспринимающего к произведению руководствуется стремлением понять его как совершенное смысловое единство, вытекающее из единого замысла, это еще, следовательно, не значит, что произведение целиком и полностью поддается подобному усилию: всегда может быть, что какой-нибудь элемент произведения вопреки всем усилиям воспринимающего окажет им такое радикальное противодействие, что останется целиком вне смыслового единства, образуемого остальными элементами” (Мукаржовский 1975: 179).

Очевидно, что текст в целом оптимально поддается интерпретации лишь будучи системой. Именно с целью последовательного проведения системоцентричной установки мы отмежевали понятие текста от понятия произведения, вычеркнув тем самым те очаги смыслообразования, которые внеположены самоформирующейся интенциональной стихии самого текста как отдельной данности. Однако и на избранном пути исследователя ожидают встречи с множественностью смыслового мира текста, с его структурной неоднородностью и многоаспектностью.

Мандрагорами называют корневища растений, обладающие причудливыми формами и способные вызывать в эстетическом сознании художественные представления о различных предметах и вещах, окружающих человека. Такая способность мандрагоры к структуризации эстетического переживания может трактоваться в терминах смыслового объединения отдельных значащих элементов текста. Ян Мукаржовский в этой связи отмечает, что смысловая цельность такого рода образования всегда нуждается в некотором вмешательстве, в “досознании” со стороны художника (Мукаржовский, 1975: 189). Однако вмешательство

художника – коль скоро речь идет о мандрагоре, а не о резьбе по дереву из обрезков пиломатериалов – не должно в пределах такого жанра заходить СЛИШКОМ далеко. В мандрагоре наряду с “осознаваемым” художником замыслом важна также и неподвластная воле художника сила, своего рода “душа материала”.

Для нас здесь наиболее существенно то, что мандрагора как целостное образование включает в себя, с одной стороны, систему связанных элементов, формирующих эстетическое ядро текста, а с другой – непосредственно не втянутый в орбиту данного ядра набор значащих элементов, представляющих собой как бы дань стихии самого материала, отправляемую поверх основного коммуникативного задания автора. Иными словами, многие художественные в сущности тексты состоят вовсе не сплошь из одних рафинированных художественных структур, но характеризуются наряду с названными наличием еще многих иноприродных структур и включений.

Применительно к стратегии интерпретатора художественных текстов из последнего замечания следует вывод о целесообразности группировки наблюдений вокруг “сильных мест” текста и свободе “конспективного” анализа рутинных полей текстового пространства – *purple passages*, как говорят английские литературные критики.

Здесь важно и другое – коммуникативное задание текста может быть сложным, составным. Идейно-художественное начало может соединяться с дидактическим, познавательным, развлекательным и пр. Такая установка на соединение ряда нетождественных ценностей в текстопостроении бывает отображена уже в заглавии текста, например, “Привидение в Инженерном Замке” Н.С. Лескова. В качестве своеобразного контрапункта можно было бы привести заглавие новеллы Э.А.По “The Fall of the House of Usher” (1839), наилучший перевод которого принадлежит К.Бальмонту и звучит как “Падение Дома Ашер”. Иными словами, “фамилия (т.е. имя, род – от латинского *familia*) Ашер это и есть в некотором родовом смысле Дом, Тот-Что-Не-Выстоял-и-Пал”.

Можно было бы вспомнить по случаю множество романтических и готических текстов о привидениях, населяющих замки мифологические и замки никому не известные, а также замки откровенно вымышленные. Иное у Лескова – петербургская топонимика и топография новеллы, историко-краеведческая установка придают общекультурному (человеческому в родовом смысле) патетическому звучанию текста тона национально-специфические, патриотические, великоросские.

Следует ли из последнего наблюдения вывод о превосходстве или низкородстве новеллы Н.С.Лескова по сравнению с “космополитическими” новеллами того же По, вопрос открытый. Нам же здесь важно знать, вправе ли мы ожидать от фрагментов текста Лескова с

выраженной осведомительной установкой той же плотности в актуализации специфически художественных структур, что и в зачине и в других, “сильных” местах. Очевидно, нет. Петербургский антураж, петербургский дух места используется автором и в этом, и в ряде других текстов как обладающая самоценностью стихия, лишь сопутствующая множеству эзотеричных смыслов и “предвещающая” читателю усмотрение их в форме эстетических идей.

В качестве ожидаемого обобщения отметим, что фразу “в художественном тексте все художественно” не следует понимать слишком буквально. Однако плох тот филолог, кто не стремится к обнаружению художественности там, где она присутствует...

ТЕОРИЯ ФАКТУРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО

*“Grau, Teurer Freund, is alle Theorie
Und grun des Lebens goldner Baum”.*
I.W.Goethe. Faust.

*“Теория, мой друг, сера везде,
А древо жизни ярко зеленеет”.*
И.В.Гете. Фауст

Противоречие между узкими возможностями научного описания художественного текста именно как художественного и непосредственным переживанием эстетических идей порождает ряд теоретически оформленных форм неприятия идеи о структурных основаниях художественного текстопроизводства. Значительный вклад в развитие представления о художественных началах в поэтических текстах внес американский литературный критик Джон Кроу Рэнсом (1888-1974). Исследователь отказывается нравственной проблематике, равно как и эмоциональному всплеску, в конститутивной роли для художественного текстопроизводства и сосредоточивается на соотношении тематически развернутого значения стихотворения с почти неуловимым действием формы высказывания, придающей ей дополнительные смыслы.

Понимая под “структурой” (structure) некоторое логически выстроенное рассуждение, которое может быть положено в основу художественного текстопостроения, Рэнсом противопоставляет ей “фактуру” (texture). Под последней понимается свойство текста, выходящее за пределы простого, поддающегося пересказу функционального содержания. Фактура отличается от структуры установкой на открытость, свободу, “объемность”. Накладываясь на “структурное” содержание текста, она доорганизовывает его таким образом, что текст приобретает поэтическое качество (Рэнсом, 1987: 178).

Одновременно и “структура” поэтического текста отличается от структуры текстов научных и им подобных как содержательно богатая

отличается от содержательно бедной и как сложная от простых. Это объясняется помимо прочего и тем, что “мысль, допускающая вариации, делающие ее более пригодной для поэтического размера, не может обладать абсолютной изначальной определенностью” (Рэнсом 1987: 180).

Прекрасное художественное (поэтическое) высказывание, по Рэнсому, представляет собой гармоничную цельность, включающую в себя адекватно приспособленные друг к другу структуру и фактуру. Поэтическое произведение определяется исследователем как “открытая логическая структура со свободной индивидуальной фактурой” (Рэнсом, 1987: 177).

Свою теорию фактурности, построенную на принципе рассмотрения “разнообразия в свете униформности” (*heterogeneity-in-the-light-of-uniformity*), Рэнсом иллюстрирует на материале фактурных отклонений (вариаций) в составе регулярной метрической структуры стиха. При этом размер стиха как бы “подрывает” смысл его структуры, а лексическое наполнение создает “дополнительное звучание”. В результате высказывание развертывается в новом измерении некоего “плотного” (потопленного) сущностного мира, онтологически производного от затемненных фактурностью сегментов структуры стиха.

Однако собственно анализы текстов Рэнсомом выявляют в большей степени деструктивный потенциал фактурного начала, нежели конструктивный. Например, выявляются случаи ненужных с точки зрения логики структурного начала длиннот, спасающих ритмический рисунок стихов, а главное – собственно выход к новой онтологической реальности – непосредственно, увы, не исследуется. Поэтичность (художественность) трактуется исследователем как имплицит фактурности, и в то же время увлечение фактурным началом им же ставится поэтам в вину.

Так, например, Рэнсом анализирует следующий отрывок из поэмы А.Попа:

*Close by those meads, forever crowned with flowers,
Where Thames with pride surveys his rising towers,
There stands a structure of majestic frame,
Which from neighbouring Hampton takes its name.*

Исследователь находит, что первая строка не нагружена сколь-либо значащим с точки зрения развития сюжета содержанием и смыслом, а служит лишь благозвучному завершению двустишия. Одновременно и конструкция из третьей строки *a structure of majestic frame* представляется неэкономным субститутом для *majestic structure*, вызванным к жизни лишь задачей сохранения рифмы (Рэнсом 1987: 185-186). При этом Рэнсому удается довольно внятно высказать мысль о неравенстве ценностей

повествования непоэтического и поэтического, служащего обнаружению “чего-то особенного” (там же). Однако декларация о неравенстве способов текстопроизводства здесь, к сожалению, еще не переходит в познание качественной специфики художественного текстопроизводства как единой техники смыслопостроения.

По Рэнсому несообразность *содержания* художественного текста как суммы предикаций оправдывается установкой на трансляцию поэтической реальности, но конкретные способы выявления поэтической реальности не инвентаризуются. Между тем, точное описание способов выявления поэтичности поэтического и художественности художественного было бы лучшим научным оправданием для практики художественного текстообразования.

АРХЕТИП В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

*Ариана: То, что я люблю, прекраснее красивых камней.
(Метерлинк, 1915а: 234).*

*Можно легко найти основание для всего на свете, раз дозволяется произвольно сочинять разные действующие силы и законы действия.
(Кант, 1964: 352).*

На статус учения о художественном как о некоем неявном воздействующем начале в тексте претендует и теория архетипов (англ. archetype), обязанная своим появлением неопределенному течению в психологии и нашедшая свое каноническое оформление в трудах популярного писателя-психоаналитика К.Г. Юнга (1875-1961).

Обтекаемая манера письма и футуристическая с неизменным мистическим оттенком риторика исследователя в некоторой мере нейтрализуют критические выпады оппонентов данной теории эстетического переживания. Однако многочисленные прикладные интерпретации художественных текстов, производимые апологетами архетипической методологии в филологии, дают достаточно полное представление о ее основных компонентах и объяснительных возможностях в целом.

На первом месте, соответствующем этапу теоретической подготовки конкретного практического наблюдения, обычно располагается более или менее развернутая готовая трактовка того или иного символа. Под последним обычно имеется в виду фиксированное единство определенного рода образа (представленного восприятию пластически, зрительно или при помощи слов) и ряда его (произвольно отобранных) узуальных значений.

Следующим шагом служит поиск следов соответствующего образа в тексте. Если таковые исследователем не обнаруживаются, то делается вывод, что художник оторвался от коллективного бессознательного и пишет недостаточно архетипично (т.е. неинтересно и антихудожественно). Если следы соответствующего образа обнаруживаются или просто усматриваются исследователем текста, то такой текст оценивается как высокохудожественный. При этом собственно место архиважного с точки зрения психоанализа образа в авторской программе текстопостроения никак не влияет на выводы интерпретатора-психоаналитика о тексте.

О данной интерпретационной стратегии, столь же несложной, сколь и сомнительной, можно было бы ничего не писать, когда бы эстетическое понятие об архетипе не было уже уточнено И.Кантом (1724-1804) задолго до начала экспансии современного психоанализа в эстетику и филологию. По Канту, архетип (греч. *archetypon* – прообраз) действительно является важным компонентом эстетической идеи и выступает контрбалансом ЭКТИПУ (греч. *ektypon*). Последний представляет собой план выражения в пространстве произведения скульптурного, живописного или, например, словесного (Кант, 1966: 339). Согласно Канту, любой эктип характеризуется принципиальной недостаточностью для полного выражения эстетической идеи как архетипа (там же, 377-378).

Иными словами, в тексте объективно представлен может быть эктип как одно из многих возможных средств трансляции смысла. Стоящий же за эктипическим архетипический план текста может усматриваться либо не усматриваться реципиентом. Тем самым выясняется, что архетипическое начало в тексте по природе своей не чудесно и объективно, а интенционально и интерсубъективно. В этой связи оно может и должно трактоваться в терминах культурной относительности, равно как и в терминах мастерства художника в области передачи эстетических идей.

Следствием последнего наблюдения для нас с необходимостью служит вывод о том, что адекватной стихией для передачи архетипического в коммуникации является пространство деятельностной рефлексии автора и читателя, а не пространство автоматического и скучного повторения уже давно освоенных значений. Однако здесь позиция Юнга и его последователей по прямой далека от традиционного для европейского гуманизма деятельностного подхода, зато близка к вере в мистическое начало и к дарвинскому атеистическому эволюционизму одновременно. Вопрос о непрерывности культуры решается Юнгом натуралистически, а именно понимание художественного текста трактуется как мистический плод долгой эволюции человека (Юнг, 1987: 230).

Проблема развития способностей читателя к освоению художественной формы психоаналитической эстетикой архетипического принципиально не разрабатывается. Ведущая роль здесь отводится наитию. Отсюда проистекает педагогическая бесплодность такой интерпретационной теории. Когда же превозносят возможную плодотворность изучения “архетипических” символов культуры, то по сути речь идет о расширении читательской базы данных или фонда готовых интерпретаций, а не о развитии способности к пониманию как таковой.

Претензии юнгианского литературоведения на синтез нового знания о литературе мира также представляются малообоснованными. Когда исследователь-психоаналитик заявляет своей задачей изучение мотива того или иного архетипического символа в текстах культуры, то действительным предметом исследования выступает не архетип как художественная идея, а либо весьма расплывчатый экип идеи, либо, что еще вероятнее, ряд произвольно суммированных экипов, служащих в лучшем случае для манифестации ряда нетождественных различных идей. В свете сказанного становится очевидной бессодержательность психоаналитического подхода к выявлению и интерпретации архетипического плана в художественном тексте и НЕОБХОДИМОСТЬ выработки более адекватных и филологически релевантных приемов индивидуации авторской установки на производство и трансляцию архетипических смыслоносущих конструкций.

ТАЙНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

“Что может быть из всего того, что относится к сообщению идей, более притягательным, нежели вопрос, возможно ли оно вообще?” (Фридрих Шлегель).

“Как только наша мысль ежедневно не призывается властно... к последним пределам своих собственных сил... она засыпает, съезживается, дряхлеет и погибает. Одно только способно расширить равномерно во всех их частях все доли нашего мозга, именно деятельная идея, образуемая нами о тайне, среди которой мы движемся.” (Метерлинк, 1995: 113)

Художественный текст не может быть неглубоким и нетаинственным, ибо подлинным искусством, по замечанию Гегеля, является то, которое служит осознанию и выражению божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа (Гегель, 1968: 13-14).

Наличие в тексте опредмеченной художественной идеи предполагает при адекватном понимании момент принятия личностного решения, экзистенциального выбора проекта собственного “Я”. Вопросы, лежащие вне области общезначимых знаний, могут находить решение, ответ лишь на уровне мировоззрения самой личности, одиноко стоящей перед лицом жизни и смерти (ср.: Дильтей, 1995: 112-116). Эзотеричное в структуре личности тесно переплетается с экзистенциальным как задающим программу жизнедеятельности человека, а не заданным извне случайными обстоятельствами. Перебор субъективных оснований морального выбора (а значит, и формулировок смысла текста) с неизбежностью обнаруживает их невсеобщность, их сращенность с экзистенцией данного отдельного человека. Рефлексия над основаниями встает на путь бесконечной регрессии (не как деградация, упадка, а как направленности к экзистенциальным предпосылкам). Понимающий сталкивается с тайной (“таинством”) как “проблемой, распространяющейся на собственные данные” (см. об этом: Марсель, 1995: 80-81). Поэтому идейный смысл художественного текста предполагает особую нишу эзотеричного смыслообразования в составе картины мира человека.

Тайну в популярном литературоведении путают с загадкой столь часто, что нам здесь приходится обойтись с этими концептами как со своего рода научными терминами и развести их по местам.

Загадка неотделима от отгадки. Таким образом, она изначально обладает бытием конечным, хотя порой разгадывание оборачивается процессом длительным и путаным. Последнее обычно хорошо показывается в произведениях детективного жанра. Однако вся такого рода путаность – и это тоже хорошо продемонстрировано в классических детективных историях – имеет своим источником подлежащие заполнению пробелы в раскладываемом детективом-интеллектуалом пасьянсе внешних обстоятельств и фактов.

Равным образом “хромает” и аналогия между художественным текстом и лабиринтом. Лабиринт не является атрибутом художественного в том плане, что идея не лежит в конце тоннеля в виде некоего готового для немедленного потребления клада. Одновременно и “ложные ходы”, прямо соотносящиеся с художественной программой текстопостроения, не могут оцениваться как пустые или лишённые смысловой нагрузки.

Детектив (герой и жанр) имеет дело с фактами и схемами получения выводного знания о фактах же. Знание детективом жизни – это знание о вероятных моделях поведения разных людей в разных обстоятельствах материальной и социальной действительности, а вовсе не о смысле жизни. Одни пружины бытия вскрывает детектив, иные интересуют художника.

Смысловая перспектива детектива также конечна и исчислена (ср. об этом: Эко, 1988: 104) как и набор интеллектуальных приемов по получению выводного знания. Иное дело – смысловая перспектива текста идейно-художественного.

Тайна может быть охарактеризована по трем параметрам: гносеологическому, историческому и интенциональному. Всюду определения ее выглядят парадоксальными. Тайна освещает образ мира, поэтому так трудно осветить ее саму, и оттого она в ряде отношений представляется темной.

Заслуга разработки первого направления принадлежит французскому философу Габриэлю Марселью (1889-1973). Согласно его концепции тайны (*mystere*), последняя может быть определена как метапроблемное или как проблема, распространяющаяся на свои данные и основания (Марсель, 1995: 81 и т.д.). Тайна не противостоит человеческому субъекту как некий объект. Она объемлет и пронизывает человека, как бы завладевает его доверием и ведет его по жизни.

Будучи положена в духе, тайна исторична не в смысле мертвой хронологии, а в смысле некой развивающейся идеи. Таинственность тайны и ее присутствие в настоящем всегда предполагают перспективу – расширение и даже восхождение к полноте времен. Тайна движет временем и развивается в нем, тогда как загадка спрятана в пространстве. Разгаданная загадка – больше не загадка, а у тайны всегда есть будущее. Такая трактовка тайны близка взглядам отцов христианской церкви на грядущее царство и высший смысл.

Тайна изначально чувствительна к вопросам абсолютной ценности, высшей целесообразности и веры в жизнь будущую. Такие смыслы находятся в антагонистической связке со смыслами отчаяния, с одной стороны, и смыслами сомнения – с другой. Эти связки как раз и обуславливают ту интервальную поляризацию, которая задает основные такты (эллипсоидному в схематичном представлении) движению рефлексии над субъективно-ценностными основаниями бытия. Так высится, касаясь звезд и простирая гигантскую сень над современной христианской Барселоной, недостроенный кафедральный собор Ла Саграда Фамилия. Во время пожара (1936 г.) в крипте храма огонь безжалостно уничтожил останки его архитектора вместе со всеми оригинальными чертежами дальнейшего невиданного строительства. Вздывая к небу огромные фантастические башни, прорастая в историю, не будучи ни разрушен, ни завершен, ни использован, ни забыт, собор (прообраз мироздания!) в глазах верующих живет неким особым, мистическим

образом – в предчувствии некоего все решающего последнего штриха, в напряженном ожидании явления неведомого великого мастера (или нового жестокого катаклизма).

Тайна обладает как идеальным, так и интенциональным бытием. Она может являться сознанию человека в личном “озарении”. Являясь, она “потрясает”, так как открывает последние берега человеческой жизни, бесконечные источники бытия. Она пребывает одновременно и в человеке, и вокруг него, и выше него. Человек проживает жизнь и ходит как бы по краю тайны, не в силах ни постичь её во всей конечной полноте определенностей, ни пройти мимо. Жизнь и тайна предполагают друг друга.

Смысл жизни, мировая воля и место отдельного индивида во вселенной с точки зрения вечности образуют тайну. Они являются для человека предметами тревожащими, притягательными и полупрозрачными. Они как бы незаметно проникают в деятельность на правах некоей цели и ждут часа подведения итогов, который, по наблюдению Ф.Кафки, наступает где-то перед самой смертью человека (ср. Батай, 1994: 105). Верно и другое: тайна (художественного) текста должна быть соизмерима с идеей человеческой жизни во всей полноте ее социальных проявлений. Погруженная в процесс становления (выявления), идея неизменно отличается таинственностью.

Есть крайности в любой статической трактовке тайны. Иные пишущие о тайне подчеркивают ее неуловимость, иные – её интересубъективность, демократичность, обращенность ко всем и поверх всяческих идеологических и прочих различий между людьми. Оба подхода по-своему верны, но оказываются односторонними и бесплодными, когда встает вопрос о способах усмотрения своего предмета. Натуралистическое представление о смысловой сфере индивида обычно мало помогает в практической работе с текстом. Задача в том, чтобы развернуть идею таинственного рациональной стороной к деятельности читателя.

Первым шагом к рационализации тайны может послужить введение представления о нише таинственного в общей многослойной модели текстового смыслообразования. Принадлежность к области бесконечного и концептуальная размытость, текучесть тайны свидетельствуют в пользу отнесения последней в сектор смыслов-ценностей (а не смыслов-восприятий и не смыслов-действий как таковых).

Тайна в качественном художественном тексте положена как надындивидуальное, присущее тексту вне зависимости от того, способен ли читатель сконструировать удачную дефиницию. Одновременно тайна

притягивает и аккумулирует в себе все духовные способности индивида.

Иными словами, получается, что в определенном приближении тайна и есть идея, идея об идее эстетической для художественного текста, шире - об эзотеричном смыслообразовании для родового человека (*homo culturalis*) вообще.

Глава 2. ИМПЛИКАТИВНАЯ ПАРАДИГМА ИССЛЕДОВАНИЯ СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

ИМПЛИКАЦИОННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

“Классическое произведение не должно быть когда-либо понято полностью, но те, кто достигли определенной степени совершенства и продолжают совершенствоваться, должны извлечь из него все больше”.

(Фридрих Шлегель)

“Когда скрытый смысл проходит под явным где-то ОЧЕНЬ глубоко, так, чтобы не смешиваться с ним, если мы того не пожелаем, не показываться на поверхность, пока его не ВЫЗОВУТ, только тогда он и уместен в художественном вымысле” (По, 1977: 127).

По замечанию В.Изера, интенциональное начало (или содержательность) художественного текста не должно сводиться к сумме пропозиций: “Названное в тексте не должно исчерпывать собой намерение текста” (Iser, 1971: 20). Обычно, говоря об “имплицитном”, неявном плане речевого текста, имеют в виду прежде всего импликации и пресуппозиции. Концепт “импликация” (лат. *implicatio* – сплетение, от *implico* – тесно связываю) пришел в лингвистику из логики, где импликация определяется как логическая связка, выражаемая в языке союзом “если... то” и указывающая, что некий компонент В следует из наличия компонента А ($A \rightarrow B$). При этом А оценивается как антецедент (основание), которое влечет за собой консеквент (следствие) В (Горский, 1991: 60).

Многие исследователи имплицитного в художественном текстопостроении, особенно те, кто сосредоточился на обследовании импликативных связей, рассматривают причинность в качестве стержневого принципа, лежащего в основании сюжетосложения и обеспечивающего связность всего художественного повествования (ср. Тодоров, 1975: 79-83). При этом восстановление читателем импликативных (нелинеаризованных причинно-следственных) связей полагается источником усиления эстетического воздействия текста. Однако все эти выводы нуждаются в тщательной нюансировке в свете понятий свободы и целенаправленности в смыслопостроении и

текстообразовании.

Импликативное интенциональное начало актуализуется в усмотрении читателя в результате установления импликативных отношений между находящимся как бы в предтексте фондом фоновых знаний читателя о мире и эксплицитным смыслом внутритекстового высказывания, равным значению его пропозиции или значению одного из членов пропозиции. Актуальный для усмотрения импликации набор фоновых знаний коммуниканта (говорящего, слушающего, пишущего или читающего) в лингвистике принято называть пресуппозицией.

Исчисление и типология пресуппозиций представляют собой отдельную лингвистическую проблему. Поэтому позволим себе ограничиться упоминанием здесь лишь нескольких видов пресуппозиции, выделяемых Л.В.Лисоченко, а именно: логической, лингвистической, экзистенциальной, коммуникативной и прагматической.

Учитываемая в авторской программе текстопостроения логическая (или операциональная) пресуппозиция может быть определена как “установление логической связи, или импликативных отношений между эксплицитно выраженным смыслом высказывания и имплицитно присутствующим в сознании коммуникантов “фондом общих знаний”, релевантных для данного процесса общения” (Лисоченко, 1992: 13). Иными словами, текст адресуется читателю, владеющему такими операциями логического вывода, как непосредственное и опосредованное умозаключение, различные виды силлогизмов и т.п.

Знания языковой действительности, особенностей языка, парадигматических отношений в его системе, графических и суперсегментных средств, актуальные для импликативных форм речевого общения, составляют лингвистическую пресуппозицию.

Актуальные для коммуниканта в момент общения экстралингвистические знания могут включать в себя “экзистенциальную” пресуппозицию, аккумулирующую в себе знание и учет любых фактов действительности, кроме узко понимаемой ситуации общения и личности партнера по коммуникации (жанра и автора текста). Последние два компонента знания формируют прагматическую и коммуникативную пресуппозиции соответственно (Лисоченко, 1992: 13).

Приведенная выше типология пресуппозиций может трактоваться и как типология речевых импликаций. На этом основании удобно рассматривать импликацию и пресуппозицию в связке. Воспользуемся таким приемом для иллюстрации приведенных понятий.

В предложении шестом текста Н.С.Лескова мы можем выделить,

например, лингвистическую импликацию (импликат) “император Павел уже умер”, обусловленную употреблением в функции обстоятельства наречия “еще” во фразе “еще при жизни императора Павла”, а также импликацию (импликат) “Петр Великий приходится предком императору Павлу”, обусловленную имеющимся в пресуппозиции читателя опытом интерпретации конструкций, содержащих семантико-синтаксический параллелизм типа “слышали голос Петра Великого” и (рядом) “сам император Павел видел тень своего прадеда”.

Экзистенциальной пресуппозицией здесь можно назвать знание читателя о том, что Петр Великий умер в начале марта 1725 г. за семьдесят два года до начала возведения названного замка архитектором В.Ф.Бренна и за семьдесят шесть лет до убийства Павла I. На данной пресуппозиции основывается импликативная ноэма “сверхъестественность описываемых явлений”, приуроченных к марту 1801 г.

Прагматической и коммуникативной будет импликация “образ автора дистанцируется от оценки приводимых пропозиций как безусловно истинных”, вытекающая из употребления безличной парентезы “говорят”.

Все из перечисленных импликаций и пресуппозиций можно назвать логическими, все они работают на расширение читательского знания о содержании текста, но среди них не хватает такой надежной пресуппозиции, которая имплицировала бы знание о художественной идее текста или хотя бы о ее наличии. Будучи эффективным инструментом для восстановления предикативной части текстовой содержательности, понятие об импликации оказывается малоэффективным или, по крайней мере, недостаточным при верификации жанровой принадлежности текста к художественной культуре и идентификации скрытой эстетической идеи текста. В этой связи от понятия импликативности следует отличать паронимическое по отношению к нему понятие импликационности и родовое понятие имплицитности.

На наш взгляд, все то интенциональное начало, что скрывается автором и усматривается читателем “между строк” и как бы в складках текстовой ткани (лат. *textus* и означает “ткань”, а лат. *plica* означает “складка”) и есть имплицитные текстовые смыслы (ноэмы) (англ. *implicit, covert meaning*). Те же ноэмы, что представлены в тексте средствами прямой номинации, а значит линеаризованно, развернуто, формируют эксплицитный план смыслообразования в тексте. И та, и другая группа смыслов участвуют в становлении текстовой содержательности, мыслимой как целокупная интенциональная стихия текста.

Авторская установка на прямую номинацию, линеаризацию, явное выражение значений может быть названа экспликационной. Противоположная ей установка на использование косвенных способов

трансляции интенционального начала текста может быть названа импликационной. Соответственно в лингвостилистике принято рассматривать импликационность как обогащение плана содержания при деградации (убывании) плана выражения, а экспликационность как деградацию плана содержания при расширении плана выражения.

Импликационность предполагает формальную, на уровне линейно реализуемых значений единиц текста, невыраженность элементов или звеньев глубинной структуры высказывания, но отличается от эллипса, мгновенно восстанавливаемого из вербального контекста и дающего лишь компрессию (И.В.Арнольд, а также Е.И.Шендельс и В.А.Кухаренко). Импликационность ориентирована на внеязыковую ситуацию, знание мира (М.В.Никитин, И.В.Арнольд, Е.В.Овсянникова, В.А.Кухаренко). Импликационность текста отличают опосредованность выхода на недостающие элементы (Е.И.Шендельс, О.Л.Каменская), вероятностный характер вывода, выработки новой информации (М.В.Никитин, Е.В.Овсянникова).

Применительно к практике текстопостроения и текстовосприятия экспликационность может быть охарактеризована как тенденция к линейному разворачиванию и интенциональному замыканию, ограничению смыслового пространства, а импликационность как тенденция к (линейному) сворачиванию (Скребнев, 1971: 15; Оборина, 1993) и интенциональному размыканию, расширению последнего. При этом и та и другая тенденция может использоваться автором в целях актуализации художественно значимых текстовых смыслов (там же).

При обращении к тексту Лескова мы можем отметить в первом приближении очевидную установку говорящего на экспликационность и даже на развернутое аргументирование (во втором абзаце), тогда как в тексте Гребенщикова мы уже в первых двух предложениях отметим повышенную импликационность речи. Однако и в том, и в другом случае, и у “непонятного” Гребенщикова, и в не меньшей мере у “доступного” Лескова мы можем заметить при более тщательном прочтении присутствие некоторой интенциональной стихии, ускользающей при кратком пересказе содержания, - некий скрытый (имплицитный) и довольно неопределенный смысловой остаток. Должно быть, с этим имплицитным довеском и связан популярный тезис о непереводемости “языка искусства” на языки иных способов говорения о мире.

Усмотрение импликаций (и пресуппозиций) несомненно способствует освоению читателем содержания любого текста. Принципиальным оказывается при этом разведение двух реальностей:

пропозиционального содержания высказывания и внешней ситуации. В то же время субъективно-ценностная реальность, интенционально связанная с импликационным высказыванием, не является в строгом смысле частью усмотренной импликации. Специфика собственно художественного текста заключается в том, что смысл его не равен содержанию. Знание содержания художественного текста необходимо для понимания его смысла, но не равно ему. Усмотрение пресуппозиционального и имплицитного планов содержания художественного текста не является гарантией понимания его смысла. Сама по себе имплицитность не является непосредственным коррелятом наличия опредмеченной субъективно-ценностной реальности в тексте, т.е. источником художественности.

Обращение читательской рефлексии на усмотрение опредмеченных в высказывании субъективно-ценностных реальностей требует дополнительных форм освоения содержательности текста наряду с выходящими за пределы техники логического вывода – выведения консеквента из антецедента. Одновременно пресуппозиция, эллипсис, текстовая импликация должны оцениваться как текстовые трудности, актуальные лишь для реципиента, еще не достигшего уровня, близкого к развитой языковой личности.

Утверждения о том, что импликация сама по себе якобы передает эмоциональное и эстетическое, по-видимому, являются недоразумением, происходящим от неразличения импликации как действия, операции и конкретного имплицитного высказывания, которое может обладать или не обладать, в зависимости от способа использования в конкретном эстетически организованном тексте (контексте), определенной эстетической значимостью. Способность верно определять значимость импликации и других явлений текстопостроения в отношении опредмечиваемого в художественном тексте смысла, надстраиваемая над способностью к синтезу выводного знания, характеризует высший уровень развития языковой личности и не рассматривается теорией импликации. Поэтому “темные места” в тексте, описываемые с позиций теорий пресуппозиции, импликации, подтекста (как разновидности импликации) не могут быть включены в конструируемое пространство текстовой эзотеричности на правах ключевых понятий.

НАМЕРЕННЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРОПУСКИ В ТЕКСТЕ (эллипс, умолчание, НСП, лакуна)

По всей очевидности, неявное интенциональное начало может быть правомерно помыслено как нечто недосказанное, “пропущенное” в тексте и вызывающее к восполнению со стороны читателя. Явления такого рода

можно подвести под известные в лингвостилистике понятия эллипса, умолчания, намеренного смыслового пропуска, лакуны. Все названные понятия трактуются в лингвостилистике как эстетически значимые приемы авторского текстопостроения.

Эллипсис или эллипс (от греч. *elleipsis* – выпадение, опущение, недостаток; англ. *ellipsis*; фр. *ellipse*, нем. *Ellipse, Auslassung*) – пропуск в речи или тексте подразумеваемой языковой единицы, структурная “неполнота” синтаксической конструкции. Спектр лингвистических дефиниций – от нулевой связки (“Мать – врач”) или пропуска члена предложения (“Дан приказ ему на Запад...”) до отсутствия компонента высказывания, легко восстанавливаемого из конкретной речевой ситуации (Марузо, 1960: 343; Лингвистический энциклопед. словарь, 1990: 592). Эллипсис – это пропуск одного или более слов в составе синтаксической конструкции. Пропущенные слова абсолютно прозрачны для воспринимающего, но необходимы для придания грамматической конструкции структурной полноты и завершенности (Мосткова, 1967: 29-30). Эллипсис часто используется как стилистическая фигура для придания высказыванию динамичности, интонации живой речи, художественной выразительности (Розенталь, Теленкова, 1985: 393). Например: “Мы сѣла – в пепел, грады – в прах, в мечи – серпы и плуги” (Жуковский).

С совершенно особой стороны внимание логика могут привлечь эллиптические конструкции (высказывания) с пропущенной посылкой, которая нередко оказывается ложной (Горский и др., 1991: 200). В логике такой тип эллиптических высказываний называется энтимемой – сокращенным силлогическим умозаключением.

Умозаключения на основе неверной посылки являются ошибочными. Например, рассуждение “*Этот человек не причиняет зла людям, следовательно, он любит людей*” – как отмечают авторы словаря по логике – кажется правдоподобным. Однако при экспликации опущенной посылки как “*Всякий человек, не причиняющий зла людям, любит людей*” выявляется ошибочность исходной посылки: “*Ведь человек может не причинять зла другим вовсе не потому, что он любит, а потому, что лишен возможности делать это или попросту равнодушен ко всем окружающим*” (Горский и др., 1991: 200).

Какое это имеет отношение к беллетристике? Иногда самое прямое. В первом же предложении текста Лескова мы сталкиваемся с высказыванием не вполне прозрачным: “У домов, как у людей, есть своя репутация”. Следует ли нам понимать, что автор здесь исходит из посылки (и одновременно пресуппозиции) “Нераздельным субъектом репутации (добраго имени) может быть как человек, так и неодушевленная конструкция” или из посылки “Лишь человеку свойственно обладать

добрым (или дурным) именем как репутацией?”

Разные послышки влекут и разные следствия, в данном случае - в мире свободы и культуры: либо “любой объект может принять на себя тяжесть ответственности за любое событие”, либо “только люди в ответе за свои поступки”. Однако логика как наука о правильной форме мышления конкретным содержанием утверждений не интересуется и о том, какую именно энтимему следует принять читателю, чтобы лучше понять весь текст Лескова, умалчивает.

Умолчание: греч. *aposiopan* – хранить молчание; англ. *aposiopesis* – недосказ, внезапный обрыв речи при смысловой незавершенности высказывания, как если бы говорящий не мог или не хотел завершить свою мысль (Мосткова и др., 1967: 13).

Некоторые авторы рассматривают умолчание и апозиопезис как самостоятельные понятия. Умолчанием (англ. *passing over in silence, preterition*) называется фигура речи, “состоящая в экспрессивно-эмоциональном обрыве высказывания, предполагающем возможность для слушающего или читающего догадаться, что именно осталось невысказанным”. Например: “Но мне ли, мне ль, любимцу государя... но власть... но бедствия народны” (там же).

С умолчанием не вполне совпадает апозиопезис (греч. *aposiopesis* – разрыв конструкции внезапной паузой; англ. *aposiopesis, stop – short sentence, pull-up sentence*; фр. *aposiopese*; нем. *Aposiopese*) – “внезапная остановка, нарушающая синтаксическое построение вследствие наплыва чувств, колебания и т.п. (Подумать только, чтобы он... Но довольно!; чтоб когда-нибудь...)” (Марузо 1960: 35; Ахманова 1969: 485, 52).

Как бы то ни было, в двух из исследуемых нами головных текстов (Гребенщиков и По) пунктуационно маркированный апозиопезис вообще не встречается, а в тексте Лескова недосказ встречается около десяти раз (начиная с главы седьмой*). Что же касается “умолчания”, трактуемого по смыслу (а не по наличию многоточия) как особенность текстовой организации, предоставляющая читателю возможность самому достраивать образ невысказанного, недосказанного, не номинированного прямо, то в этом отношении все приведенные тексты в читательском восприятии предстают как в высшей степени “умалчивающие”.

* Например, Глава седьмая новеллы Н.С.Лескова “Привидение в Инженерном замке” начинается так:

“Дежурные кадеты проводили слухом шаги удалявшегося офицера и замечали, как за каждым шагом их положение здесь становилось сиротливее – точно их привели сюда и замуровали с мертвецом за какое-то оскорбление, которого мертвый не позабыл и не простил, а, напротив, встанет и непременно отмстит за него. И отмстит страшно,

по-мертвецки...” (Лесков, 1994: 312).

Теория импликации, по-видимому, достигает предела своей объяснительной способности по отношению к эстетической организации художественных текстов в лингвистическом понятии о намеренных смысловых пропусках (НСП), разработанном Т.Г.Миролюбовой (Миролюбова, 1986). Согласно исследователю, намеренный смысловой пропуск отличается от таких текстовых явлений, как эллипсис и умолчание, тем, что он (НСП) предполагает сознательное, окказиональное нарушение принципа сотрудничества, направленное на стимулирование реципиента к поиску “логической и событийной основы” сообщения и получение нового выводного знания для восполнения его (сообщения) недостающих содержательных звеньев. В то же время эллипсу отказывается в сознательном отступлении от норм общения, а прием умолчания рассматривается как рассчитанный на способность получателя восстановить план выражения как линейную последовательность языковых знаков (Миролюбова, 1986: 83-84).

Сигналом НСП служит очевидное нарушение принципа связности, при этом НСП представляет собой “отсутствие релевантных суждений в эксплицитном содержании текста, обусловленное прагматической установкой отправителя (автора)”, однако на деле НСП не нарушает связности текста (там же: 182). НСП причисляется к списку возможных текстовых лакун и подлежит заполнению, которое осуществляется на пересечении нескольких видов информации: 1) эксплицитного содержания включающего фрагмента, 2) общего содержания сообщения в целом, 3) знаний, извлекаемых из информационного тезауруса получателя, 4) выводного знания (ему принадлежит решающая роль) (там же: 180-181). Восполнение НСП достигается посредством формирования суждений: “Прием НСП представляет собой такой способ восполнения принципа завершенности, при котором смысловая некомплектность эксплицитного содержания текста ликвидируется при подключении имплицитной информации”. При заполнении НСП получатель “во всех случаях использует механизм умозаключений” (там же: 182-183). Интерпретация НСП начинается на предметно-логическом уровне и заканчивается на прагматическом.

Согласно исследователю, текстовые НСП имеют ровно одиннадцать функций, в том числе такие, как “функция обеспечения эстетической эмпатии”, “дополнительной эстетизации логических построений” и “жанрообразования в произведениях малых форм” (Миролюбова, 1986: 178). Характерно, однако, что эксплицитное описание того метода, которым исследователь руководствуется в выделении тех или иных “дополнительных” эстетических функций НСП в тексте, оказывается

намеренно или ненамеренно опущенным. Все операции (процедуры) восстановления НСП основаны исключительно на положительных знаниях и выведении нового знания с помощью логической операции импликации, т.е. целиком вписываются в рамки когнитивного уровня понимания (согласно взятой нами за основу модели языковой и герменевтической личности). Однако такие идейные человеческие смыслы, как Любовь, Вера, Надежда, по-видимому, НЕ ЯВЛЯЮТСЯ предметом положительного знания. В этой связи нам представляется корректным расшифровывать аббревиатуру НСП как “намеренные лексико-семантические пропуски”, коррелятивные плану содержания текста.

Переход от когнитивного уровня понимания к распределительному не является автоматическим. Это два качественно различных уровня понимания: понимание внешней и внутренней ситуации. Они требуют качественно несовпадающих типов рефлексирования над опытом действий с текстом. Посредством же заполнения НСП восстанавливается внешняя канва событий в тексте, что еще не тождественно реконструкции художественной идеи текста.

Концепты “пресуппозиция”, “импликация”, “подтекст” (как разновидность импликации) соотносятся с программой действий и операций по восстановлению содержания (суммы предикаций), опущенного в форме эллипсиса, “умолчания”, “намеренного смыслового пропуска”. Все эти понятия вбирают в себя важные грани текстового смыслообразования, учет которых предполагается и на более высоком уровне анализа риторико-герменевтической программы художественного текста. При этом в рамках теории импликации вообще не описываются и не исследуются техники понимания опредмеченной субъективно-ценностной реальности. Для сравнения уже трактовка импликационности и экспликационности как компоненты содержательной формы текста (см.: Оборина, 1993) апеллирует к опыту переживаний культурных контекстов со свойственной ему долей субъективности и иррациональности, а не к готовому инвентарю умозаключений и только.

Здесь следует подчеркнуть различие в структуре содержания и смысла. Минимальной единицей смыслообразования является нозма. Поскольку содержание трактуется как сумма предикаций, то минимальной специфической единицей содержания выступает единичная предикация, т.е. определенная разновидность нозм. Смысл художественного текста формируется на основе многих видов текстовых нозм, и лишь в исключительно содержательно бедных “художественных” текстах он может сводиться к сумме предикаций.

ПРОБЛЕМА “ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ” ИНФЕРЕНЦИАЛЬНЫХ НОЭМ

Ариана: Шестью серебряными ключами можно отпирать, но золотой ключь запретный. Это единственный, имеющий для меня значение. (Метерлинк, 1915а: 232).

Латинский глагол *infero* означает вносить, вводить, приставлять, подводить, делать вывод (Дворецкий, 1986: 397).

Инференция, охватывающая широкий класс когнитивных операций, предполагает додумывание за автора, высказывающегося недостаточно развернуто, внятно или определено. При этом реципиент призван строить догадки о тех или иных гранях транслируемой реальности (ср. Макаров, 1998: 99-100). Здесь под инференцией нами подразумевается усмотрение текстовых ноэм, основанное на сугубо интуитивном освоении интерпретатором целостной ситуации смыслопостроения в тексте. Тем самым инференция как смыслообразование на основе непосредственного опытного переживания ноэм в акте прочтения может быть противопоставлена смыслообразованию на основе “строгих”, предзаданных формально-логических конструкций, готовых для дискурсивного представления интерпретационных схем. Как можно было видеть, имплицитивные ноэмы приобретают больший вес с точки зрения понимания текста обычно в сочетании с инференциальными. В этой связи встает вопрос о дополнительных текстовых смыслах и дополнительных средствах их усмотрения, а также о дополнительной в понимании художественного текста.

В целом эпитет “дополнительный” по отношению к термину “смысл” изначально имеет уничижительное звучание (ср. англ. определения *additional, extra, surplus, bonus, ...*), обусловленное такими семами, как неглавный, неосновной, вспомогательный, запасной, малоупотребительный, несущественный, необязательный и т.п. Такое положение не может нас устроить, однако нельзя полностью отрицать связь между плачевным атрибутом и филологической традицией XX века. Об этом – ниже.

ПО ТУ СТОРОНУ ТЕКСТА

(затекст, контекст, подтекст, эзотерический смысл, концепт текста)

Белланжера: Туда нельзя сойти; мы окружены водой, а мосты подняты (Метерлинк, 1915а: 241).

Многие филологические термины, связанные с неявными планами смыслообразования, по своей внутренней форме противопоставляют себя тексту, будь то окружающий текст контекст, выделяемый на основе текста концепт или укорененные в затексте подтекст и эзотерический смысл.

На статус сокрытого интенционального начала в тексте может претендовать “затекст”. Обычно этот термин интерпретируется как те значащие компоненты смыслообразования, которые непосредственно не представлены в тексте. При этом часто за термином “затекст” (в узком смысле) закрепляются опущенные, неназванные сведения, а личностный (связанный с “пониманием индивидом себя самого”) аспект неназванного относится к “подтексту” (Брудный, 1976: 153).

Очевидно “затекст” как дополнительный слой текста может быть актуален для культурного реципиента лишь в той мере, в какой он имеет непосредственное отношение к программе смыслообразования, определенной текстовой организацией и обращающей читательскую рефлексию на тот или иной значимый компонент “внетекстового” содержания. Выход рефлексии читателя на “затекст” зависит от соблюдения писателем ряда элементарных правил общения в ходе составления текста, с одной стороны, и некой минимальной меры эрудированности личности реципиента - с другой. Следовательно, нет необходимости говорить в этой связи об особых, качественно специфических способностях языковой личности к пониманию “затекста” как заслуживающего особой категоризации вида сокрытого в тексте.

Известный любому школьнику термин “контекст” является необходимой, но при этом растяжимой до бесконечности и оттого “плавающей” семантической категорией, призванной обычно прикрывать концептуально *не* проработанные теоретизирующим филологом источники для обоснования интерпретации, не явствующей непосредственно из объяснительной возможности рабочей герменевтической техники. Поэтому контекстом можно объявить любую предзаданную рамку смыслопостроения, не нашедшую в теоретическом построении интерпретатора детального освещения и развернутого обоснования. В этой связи говорят: “из контекста мы знаем, что...”, “из контекста явствует,

что...”, “из контекста понятно, что...”. Одновременно и выражение “контекстуально обусловленное значение/смысл” звучит лучше, нежели “кажется-чем-то-здесь-обусловленное”.

Что до контекста в ипостаси некоего внеположенного тексту продуктивного понятия, то мы ему не вполне доверяем, когда речь идет об интерпретации постканонических текстов с установкой на художественность. Современное многообразие художественных техник на фоне отставания филологической науки о художественном от практики текстопроизводства формирует неблагоприятный контекст для выработки канона контекстуализации текстовых единиц. “Текучесть”, таинственность художественного текстопостроения нового времени делает конечной мерой контекстуализации текстовых единиц все текстовое пространство в его целостности. По-видимому, при понимании художественных текстов в современных условиях надежнее довериться самоорганизующейся интенциональной стихии самого текста, нежели ждать помощи от заготовленных в очень средней школе контекстов типа “Онегин – старший брат Печорина”. Хороший текст сам хорошо толкует себя, сам выдвигает и отклоняет контексты понимания, сам себя уточняет.

Нельзя обойти вниманием такое распространенное в филологических исследованиях имя, как “подтекст”, внутренняя форма которого недвусмысленно отсылает к категории “сокрытого, сопряженного с текстом”. Первооткрыватель данного термина Т.И.Сильман определяет подтекст как “не выраженное словами, подспудное, но осязаемое для читателя или слушателя значение какого-либо события или высказывания (иначе говоря – какого-либо отрезка текста) в составе художественного произведения” (Сильман, 1969: 84). В то же время “подтекст” трактуется как одна из разновидностей отношения между наслаивающимися друг на друга лексическими значениями. При этом Т.И.Сильман смешивает воедино языковые единицы анализа (лексические значения) и сюжетные единицы (“события”). Кроме того, в ряде авторских концепций подтекста необоснованно “склеиваются” повторяющиеся в тексте высказывания как отрезки текста (пропозиции), с одной стороны, и возобновляемые смыслы - с другой, в связи с чем конструкция понятия не выдерживает критики

К следствиям неразделения текстовых единиц смыслообразования и языковых единиц, т.е. значений (слова, предложения), относится имплицитное утверждение о **ФАКУЛЬТАТИВНОСТИ** той части содержательности текста, которая не совпадает с его содержанием (суммой предикаций), и о крайнем субъективизме, т.е. произвольности всякого понимания неявно данных в тексте смыслов. Такой вывод выражает (не разделяемый нами) пессимистический взгляд на проблему обучения

народа чтению с пониманием.

Согласно концепции А.А.Брудного, подтекст является сложной системой неявных связей между отдельными относительно законченными отрезками текста; он “наиболее характерен” для художественной литературы, но укоренен в наиболее общих механизмах понимания текстов вообще (Брудный, 1976: 153). К сожалению, специфика системы неявных связей в художественном тексте автором не раскрывается. З.В.Перепелица называет “подтекст” имманентной семантической категорией, служащей обеспечению структурно-семантической целостности текста и реализации “авторского концепта” как специальным образом реализованной внутритекстовой информации (Перепелица, 1987: 147-148), но оставляет непроясненным, какой спектр способностей требуется со стороны реципиента для понимания подтекста. Б.С.Кандинский отмечает связь многомерности и многозначности подтекста прежде всего со свойствами деятельности реципиента (Кандинский, 1982), но саму технику “вскрытия” планов подтекста как набор филологически релевантных деятельностных операций нигде не описывает.

И.Р.Гальперин и ряд его последователей выделяют три вида текстовой “информации”: содержательно-фактуальная информация (СФИ); содержательно-концептуальная информация (СКИ); содержательно-подтекстовая информация (СПИ) (И.Р.Гальперин, И.В.Арнольд, В.А.Кухаренко – см.: Гальперин 1981: 25, 26, 29). В СФИ входят события и факты, эксплицитно изложенные в тексте. СКИ раскрывает замысел автора (концепт текста). Для извлечения СПИ требуется подвергнуть текст структурному анализу. СПИ складывается из отдельных дистантно расположенных импликаций, относится к тексту в целом, связан с имплицитным способом организации информации в тексте. Исследователь определяет СКИ как “задний план сообщения” (29), а СПИ – как “второй план сообщения” (46), забыв предоставить полный список планов, что и подрывает убедительность выдвигаемой дистинкции СКИ/СПИ и всей конструкции в целом.

Согласно В.А.Кухаренко, чтобы адекватно воспринять подтекст (подводное течение), читателю с высоко развитым личным тезаурусом необходимо преодолеть рассеянность внимания (Кухаренко, 1988: 182). Однако, как нам известно, концепт “внимание” (термин психологии) может соотноситься либо с определенным предметом наблюдения, т.е. с чем-то, какими-то явлениями в тексте, либо с состоянием здоровья читателя. Поэтому неясно, как, по мнению исследователя, поступать, чтобы адекватно воспринять “подтекстовую информацию”.

Поскольку уже в концепте “способность” заложено представление о воспроизводимости определенного действия, у нас нет веских оснований

способность к усмотрению множества текстовых импликаций, т.е. подтекста (Арнольд, 1990: 104) оценивать как весомый атрибут более высоко развитой языковой личности по отношению к способности усмотреть адекватно отдельную импликацию.

Понятие “текст” в работах И.Р.Гальперина, И.В.Арнольд, В.А.Кухаренко и ряда других исследователей имплицитивности интерпретируется как информационный блок более доступного и более глубокого кодирования, общение с которым происходит путем логической обработки, логического вывода некоторой массы информации, суммируемой (СФИ + СПИ) на основе личностного тезауруса. Понятие “смысл” неоправданно наделяется в рамках приводимых авторских концепций подтекста несвойственными ему атрибутами, поскольку смысл не кодируется, не хранится и не декодируется и, что также принципиально важно, не суммируется, никогда не бывает дополнительным (Алексеев, 1986: 73-75). В целом представляется некорректным сводить процесс человеческого общения с текстами культуры к кибернетической модели коммуникации, принципиально игнорирующей проблемы человеческой субъективности, особенно когда речь идет об общении с текстами художественной культуры.

Теория подтекста, исходящая из способности текста в реальном процессе речевого взаимодействия включать смыслы, подлежащие усмотрению и не равные сумме текстовых предикаций, претендует на объяснение явлений, надстраивающихся над непосредственно семантическим уровнем организации реального человеческого общения. Однако в пределах одного концепта оказываются смешанными такие понятия, как фоновые знания общающихся о мире (выступающие как потенциальный источник смыслообразования), ситуативная рамка (задающая пределы возможностей смыслообразования), выводное знание как актуальный источник смыслообразования и, наконец, актуальный смысл высказывания как контрбаланс его содержанию (сумме текстовых предикаций). Таким образом, в пределах одной категории “подтекста” сталкиваются

- 1) потенциальные и актуальные элементы смыслообразования;
- 2) ноэмы, усматриваемые (а) на основе опыта семантизирующего и когнитивного понимания и (б) на основе наблюдений над содержательной формой высказывания.

Неразличение неназванной части содержания текста и неноминированных текстовых смыслов способствует формированию стереотипа оценки последних как “ассоциативных”, относительных, “дополнительных”, случайных, спонтанных, принципиально растворенных в бессознательном и не подлежащих конструктивному анализу либо,

напротив, сводимых к тривиальным случаям строгой логической импликации. Поэтому понятие подтекста не может служить надежным инструментом анализа текстов культуры, опредмечивающих эзотеричные идейные смыслы.

А.М. Камчатнов пишет об “эзотерическом смысле” как о дублете термина “подтекст”. Всего выделяются два вида смыслов по признаку адресата: экзотерические смыслы, понятные всем людям, или профанам, противопоставляются эзотерическим, адресованным избранному кругу посвященных, или эпифанам. По мнению исследователя, понимание “эзотерического смысла” высказывания “целиком опирается на знание экстралингвистической ситуации”, а преимущественной сферой эзотерического полагается бытовая речь” (Камчатнов, 1988: 43). Поскольку речь идет прежде всего о предмете знания, в рамках данной работы мы можем квалифицировать “эзотерический смысл” по Камчатнову как эзотерическое содержание.

В качестве иллюстративного материала для эзотерического смысла высказывания могут выступать и строки художественных текстов. По определению А.М. Камчатнова, к случаям раскрытия эзотерического смысла можно отнести комментарий Ю.М.Лотмана к следующим строкам А.С. Пушкина:

Вдовы Клико или Моэта
Благословенное вино
В бутылке мерзлой для поэта
На стол тотчас принесено.
Оно сверкает ипокреной,
Оно своей игрой и пеной
(Подобием того-сего)
меня пленяло.

Для понимания эзотерического значения “того-сего” необходимо знать, что ранее цензор вычеркнул из стихотворения А.Баратынского сравнение гордого ума с Аи. Тогда Баратынский, Пушкин, Вяземский в своем кругу обсуждали запрет цензора, в связи с чем пушкинское “подобие того-сего” делалось для посвященных в эзотерический контекст (но не текст!) дерзкой заменой запрещенного цензурой сравнения (Лотман, 1980: 254).

Заметим, однако, что вводимая А.М. Камчатновым дихотомическая типология смыслов (“склеенных” с содержанием) как “экзотерических” и “эзотерических” оказывается довольно бедной. Первые настолько примитивны, что заранее ясны всем, а вторые столь необщезначимы, что просто не адресованы большинству хороших читателей. Здесь, разумеется,

нельзя отрицать ценности соответствующих сведений для людей той или иной узкой специальности, например для изучающих историю русской цензуры. В педагогической ситуации формирования готовности к пониманию текстов культуры обучение способам понимания текстов, в том числе текстов художественных жанров, нередко подменяется праздным интересом к фактографическим подробностям, чем достигается антипедагогический эффект. Обучаемый накапливает воз пустых сведений о том о сем и в то же время не получает ЗНАНИЯ о предмете обучения.

А.М.Камчатнов не вводит в пространство своей концепции понимания текстов термин “культура”, но логично предположить, что в рамках приведенной концепции культура чтения может быть определена как “многознание” или даже “всезнайство”, не гарантирующее усмотрение идейного начала в художественном тексте. Если определить герменевтическую способность личности как способность понимать текст на основе его самого (Г.Гадамер называет это вековым принципом любой интерпретации – Гадамер, 1991: 73), то профан и эпифан в определении Камчатнова окажутся на одной ступени, что свидетельствует о надуманности этой, представляющейся на первый взгляд филологичной, концепции эзотеричного смысла.

Хороший, критичный читатель, очевидно, должен выказывать качества эпифана, т.е. человека, знакомого с оптимальным количеством описываемых, в том числе и в синкопированном виде, элементов предметной и коммуникативной ситуации. В то же время следует иметь в виду, что количественный параметр здесь обязательно должен быть ограничен в пользу качественно-определенного **ОСНОВНОГО НАМЕРЕНИЯ ЦЕЛОГО ТЕКСТА**. Если игнорировать центрированность текстовых средств относительно единой идеи, то можно потратить всю жизнь и больше на сбор сведений и так и не понять собственно скрытый смысл текста.

А.А.Брудный пишет о “концепте текста” как о внеположенном непосредственному содержанию текста общем смысле сообщения (Брудный, 1986: 61-62). Дублетом этого термина выступает встречающееся в исследованиях Г.В.Колшанского и Н.А.Купиной выражение “глубинный смысл текста” (Купина, 1994: 50-51). Согласно И.Р.Гальперину, концепт текста служит раскрытию замысла автора. Понимание его достигается путем суммирования пропозиционального содержания текста с подтекстовым (Кухаренко, 1988: 186).

Согласно В.А.Кухаренко, концепт текста, трактуемый как сформулированная идея, является доминантным понятием художественной структуры (Кухаренко, 1988: 75). В.А.Кухаренко пытается подкрепить свою интерпретацию подтекстного и концептуального обращением к мировой гуманитарной культуре в лице М.Метерлинка, однако обращение

к источникам ставит под сомнение преемственность между фундированной в философии жизни доктриной символизма и теорией содержания текста, трактующей идейность в терминах количества информации (Кухаренко, 1988: 181).

В текстах М.Метерлинка последовательно проводится мысль о несуммарности двух смысловых потоков, принадлежащих разным феноменологическим слоям текста, выделяемым не лингвистически, а метафизически: 1) уровню обстоятельств и страстей, соответствующему событийной (внешней) канве произведения (а в нашей терминологии – содержанию. – А.Б.), 2) уровню души, символическому слою, единственно придающему произведению искусства его величие. “Другая речь”, “глубокая жизнь”, тайная и почти беспредельная сущность, в отличие от диалога, необходимого для действия, улавливается душой, а не слухом, в результате действия многочисленной толпы скрытых сил в великом произведении. Душа воспринимает более того, что может быть сообщено словами в смысле не лингвистическом, а метафизическом, экзистенциальном: “Я” души, по Метерлинку, является более глубокой онтологической категорией, чем “Я” страстей или чистого разума (Метерлинк, 1915а: 63-64). Между указанными уровнями смыслообразования нет одно-однозначных логических взаимосоответствий, необходимых для имплицативных зависимостей. Наконец, “второй план” в концепции Метерлинка является единственным, действительно связанным с художественной идеей, в то время как канва внешних событий и страстей носит арбитрарный характер. Идеей, объединяющей все произведения и создающей свою особую атмосферу, служит мысль о тайне, господствующей над человеческой жизнью (Метерлинк, 1915В: XXV). В этой связи о “концепте текста” как сформулированной идее произведения (В.А.Кухаренко) в рамках эстетических взглядов Метерлинка говорить не приходится, коль скоро “нет ничего печальнее и обманчивее великого произведения, ибо ничто так ярко не обнаруживает бессилие человека постигнуть свое собственное величие и достоинство” (Метерлинк, 1915а: 64).

Таинственная глубокая идея текста, о которой пишет Метерлинк, является ближайшим аналогом разрабатываемого нами понятия об эзотеричном смысле. Таинственность как причастность к субъективно-ценностным основаниям человеческого бытия и глубина как перевыраженность во всех других компонентах индивидуального мировоззрения формируют специфику эзотеричного смысла и обуславливают эстетический провал попыток передачи эзотеричной идеи посредством прямой номинации, т.е. вне художественного пространства

текста. Эзотеричный смысл текста – это художественно-идейный смысл. Коль скоро, согласно И. Канту, эстетические (художественные) идеи не существуют в форме конкретно-чувственного в природе и “... стремятся к чему-то лежащему за пределами опыта...” (Кант, 1966: 335), уместно говорить об изначальной неясности, неявности, эзотеричности художественно-идейного смысла.

Художественная идея принадлежит миру эзотеричных смыслов, встречающихся в текстах культуры в сложно опредмеченном виде. Например, З.С.Паперный пишет о таком идейном смысле в рассказе А.П.Чехова “Человек в футляре”, как “футлярность” (Паперный, 1961: 9). Этот идейный смысл действительно дается автором для усмотрения в данном художественном тексте, но он дается так, что не всякий читатель способен выйти на его усмотрение, а лишь тот кто осуществит сложную **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ** по распредмечиванию текстовых средств, перевыражающих в себе авторскую программу смыслопостроения. В противном случае мы имеем в “футлярности” бессодержательный окказионализм - пустой звук, а не герменевтический конструкт. В этой связи у нас имеются веские основания утверждать, что эзотеричность (отсроченность) смысла художественного текста является инобытием художественной идейности.

Неявность, затрудненность для автоматического распознавания способа существования идеи художественного текста отмечается и активно пропагандируется уже в европейской эстетике РОМАНТИЗМА, порывающей с наследием застывших форм классического искусства. Фридрих Шлегель (1772-1829) определяет идею как понятие, усовершенствованное до уровня иронии, предполагающей одновременно и невозможность, и необходимость всей полноты высказывания как способную приводить часть читателей в замешательство (см. Шлегель, 1934: 174-176; Шлегель, 1990: 42, 39-40). Поэтическая идея трактуется Ф.Шлегелем также как не данная в содержании, доступная не всем (Шлегель, 1990: 71, 72). В этой связи встает вопрос об обучении читателя способам выявления сложно опредмеченной эзотеричной идеи художественного текста.

Для объяснения способа данности эзотеричной идеи художественного текста концепты “консуппозиция”, “затекст”, “концепт текста”, “подводное течение”, “подтекст” оказываются неконструктивными в силу того, что они не определены методологически. Одновременно концепты “имплицитность” (атрибут речевой коммуникации) и “импликационность” (линейная невыраженность части текстовых предикаций) не обладают достаточной объяснительной силой в плане описания способа бытия эзотеричной художественной идеи, поскольку ориентированы на содержание текста, а не на смыслы.

Практически все определения эстетической идеи, выработанные классической немецкой философией, начиная с Канта, свидетельствуют о наивности попыток трактовать идею текста как часть его содержания. Изначальная неопределенность эзотеричной идеи обуславливается ее причастностью к сфере абсолютно ценного, и оттого не сущего, а должного: “Художественная идея – это духовно конкретное, не сводимое к чувственному содержанию произведения, нечто истинное и разумное” (Гегель, 1968: 77).

Глава 3. ТЕКСТОВАЯ НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ НА СЛУЖБЕ У ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

“Сознательно или бессознательно играл я на этой двусмысленности? Теперь это неважно. Текст перед вами, и теперь порождает собственные смыслы” (Эко, 1988: 90).

Коль скоро предметом нашего интереса являются неявные, глубокие или, одним словом, *эзотеричные*, смыслы текста, представляется правомерным ставить вопрос о том, как читатель может усматривать такую их родовую черту, как собственно *неявность*. Обычно ситуация неявного смыслообразования ассоциируется с неким дефицитом очевидных ориентиров, однако, как было показано в предыдущей главе, такой дефицит далеко не всегда переживается читателем. С нашей же точки зрения, осознанные признаки неявности и глубины являются обязательными для подлинно художественной идеи.

Таким образом, возникает трактовка ноэмы “неявность” как усмотрения читателем множества расходящихся альтернативных линий смыслообразования, и отсюда собственно *текстовая эзотеричность* (специфическое качество текстопостроения) определяется как программная авторская установка на конфликтную противоположность взаимоисключающих пониманий смысла целого текста. Обоснованию и нюансировке вводимого нами представления об эзотеричной программе текстопотроения и посвящена настоящая глава.

ПАЛИМПСЕСТЫ И МНОГОГОЛОСЫЕ ТЕКСТЫ

Palimpsestos (греч.) – пергамент, в котором один текст написан поверх другого, стертого, более раннего.

По мнению французского филолога Поля Рикера (р.1913), однозначность или многозначность дискурса (а художественный текст может рассматриваться как вид дискурса) зависит от контекста. Контекст в

“глубоко символических текстах “утверждает” совокупное существование нескольких измерений, на манер того, как разные тексты наслаиваются друг на друга на палимпсесте” (Рикер 1995: 118, 146).

Принцип палимпсеста описывается Ю.М.Лотманом под названием многоярусной семантики. Ю.М.Лотман усматривает два случая множественности “значений” (имея в виду смыслы) одних и тех же элементов текста. Отказывая в этом свойстве текстам научного типа, исследователь связывает неоднозначность с устройством текстов “церковно-культового” типа и художественного типа.

Тексты “церковно-культового” типа (например, создававшаяся по образу масонской символики ранняя публицистика декабристов) построены по принципу многоярусной семантики: “При этом одни и те же знаки служат на разных структурно-смысловых уровнях выражению различного содержания” (Лотман, 1970: 87). Читатель, находящийся на более высокой степени посвященности и в связи с этим (путем последовательного погружения в тайный смысл) достигающий некоторого нового “семантического уровня”, вынужден отбрасывать предыдущий как лишенный истинности (см.: Лотман, 1970: 87, 89). Из чего явствует, что в данном случае речь идет о “зашифрованных” текстах в силу их непроницаемости с позиций общеязыковой компетенции читателя, и, таким образом, они не попадают под категорию объекта нашего исследования. Уже само обращение к воздействию художественным текстам заставляет нас принять тезис об их демократичности. (Именно демократичные тексты парадоксальным образом бывают эзотеричными. Зашифрованные, непроницаемые для культурного, но не посвященного в шифр адресата тексты называются не эзотеричными, а эзотерическими.) В то же время и сам Лотман отмечает, что художественные тексты построены иначе, чем “церковно-культовые” (там же, 87).

Неоднозначность текстов художественного типа (как свидетельство семантического богатства, “особой значительности”) Лотман связывает с включенностью таких текстов в целом и в деталях в разные системы отношений (Лотман, 1970: 85, 87). Анализируя в качестве предметного образца текста художественного типа памятник древнерусской литературы “Слово о законе и благодати” (автор – митрополит Илларион), исследователь выделяет три уровня: на первом уровне противопоставляются свобода и рабство, на втором – христианство и язычество, на третьем – новое и старое (Русь и Византия). Не отменяя друг друга, эти “значения” (а точнее, смыслы) присутствуют в тексте, “создавая лучевой эффект”, “мерцание”, раскрывая “многомерность содержания”. Слова при этом начинают выступать не как “знаки общеязыкового содержания”, а как элементы некой “вторичной моделирующей системы”.

Между тем именно текстовым структурам, работающим на приращение смыслов, в анализе Лотмана не нашлось места. Художественность была опрометчиво отождествлена с неоднозначностью, идейность – с тематичностью (пусть аксиологической), а метафоричность – с аллегоричностью (Сарра рассматривается как “синоним” Благодати, а Агарь – Закона (см.: Лотман, 1970: 88). Вопрос же о коммуникативной эффективности текстопостроения при этом и вовсе выпал из поля рассмотрения.

Рассматриваемые Лотманом “разные значения” настолько совместимы, что ничто не препятствует охарактеризовать их как разные грани одного смысла. “Многозначность”, о которой пишет Ю.М.Лотман, по существу является проявлением лишь многогранности единого смыслового целого, неизбежной в случаях панорамного или полифонического способа его представления. Тематическая множественность в таких случаях непременно сочетается с тенденцией к более или менее сложному синтезу различных тематических (в том числе и сюжетных) линий по ходу развертывания повествования. Между тем существуют классические художественные тексты другого типа, не только допускающие сосуществование различных тем (или “оппозиций”, по Лотману), а напротив, последовательно актуализирующие “несинтезируемость”, несовместимость и/или несоразмерность, радикальную альтернативность различных возможных программ смыслопостроения в рамках одного текста.

ПОЛИФОНИЧНОСТЬ VERSUS ЭЗОТЕРИЧНОСТЬ

Первым о полифонии в художественных текстах заговорил М.М.Бахтин (1895-1975), прежде всего в работе “Проблемы поэтики Достоевского” (1929), указывая на такой тип построения текста, когда авторская ценностная позиция (“голос”) вступает в диалогические отношения с другими позициями (“голосами”) в тексте, а сложные диалогические отношения создают переливающуюся ткань текста. При этом в концепции автора момент незавершенности абсолютизируется: в плане освоения идейного начала у текста “ещё все впереди и всегда будет впереди” (Бахтин, 1963: 223). Свойственная концепции Бахтина абсолютизация относительности намерения текста была подвергнута обоснованной критике (см., например: Лихачев, 1981: 213), что только способствовало совершенствованию понимания сущности полифонического начала в художественных текстах.

Под полифоничностью мы понимаем такую организацию текстовых средств, которая допускает сосуществование в тексте ряда равноправных

линий смыслообразования (так называемых “голосов”), сплетение которых в масштабе целого текста образует идейный смысл целого текста, т.е. смысл всех текстовых “смыслов”, не равный ни одному из них в отдельности. Синонимом так понимаемой полифоничности может служить концепт “партитурность” (особенно применительно к дробе текста). В то же время многоголосие, понимаемое как установка на равноправие и конфликтную взаимоотнопротивопоставленность на одном уровне различных голосов, не восходящих к одному инварианту, будет расцениваться как данный в усмотрении смысловый интервал, знаменующий собой эзотеричное место в тексте.

У Ю.М.Лотмана, а также у А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова “многозначность”, контраст (“антимысль”), “амбивалентность” и прочие конструкты служат описанию случаев полифонии в смысловой организации текста, рассматриваемой в последовательности текстовых сегментов и неудачно называемой “мерцанием” смысла. Исследование же случаев эзотеричности в тексте предполагает рассмотрение такой “полифоничности” во внутренней организации цельнооформленных, в принципе неделимых сегментов, дробей текста, которая способствует идейной воздейственности художественного текста радикально иным образом, нежели синтез противопоставляемых граней, “голосов” в порядке восхождения к метаметасмыслу (идее).

Альтернативные программы смыслопостроения в тексте в случае эзотеричного текстопостроения решительно несовместимы и не являются вариантами одного общего инварианта. В эзотеричном сегменте имеет место такое столкновение различных способов смыслообразования, которое влечет за собой выбор глобальной значимости, т.е. в конечном счете выбор “нетерпимой” к другим альтернативной программы смыслообразования для данного текста. Принимаемое и отвергаемое, актуальное и неактуальное (подлежащее исключению) в пределах одного сегмента не могут составить полифонический ряд. Таким образом, эзотеричное и полифоничное в тексте, по существу, образуют разные, непересекающиеся онтологии.

Каждый высококачественный художественный текст идейного типа (т.е. не эпос, лишенный четко артикулированного воздейственного центра), как эзотеричный, так и полифоничный, имеет только одну принципиальную программу смыслопостроения, делающую каждый знак однозначно осмысленным в рамках адекватно выбранной программы понимания. Характерно при этом, что некоторым образом уступая в многообразии смысловых оттенков текстам полифоничного типа, эзотеричные тексты эзотеричного типа не уступают им в главном – в идейной воздейственности.

КЛАССИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ

В священной герменевтике, занимающейся пониманием таких сакральных текстов, как Библия, выработалось еще со времен Филона Александрийского представление о многозначности священных текстов, а затем утвердилось традиция выделять четыре основных типа текстового смысла (отсюда – бытующее в филологии выражение “концепция четырех смыслов”). Так, согласно учению Фомы Аквинского (Thomas Aquinas), 1225-1274), в священном писании нужно различать четыре смысла: исторический или буквальный и три “духовных”, предполагающих его и основывающихся на нем, - аллегорический, моральный и анагогический, как-то: “Буква учит описанным деяниям; тому, во что верить, учит аналогия; мораль учит тому, что нужно делать, тому, к чему надо стремиться, учит аналогия [= восхождение к высшему тайному смыслу] (см.: Антонини, 1992: 146).

От буквального смысла необходимо совершить переход к аллегорическому, а из этого затем выводить моральный и анагогический, помня, что первый из них должен учить нас тому, что мы должны делать, и что второй относится к предметам высшей славы.

Данте (1265-1321) в “Пире” переносит применение концепции четырех смыслов на поэтические произведения, отмечая, что аллегорический смысл, “согласуясь с употреблением его поэтами”, которым он стремится следовать, можно определить как “истину, скрытую под прекрасной ложью”, и что буквальный смысл (“буквальной историей”) в поэзии является вымысел, фабула. Соответственно следует, что аллегория в понимании Данте определяется как сообщение или утверждение истины, которое было украшено автором, накинувшем на него покрывало искусно построенного вымысла. Моральный смысл читатель должен “старательно проследить” в произведении для того, чтобы извлечь наставления, полезные для жизни, вытекающие из аллегии (скрытой истины). Анагогический или “сверхсмысл” (*sevrasenso*) состоит в таком понимании данной истины, благодаря коему она возвышается до обозначения вещей, имеющих отношение к “вечной славе”.

Как отмечает Франческо Фламини в своем толковании “Божественной комедии” Данте, “...буквальный смысл (он постоянно должен служить точкой отправления) нужно старательно отделять от аллегорического, каждый из них является выразителем самостоятельного действия, начинающегося, развивающегося и оканчивающегося, НЕ СМЕШИВАЯСЬ С ДРУГИМИ” (Фламини 1915: 31). И буква, и аллегория,

и аналогия (в известной поэме Данте это история Искупления человека) имеют общую цель – “учение”, скрытое в поэме, или моральный смысл для читателя (там же: 30).

В рамках концепции четырех смыслов всякое текстовое высказывание, всякое текстовое слово обладает только одним определенным и не подлежащим сомнению буквальным значением, служащим основой для смыслопостроения в различных онтологически аллегорических плоскостях смыслообразования. Как отмечает о. Бернардо Антонини, буквальный смысл – это основной и единственный смысл, выраженный словами в конкретном контексте. При этом существует и буквальный переносный смысл, выражаемый с помощью метафоры, аллегии, гиперболы, метонимии, символа (эти явления очевидны из языковой формы высказываний, их усмотрение не требует выявления конфликтных противоположностей ориентиров смыслопостроения – см.: Антонини, 1992: 87-88). Концепция четырех смыслов не предполагает альтернативности смысла высказывания как столкновения интерпретаций. Каждый смысл в рамках такой парадигмы многозначности занимает свое место в определенной нише и не состоит в противоречии с остальными в силу распределенности небуквальных смыслов по разным, относительно автономным онтологическим плоскостям.

Эзотеричная интервальность в тексте, противопоставляемая здесь многозначности, предполагает конфликтную противоположность планов построения альтернативных интерпретаций конкретного места в тексте и смысла конкретного текста в целом. Это именно тот случай, когда есть основания говорить о выражено затрудненной ситуации понимания текста.

Эзотеричность как конфликт различных интерпретаций (пониманий), явленный читателю в усмотрении, оценивается нами как универсальная форма указания на неявность (сокрытость) сущности понимания целого текста – его идейного смысла. В усмотрении такого рода эзотеричной интервальности текста обнаруживается “ускользание” смысла сказанного за пределы ближайших интерпретативных возможностей на момент прочтения.

Такого рода герменевтическая затрудненность идейных художественных текстов обращала на себя внимание в течение веков. Однако становление лингвистической науки приходится на XIX в., а пристальное лингвистическое изучение текста начинается лишь с XX столетия. В XX в. наиболее заметной филологической и лингвистической теорией “темноты” поэтических текстов становится теория неоднозначности (ambiguity) английского филолога Уильяма Эмпсона

(1894-1984).

НЕКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ НЕОДНОЗНАЧНОСТИ ТЕКСТА

Высокая оценка теории У.Эмпсона была дана представителями русского формализма в лице Р.Якобсона (1896-1982) в работе “Лингвистика и поэтика”: “Неоднозначность (ambiguity) – это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче – естественная и существенная особенность поэзии. Мы готовы повторить вслед за Эмпсоном: “Игра на неоднозначности кроется в самом существе поэзии”. Главенство поэтической функции над референтивной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной” (Якобсон, 1975: 22). Работы Эмпсона по неоднозначности рассматривались как своего рода иллюстрации для теории поэтической функции Р.Якобсона, суть которой – в некоем “сосредоточении внимания на сообщении ради сообщения”.

Несостоятельность претензий формалистических теорий дать объяснение всем духовным явлениям, исходя исключительно из формальных оснований, есть исторически доказанный факт. Ограниченность объяснительной силы схемы Р.Якобсона уже неоднократно описана в литературе (см., например: Мунэн, 1975). Однако для начинающих филологов и по сей день исследования У.Эмпсона служат мостиком к совершению собственных оригинальных открытий.

Отправным пунктом для рассуждений У.Эмпсона в лингвистическом плане служит то положение, что слово может иметь несколько различных значений: “Итак, слово может иметь несколько различных значений, несколько значений, взаимосвязанных между собой и дополняющих друг друга, либо несколько значений, соединенных вместе так, что слово означает одно отношение к одному процессу”(Empson, 1956: 5). При этом, как можно видеть, слово в художественной речи, согласно У.Эмпсону, может выступать как актуальный набор значений, т.е. несколько значений могут усматриваться в одном слове в том или ином конкретном контексте, тексте одновременно.

Близкие концепции У.Эмпсона и Р.Якобсона идеи проявляются в ЛОГОЦЕНТРИЧЕСКОМ подходе к анализу художественного произведения. Поскольку словесные тексты очевидно составлены из слов, отдельному слову и его весьма многочисленным функциям в тексте придается решающее значение. Так, по мнению В.Адмони, в художественном тексте “слово начинает обозначать, помимо непосредственно называемого им предмета или явления, какие-то предметы и явления, которые не поддаются какому-либо точному, однозначному осмыслению или воспроизведению” (Адмони, 1975: 42;

1974: 11). Между тем среди лингвистов общеизвестно, что слово в тексте (ситуации, т.е. в конкретном общении) имеет только один смысл, что было продемонстрировано в классической работе Готлоба Фреге (Frege, 1892) на уровне простого предложения. В масштабе целого сложно-организованного художественного текста смыслом имени “является та часть его содержательности, построение или “восстановление” которой является условием адекватного понимания данного речевого произведения” (Галеева, 1991: 69).

“Неоднозначность” в интерпретации У.Эмпсона в конечном счете относится к значениям отдельных слов, что, на наш взгляд, приводит к атомарному уровню анализа смысловой ткани произведения и снижает эвристический потенциал исследования текстовой неоднозначности. Сами по себе наблюдения, ограниченные областью лексической семантики и производимые на уровне одного слова, не могут еще претендовать на объяснение идейно-смыслового начала текста, к тому же в известной мере “размазанного” по всему текстовому пространству. Для определения идеи целого текста недостаточно ограничиться выявлением отдельного каламбура. Восстановление смысла художественного текста требует освоения заложенной в целостной авторской программе текстопостроения игры дискурсов, например, путем овладения системой эзотеричных противоположностей между текстовыми ориентирами смыслопостроения.

Хотя У.Эмпсон указывает, что определение понятия сокрыто в книге в целом, в программном труде этого исследователя мы находим следующее определение концепта “неоднозначность”: “...собственно неоднозначность может означать неопределенность подразумеваемого, подразумевание нескольких вещей сразу, возможность того, что имеются в виду та или иная или (одновременно) и та, и иная из вещей, а также тот факт, что высказывание имеет несколько значений” (Empson, 1956: 5). Эмпсон выделяет три шкалы (измерения) для типологии случаев “двусмысленности”:

- 1) степень нарушения логического или грамматического порядка в последовательности;
- 2) степень осознания, явственности двусмысленности;
- 3) степень “психологической” сложности высказывания (Empson, 1956: 48).

Сообразно этим трем шкалам и, видимо, ряду других У.Эмпсон выделяет ровно семь типов двусмысленности, плохо поддающихся названию и систематическому объяснению.

Работая с содержанием текстов, т.е. суммой предикаций в них, У.Эмпсон уходит из проблемного круга “эстетическая идея – целостная программа текстопостроения” в круг “содержание предложений – значения

слов”. Сам же художественный эффект в конечном счете неоправданно рассматривается как имплицит неоднзначности (ambiguity) в тексте (см.: Empson, 1956: XV). К источникам данного заблуждения можно отнести наивное представление о художественном тексте как о сумме неких поэтических неоднозначных слов, что в значительной мере дискредитирует попытку исследователя построить филологически релевантные схемы понимания “двусмысленных текстов”.

Внутренняя связь между “неоднозначностью” и эстетическим потенциалом текстов не находит в исследованиях У.Эмпсона весомого обоснования. Привлекая в качестве заменителя метода эклектичный набор из элементов античной риторики, теории информации, теории эмпатии, лексической семантики и фрейдистской риторики, автор обнаруживает свидетельства неоднозначности буквально повсюду и (что вполне логично для такого рода риторики) завершает исследование гимном интуиции как великому контрбалансу для всякого научного познания.

Разумеется, мы также считаем, что духовные действия, производимые читателем (даже без их объективации в качестве предмета сознания и осознания), играют важнейшую роль в процессе понимания художественных текстов. Однако задача филолога видится нам в объяснение того, что кроется за ширмой имени “интуиция” при понимании того или иного типа текстов. По верному замечанию Серена Кьеркегора (1813-1855), ИНТУИЦИЯ возможна лишь как открытие внутри процесса рефлексии и не может оцениваться как некий совершенно и полностью самостоятельный исходный пункт. Поэтому возможна и необходима разработка специальных форматов стилистического анализа, способных служить оптимизации деятельности реципиента по пониманию художественных текстов, в том числе и “интуитивной”.

Близкие школе Эмпсона идеи высказываются Х.Л.Борхесом. По мнению исследователя, в “двусмысленном мире искусства” в отличие от реального исторического времени человек не должен выбирать одну из альтернатив и забывать другие. В поиске образцов, способных иллюстрировать его идею о тенденции к бесконечной игре слов в поэтических текстах, Х.Л.Борхес выбирает из текста фразы и пытается оценить содержание последних в отрыве от внутритекстовых связей. Так, по мнению исследователя, чтобы “принять” знаменитый стих Байрона “She walks in beauty, like the night”, нужно вобразить высокую смуглую женщину, похожую на ночь, тогда как “сама ночь, в свою очередь, - высокая смуглая женщина” и т.д. (Борхес 1994: 142).

Между тем понимание художественного текста строится не только на основе базы накопленных в опыте наглядных представлений, “картинок”, а прежде всего – на основании индивидуации авторского

способа говорения о мире, в данном случае - метафорического.

Исследовательская позиция Х.П. Борхеса представляется уязвимой, поскольку, во-первых, результат (двусмысленность) предшествует методу (методам), во-вторых, речь даже не доходит до вопроса о схеме взаимодействия, способах общения читателя с текстом и в связи с этим, в-третьих, такой подход не позволяет говорить всерьез о путях оптимизации в порождении и понимании текстов. При этом в высшей степени показательно, что энтузиастами художественной двусмысленности делается основной и единственный упор на работу с картинкой (представлением), а не с субъективно-ценностной реальностью, не с опредмеченной в тексте художественной идеей.

“Неоднозначность” Эмпсона и “двусмысленность” Борхеса – это еще не эзотеричность и не эзотеричная интервальность именно потому, что речь ведется не о смысле текста (идее), а о его содержании (сумме предикаций).

Как своеобразный вклад в теорию “многозначности” (согласно переводу Б.П.Наумова, а в нашей терминологии – “неоднозначности”) поэтического текста можно оценить статью итальянского филолога Р.Амброзини “Первый гимн Ригvedы и мнимая многозначность поэтических текстов”. Согласно исследователю, “многозначность присуща не самой поэзии, а использованию поэтических произведений” (Амброзини, 1981: 97). Фактически автор пишет о “многозначности” (неоднозначности) части произведения, некогда бытовавшей автономно от него. В результате интеграции изначально независимого произведения в инородное, более широкое целое, оно становится интерпретируемым/неинтерпретируемым в контексте целого “под влиянием” общей упорядочивающей идеи, наиболее отчетливо представленной в других частях целого поэтического произведения. В этом Амброзини усматривает “многозначность”, неоднозначность одного и того же текста, рассматриваемого то отдельно, то как составная часть более крупного целого. Делаются далеко идущие выводы о природе многозначности как результате именно такого рода столкновения авторских интенций.

Такой подход идет вразрез с органистической трактовкой единства (целостности) текста в герменевтике (ухо в отдельности от головы и всего прочего не слышит, а язык не говорит). Построение Амброзини ущербно из-за подмены объекта посредством изменения границ самого текста. Художественный же текст и подавно по определению и в принципе не является простой суммой частей. Не выдерживает критики и позиция исследователя, согласно которой “вставная” часть гимна вошла в новый

текст “без изменения структуры” (Амброзини, 1981: 96). Если не отрывать структурное в тексте от функционального, то очевидно, что внутренняя, глубинная, смысловая (т.е. самая важная) структура текста изменилась с изменением его границ, хотя бы и с сохранением поверхностной структуры в определенном изолирующем приближении.

Л.С. Выготский (1896-1934) в анализе новеллы Ивана Бунина “Легкое дыхание” обнаруживает двойственность этого текста, несовпадение и противоположность двух впечатлений (эффектов) (Выготский, 1987: 148, 149, 151). Однако исследователем противопоставляются не два равных, возможных и актуальных в рамках определенно в тексте программы построения смысла, а “истинная” (сюжетная) “тема” данного текста и та тематика, с которой связан художественно не проработанный материал новеллы (приравниваемый исследователем к “фабуле”). Таким образом, разные понимания в этом случае обладают разной онтологической определенностью, пребывая каждое в своем достаточно автономном мире, отграниченном от противопоставляемого по ряду содержательных параметров (“диспозиционное/композиционные”, “материал (содержание)/форма”, “фабула/сюжет”, в терминах Выготского). Такого рода противопоставленность смысловых миров является следствием противопоставления РАЗНЫХ ТЕКСТОВ и не может оцениваться как случай текстовой эзотеричности в силу подмены объекта.

А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов много пишут об оппозиции “многозначность/разные восприятия текста”. Под “разными восприятиями” подразумеваются восприятия одного текста, существующие в сознании разных читателей (носителей разных семантических кодов) (Жолковский, Щеглов, 1971: 22-23). Под “многозначностью” при этом понимаются те случаи, “когда различные интерпретации одного текста предстают перед читателем одновременно (так или иначе взаимодействуя друг с другом)” (там же: 23). Под формулировку, данную авторами термину “многозначность”, очевидно, попадают и традиционные определения многозначности текста в христианской экзегетике, и “ambiguity” У.Эмпсона, и самые различные трактовки “двусмысленности” текста, включая данные деконструктивного анализа, и тому подобное в силу фундаментального для текста принципа взаимодействия его составляющих. Такая “широта” делает приведенную трактовку термина неконструктивной.

В составе самого термина “разные восприятия текста” вызывает возражение концепт “восприятие”, поскольку “восприятие – целостное отражение предметов, ситуаций и событий, возникающее при

определенном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности органов чувств” (Психология, 1990: 66). Поскольку проблема различающихся пониманий текстов культуры здоровыми людьми не родственна проблеме рецепции непосредственного воздействия физических раздражителей, использование термина “восприятие” для характеристики разных пониманий единого для реципиентов (в существенных воспринимаемых чертах) текста представляется некорректным. Коль скоро А.К.Жолковский и Ю.К.Щеглов связывают разницу в понимании одного текста с действием “семантического кода”, зависящего от исторического, географического и культурного контекстов, а также от субъективно-психологических факторов, представляется корректным говорить не о “разных восприятиях”, но о разных пониманиях одного текста, дающих множественность пониманий.

Представляется чрезмерным также допущение названных авторов, что “каждый читатель волен воспринимать текст как ему угодно и вчитывать в него любые смысловые оттенки в соответствии со своими вкусами...” (Жолковский, Щеглов, 1971: 26). Во-первых, между субстанцией понимания и субъектом понимания стоит интенциональный акт (акт направленности сознания на данный предмет во всем его своеобразии) и ни о каком “вчитывании” смыслов в текст в процессе культурного понимания речь идти не может. Во-вторых, произвол в интерпретации текста имеет место тогда, когда реальность текста как отправной площадки смыслообразования игнорируется, и имеет место псевдопонимание (понимание выдуманного, примысленного, а не реального текста). Иными словами, А.К.Жолковский и Ю.К.Щеглов защищают эпифеноменальное понимание как контрбаланс процессуальному. Означенные случаи имеют место за пределами пространства культурных способов взаимодействия с текстом и не исследуются в данной работе.

ПОНЯТИЕ ОБ ЭЗОТЕРИЧНОМ СМЫСЛЕ

“Художественная идея каждого произведения искусства как гармоническая или исполненная острых противоречий целостность – уникальна и неповторима. Но идея как “главная мысль” (в абстрагировании от ее конкретного эмоционального, образного воплощения), конечно, не является чем-то единичным, присущим только данному произведению, творчеству данного художника. Глобальные, “бытийственные” проблемы, глубокие “вечные” идеи – основа содержательного фундамента крупных направлений, целых этапов в развитии искусства” (Рудая, 1990: 153).

Со времен разработки понятия об эстетической идее в эстетике немецкого Романтизма (Ф.Шлегель, Новалис, А.Шлегель и др.) стала ясна большая проблема определения границ сего “понятия, доведенного до уровня иронии”. Здесь мы предполагаем уточнить представление об идее как эзотеричном смысле текста и об идее как генераторе многих эзотеричных смыслов.

1. Такие движущие развитием человеческой культуры субъективно-ценностные реальности, как Истина, Красота, Добро и т.п., являются достаточно эзотеричными, чтобы быть для человека предметами прямого усмотрения. Одновременно оптимальной формой коммуникации последних идей являются косвенные, парадоксальные, художественные способы говорения о мире, апеллирующие к поиску истоков этих смыслов в сфере конкретного бытия каждого индивидуального читателя, а не в области построенных на принуждении весьма конкретных требований окружающего мира. Таким образом, рассматриваемого рода смысловые образования оказываются достаточно простыми для непосредственного переживания даже людьми, достаточно далекими от эстетических изысков. При этом именно субъективный, интимный характер смыслов-ценностей придает им сокровенность, неочевидность. Сохранение же сущностных свойств этих идей в коммуникации требует эзотеричной программы текстопостроения.

2. Смыслопорождающие свойства идеи покоятся как на многочисленных связях последней с окружающим миром, так и на взаимосвязях внутри мира идей. Так, например, в античной эстетике истина, добро и красота мыслились как неразрывное единство (каллокагатия). Таким образом, эстетическая рефлексия над художественной идеей предстает как расширяющаяся от одной неопределенности (например, “прекрасное”) к другим, перевыражающим ее неопределенностям, сращенным с человеческой экзистенцией и превосходящим всякое формальное (плоское) понятие о них. Под воздействием сильной эстетической идеи рефлексия реципиента получает мощный толчок к выявлению весьма утонченных (*subtle and delicate*, по выражению Э.По) предметов – субъективно-ценностных оснований человеческого бытия в мире. И чем больше таких эзотеричных смысловых образований и их конфигураций обнаруживается, тем более богатым предстает внутренний (тот самый неявный и глубокий!) мир человека.

ПОНЯТИЕ ОБ ЭЗОТЕРИЧНОМ СМЫСЛОВОМ ИНТЕРВАЛЕ

В текстовых анализах Р. Барта отмечается тенденция текста (понимаемого как динамическая сущность) порождать линии устойчивой

проблематизации, неопределенности, неоднозначности. Так, например, через все анализируемые части новеллы Э.По “Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром” проходит оппозитивная формула “научный эксперимент/нечто другое” (“научный код”/”символический код”). Исследователь даже полагает, что “необходимое свойство рассказа, который достиг уровня текста, состоит в том, что он обрекает нас на неразрешимый выбор между кодами” (Барт, 1989: 461). Не разделяя пессимистического пафоса исследователя, мы полагаем необходимым рассмотреть такого рода случаи интервальной текстовой организации в отношении к эзотеричной программе текстопостроения и к художественной идейности текста.

Под эзотеричным смысловым интервалом (СИ) понимается явленная читательскому усмотрению при опоре на единые данные текста нетождественность взаимопротивопоставляемых ориентиров смыслопостроения. Понятие об эзотеричном (отсылающем к неявной глубокой идее текста) смысловом интервале далее рассматривается как объединяющее ряд продуктивных схем усмотрения текстовой установки на эзотеричность. Предполагается, что каждая такая схема претендует на место в типологии СИ.

В порядке категоризации случаев переживания эзотеричных смысловых интервалов отметим случаи несовпадения разнородных программ смыслопостроения термином “интеронтологический интервал” в оппозиции к “интраонтологическому интервалу” как набору взаимоисключающих вариантов смыслообразования в одной онтологической плоскости. (В порядке опорного здесь можно использовать введенное нами выше представление об основных видах смысловых миров – “смыслов-восприятий”, “смыслов-действий” и “смыслов-ценностей”.) Таким образом, становится возможным говорить о двух категориях отношения интервальности в художественном тексте – ИНТРАОНТОЛОГИЧЕСКОЙ (межвариантной в пределах единой для набора вариантов смыслообразования в онтологической плоскости) и ИНТЕРОНТОЛОГИЧЕСКОЙ (межплоскостной, основанной на нетождественности возможных смысловых миров текста).

В качестве предметного образца первого случая приведем фрагмент известной новеллы Э.По (1809-1849) “The Fall of the House of Usher” (1839).

“Shaking off from my spirit what must have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this apart from any extraordinary dilapidation. No portion of

the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of the extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until *it* became lost in the sullen waters of the tarn”.

(Пое, 1993: 150).

Обратим внимание на последнее предложение абзаца. Усложненное длинное предложение с большим разбросом между грамматически связанными единицами подчеркнуто амфиболично как в силу собственно семантико-синтаксической неоднозначности конструкции, так и в силу воздействия предшествующих отрывку противоречивых, интервалообразующих фрагментов текста. Если местоимение *it*, выступающее подлежащим в последнем придаточном предложении в составе обширной сложноподчиненной конструкции, обычно в русских переводах интерпретируется как кореферентное слову *fissure* (щель) (см. переводы Н. Галь, В. Рогова и др.), то следует отметить по крайней мере, что группа слов “*building in front*” образует возможную альтернативную интерпретацию референта, причем находится на меньшем “референциальном расстоянии” от начала рассматриваемого придаточного предложения, чем *fissure*.

В концепции непрерывности топика (тематически важного референта), принадлежащей Т. Гивону, очевидность, непрерывность топика (а значит, и связность дискурса) ставится в прямую зависимость от величины референциального расстояния. Референциальным расстоянием называется расстояние в числе предикаций между данной точкой дискурса и ближайшим антецедентом. Топик оказывается тем доступнее, чем меньше референциальное расстояние (см.: Кибрик, 1994: 136). В приведенном отрывке из текста По референциальное расстояние между *building* и *it* меньше, чем между *it* и *fissure*. Эзотеричность смысла текста может перевыражаться и в интервальной организации содержания (текстовых предикаций).

Приведенный случай эзотеричности следует охарактеризовать, по крайней мере в первом приближении как “интраонтологический интервал”: и здание, и трещина на его фасаде предполагают друг друга как реалии одного порядка, одной онтологии, но разделенные как альтернативные варианты текстовой предикации. Указанная

интервальность вариантов смыслообразования и ее значимость в риторике текста с еще большей очевидностью проявляется в концовке новеллы:

“...and the deep and dark tarn at my feet closed suddenly and silently over the fragments of the House of Usher” (Poe, 1993: 163). Нарушается (вернее, разрушается) именно наиболее тривиальная экспектация (возможный горизонт смыслопостроения), что позволяет нам также говорить об особом роде “саморефлексивности” эзотеричных текстов.

Следует также отметить, что рассмотренный случай эзотеричной интервальности не является неким исключительным и случайным явлением, беспрецедентной находкой По или просто фантазией интерпретатора. Изощренная техника текстопостроения По вырастает на плечах мощной европейской художественной традиции. Так, наиболее “наивный” образец двоемирия внутритекстового высказывания мы находим у Т.А.Гофмана в новелле “Песочный человек” (Der Sandmann, 1816). В сцене роковой покупки у торговца Коппола карманной подзорной трубы (das Taschenperspektiv) за три дуката Натанаэль, предчувствующий недоброе, восклицает: “...Он смеется надо мною потому, что я слишком дорого заплатил ему за эту маленькую подзорную трубу – слишком дорого заплатил! (“ Nun, ja, er lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv gewies viel zu teuer bezahlt habe – zu teuer bezahlt!”) (Hoffmann, 1984: 28). И действительно, выражение “заплатить слишком дорого” имеет здесь как буквальный смысл с точным денежным выражением, так и не равный ему, отложенный в перспективе целого текста переносный – “покупатель поплатится жизнью”.

Эта игра горизонтами смыслообразования в тексте выполняет важную художественную задачу – пробудить конструктивную рефлекссию реципиента над множеством переживаемых жизненных случаев, помочь усмотреть великое в малом, единое во множестве и устойчивое в изменчивом. В то же время альтернативные возможности интеронтологического плана не обязательно полностью отбрасываются в эзотеричном тексте. В эзотеричных текстах нередко наблюдается устойчивое сосуществование интеронтологических интервальных возможных миров текста в качестве параллельных площадок метафоризации.

Интеронтологически интервальные миры эзотеричного текста служат не только и не столько для образования предметных представлений вообще, но также и не в последнюю очередь для построения онтологических картинок, то есть картинок, удерживаемых в сознании при помощи предметного представления определенных идеальных целостностей. Постепенно восстанавливая в ходе понимания текста идеальную взаимосвязь между многими онтологическими картинками, читатель глубоко преобразует, пересоздает универсум пережитого

сообразно опредмеченной в тексте художественно-идейной модели мира.

В качестве предметного образца интеронтологического интервала приведем первое предложение из того же текста Э.По.

1. "During the whole of a dull , dark and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher" (Poe, 1993: 148).

Фрагмент слишком велик и насыщен, чтобы привести здесь его исчерпывающий разбор. Он, очевидно, построен так, что парадоксальным образом открывает перспективы осмысления текста в целом как безмерного пространства, повсеместно пронизанного гнетущей атмосферой переживаемых смыслов увядания, безысходного отчаяния и меланхолии в качестве доминирующего отношения к миру, некоего тотального горизонта смыслообразования. Отмеченное интенсивное переживание находится здесь в противоречии с очевидной незначительностью получаемых на основе содержания сведений, проецируемых в пределы образа внешней ситуации (а ведь именно на восстановление внешней канвы новеллы неоправданно ориентированы наиболее распространенные переводы данного текста на русский язык, выполненные М.Э. Энгельгардтом, Н.Я. Галь, В.В. Роговым!). Несоизмеримость актуально переживаемого смысла с очевидными контурами внешней ситуации и задает здесь тотальный интеронтологический интервал.

Для удобства разбора разобьем предложение на ряд синтагм, заключающих в себе относительно самостоятельные единицы прочтения (понимания):

- 1) During the whole of a dull, dark and soundless day;
- 2) in the autumn of the year;
- 3) when the clouds hung oppresively low in the heavens;
- 4) I had been passing alone, on horseback;
- 5) through a singularly dreary tract of country;
- 6) and at length found myself;
- 7) as the shades of the evening drew on;
- 8) within view of the melancholy House of Usher.

Интенсифицированность эзотеричного пространства в тексте Э.По обеспечивается (и объясняется) использованием эзотеричной содержательной формы, а точнее – серии средств опредмечивания эзотеричной интервальности, объединенных здесь на основе одного

пропозиционального единства (предложения).

Не ставя перед собой задачи исчерпывающего исследования случаев эзотеричной интервальности, усмотренных в данном фрагменте, ограничимся тем наблюдением, что практически во всех выделенных синтагмах содержится по крайней мере один эзотеричный смысловой интервал, заданный текстовыми средствами. Читатель многократно сталкивается с дилеммой, является ли здесь авторский способ говорения о мире эмблематичным и, следовательно, отсылающим к субъективно-ценностной онтологии, или же авторский способ говорения о мире является описательным, т.е. отсылающим к онтологии смыслов-действий и смыслов-восприятий. Эта множественная актуализация единой интервальной нозмы обеспечивает в данном случае интенсивность переживания метатекстового смысла “эзотеричность”.

Эзотеричный интеронтологический смысловой интервал, использованный в качестве гештальт-качества при расчленении высказывания, в пределах данного предложения опредмечен многими способами:

- 1) задействованы языковые средства (лексические единицы), необычное сочетание которых в речи порождает усмотрение оксюморона (“dark and soundless day” – темной и беззвучной скорее бывает ночь, а не день);
- 2) введено аномально избыточное выражение “осень года”, которое обладает очевидной метафоризирующей силой (ср. “осень дня? недели? жизни?”);
- 3) введена традиционно эмблематичная предикация “грозная природная стихия”;
- 4) введена корреляция “passing alone/passing on horseback”, способная отсылать как к приключению наездника, так и к “чистому” путешествию сознания;
- 5) использованная лексема country может означать как внешнюю, “объективную”, так и сугубо субъективную, символическую реальность;
- 6) выражение “found oneself” может подразумевать и акты восприятия (внешнего окружения), и акт рефлексии, направленной на фиксацию определенных интенциональных состояний сознания;
- 7) неясно, выступает здесь данная фраза как перевыражение идеи “грозное пространство” или как новые сведения о времени действия;
- 8) концепт House of Usher в первом же употреблении оказывается неразрывно связанным с атрибутом melancholy;
- 9) Fall (название новеллы – “The Fall of the House of Usher”) в американском варианте английского языка имеет значение “осень” и, таким образом, может рассматриваться как возможно связанное (или не связанное) со многими смысловыми компонентами в составе первого

предложения, что также провоцирует усмотрение эзотеричной интервальности в текстопостроении данной новеллы. Усмотрению текстовой эзотеричности в акте чтения сопутствует усмотрение существенных граней эзотеричной идеи художественного текста. На материале данного отрывка текста могут быть найдены и другие опорные средства для усмотрения метатекстового смысла “эзотеричность” (см., например: Богатырев, 1994а, 1994б).

Во втором предложении установка на переживание “минорной тональности” зафиксировано уже на уровне пропозиционального содержания:

2. “I know not how it was but with the first glimpse of the building, a sense of unsufferable gloom pervaded my spirit” (Пое, 1993: 148).

Названное здесь переживание родственно уже усматривавшейся читателем ранее возможной ноэме “безысходная тоска”. Эта близость опредмеченного в первом предложении и названного во втором не должна заслонять того факта, что окончательно ответить на вопрос о том, соотносительно ли данное высказывание с миром субъективно-ценностной реальности или обладает значимостью для детективного, фабульного строя повествования, возможно лишь прочитав текст до конца. Само по себе содержание данного предложения и даже всего приведенного фрагмента текста разрешить вопрос о базовой онтологии смыслопостроения текста не может в силу “продолженности” эзотеричной интервальной стихии в пространстве целого текста. Иными словами, автор развивает идейно-художественное начало в тексте посредством разработки богатой системы интервалообразующих мест.

Множество случаев манифестации текстовой эзотеричности можно разбить по параметрам, представленным в следующих оппозитивных парах:

А) интраонтологический (А1)/ интеронтологический смысловой интервал (А2);

В) В1 – “антиномичность” / В2 – “амбивалентность”;

С) С1 – “неопределенность” / С2 – “отрицательная определенность” / С3 – “противотекст”.

Под “АНТИНОМИЧНЫМ” эзотеричным местом в тексте понимаются случаи абсолютной несовместимости, двух альтернативных интерпретаций: в масштабе смысла целого текста антиномичный смысловой интервал означает невозможность совмещения интервальных интерпретаций ни в одном допустимом в рамках данного текста контексте. Так, приведенный выше образец эзотеричного места в новелле Э.По допускает либо утверждение об исчезновении особняка в водах пруда, либо констатацию того факта, что щель (fissure) невозможно различить в

темных водах пруда.

Под “АМБИВАЛЕНТНЫМ” эзотеричным местом в тексте мы будем понимать случаи, когда две конфликтно сосуществующие интерпретации различаются по параметру “субстрат/суперстрат”; одна из них допускает другую как свою акциденцию, т.е. последняя является принципиально арбитражной, заменимой. Так, в новелле Гофмана “Песочный человек” в эпизоде покупки Натанаэлем подзорной трубы оценка сделки как непомерно неравной выступает как одна из многих возможных интерпретаций известного товарно-денежного отношения, однако далее по тексту смыслы “коварство Копполлы”, “роковая близорукость и доверчивость Натанаэля” растягиваются, и сцена сделки тонет в ряду куда более ужасных.

Под “НЕОПРЕДЕЛЕННЫМ” эзотеричным местом понимаются случаи, когда имеет место дефицит ориентиров смыслообразования, позволяющих выбрать единственную наиболее вероятную версию понимания текстового отрезка. Такие случаи наиболее характерны для зачина текста. Так, первое предложение новеллы Н.С.Лескова “Привидение в инженерном замке” – “Дома, как и люди, имеют свою репутацию” – может послужить поводом заключить, что в тексте имеет место обращение к пустопорожней наблюдательности, вроде того случая, когда считают важным открывать истины о существовании репутации не только у людей, но и домов. Это же предложение может быть проинтерпретировано в том ключе, что репутация является несомненным атрибутом человеческого бытия, а разговор о зданиях – это только средство метафоризации. Оно же может быть проинтерпретировано и как обращение к топике рассказов о страшных-престрашных домах, где, конечно, живут ужасные-преужасные привидения. Могут возникнуть и еще какие-нибудь интерпретации. Наконец, такого рода возможные интерпретации могут по-разному комбинироваться. Подобное изобилие равновозможных на данном этапе прочтения альтернатив в понимании эзотеричного места здесь и будет называться “НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬЮ”.

Этот же текст Н.С.Лескова дает множество предметных образцов такой синтаксической реализации текстовой эзотеричности, как “ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ”. Два взаимоотрицающих горизонта целостного смысла текста поочередно актуализируются как косвенными стилистическими средствами текста, так и средствами, близкими к прямой номинации. Так, в тексте отмечается противостояние возможного эзотерического мира привидений эзотеричному возможному миру человеческой совести, задающее взаимоисключающие горизонты понимания смысла всего текста:

“Кадеты продолжали верить, что в их замке живет, а иногда ночами является призрак” (Лесков, 1985: 113). “Ходит,” – сказал он им, повторяя

их же слова. – “Разумеется, что ходит некто такой, что вы не видите и видеть не можете, а в нем и есть сила, с которой не сладишь. Это серый человек, он не в полночь встает, а в сумерки, когда серо делается, и каждому хочет сказать о том, что в мыслях есть нехорошего. Этот серый человек – совесть...” (там же: 116).

Полярные миры, взаимоотрицающие горизонты, альтернативные программы построения смысла текста сталкиваются в эзотеричном тексте многократно, предполагая РОТАЦИЮ (чередование с моментом вариативности) форм манифестации эзотеричной интервальности.

“... И в то же самое мгновение в шевелящихся портьерах, которыми были закрыты двери внутренних покоев, показалось ПРИВИДЕНИЕ! Да, испуганным глазам детей предстало вполне ясно сформированное привидение в виде человека... Явилась ли это сама душа покойника в новой оболочке, полученной ею в другом мире, из которого она вернулась на мгновение, чтобы наказать оскорбительную дерзость, или, быть может, это был еще более страшный гость, - сам дух замка, вышедший сквозь пол соседней комнаты из подземелья!..” (там же: 120-121).

Как можно видеть, категория эзотеричной “неопределенности”, причастная к оси синтаксических реализаций, может быть воплощена не только в зачине, но и в любом месте текста, допускающем противоречивые интерпретации одного и того же текстового отрезка. Графическое выделение слова “привидение” в первом предложении последнего отрывка, очевидно, служит средством метафоризации, однако к какому именно возможному миру – эзотерическому или эзотеричному – отсылает эта метафора, остается на данном этапе первого прочтения текста положительно неверифицируемым. Создающееся интервальное “напряжение” высвечивает субъективно-ценностные интуиции (плоды рефлексии) читателя, в то время как ближайший контекст не дает им полного подтверждения или опровержения.

Под “ПРОТИВОТЕКСТОМ” как разновидностью синтаксической реализации эзотеричной интервальности в тексте подразумеваются те случаи, когда текстовой отрезок не вписывается в окружающий контекст в рамках когнитивного типа понимания. Эзотеричное место, называемое “противотекст”, характеризуется очевидным отсутствием (эзотерического) тема-рематического основания для включения в набор предикаций, составляющих содержание контекста или текста в целом. Противотекст встречается преимущественно в середине или в конце текста. Так, в тексте N 3 (стихотворение Б.Гребенщикова: см. корпус текстов) можно отметить следующий случай очевидного выпадения высказывания по содержанию из актуального окружения.

Рассматриваемый здесь текст построен таким образом, что его идея связывается с весьма интервальным антропонимом Иван Бодхидхарма

(далекое – близкое, национальное – космополитическое, обыденное – священное, православное – иноверческое (буддистское), знакомое – незнакомое и т.п.). Движение так интервально проименованной идеи развивается как радостная весть (такая, как приход весны (1-2)) и для всех людей, чьи судьбы в надежных руках Ивана Бодхидхармы (5-7), и, очевидно, для него самого (3-4).

Развитие идеи в строках 1-7 построено на прозрачных для массового русского читателя (слушателя) метафорах, как бы уже заранее нанесенных на карту в картину мира типичной русскоязычной языковой личности. Напротив, в строках 8-9 читатель в общем случае сталкивается с неким темным звеном в текстопостроении, с белым местом на карте тривиальных интерпретаций. Новые данные оказываются неинтерпретируемыми в качестве уточняющих деталей для предшествующих трех звеньев орнаментальной цепи и поэтому образуют отдельное звено текстопостроения.

Нигде ниже и нигде выше в тексте мы не найдем весомых оснований для обоснования избранной цветовой символики (оставаясь же в рамках русскоязычного мира культурных символов, мы не станем искать оснований в эзотерических мирах Востока). Что же касается оппозиции тигр/дракон, то и здесь мы не получим нового знания, поскольку об “окрыленности и силе” уже сказано выше (1-2, 5-7). Иными словами, в данном противотексте мы не получаем нового положительного знания об идее. Освоение содержательности рассматриваемой дроби текста предполагается авторской программой текстопостроения по-другому, нежели посредством суммирования текстовых предикаций. И здесь уместно вспомнить о принципе перевыраженности в художественном текстообразовании, когда всё говорит об одном и каждая дробь текста – о цельной эстетической идее.

Орнаментальность в текстопостроении влечет за собой множественное, полихронное и полицентричное воспроизведение смысла целого текста в сменяющих друг друга полихромных (контрастных) периодах. При этом одни периоды идейно-орнаментального текстопостроения могут тяготеть к полюсу “конкретность духовного” (5-7, 10-13, 14-15, 18-19), другие – к полюсу “духовность конкретного” (1-4, 8-9,16) и связанной с ней “несказуемостью”. Первые помогают высветить отдельные существенные грани идеи, вторые – наличие иррационального остатка, посылка к бесконечному вопрошанию.

Таким образом, то, что здесь сказано как бы про тигра и дракона, выступает в качестве некоего неясного пророчествующего символа, перевыражающего в себе целую идею всего текста. По прочтении текста и формировании его художественной идеи читатель может вернуться к

такому темному звену (противотексту) в тексте и сказать: “Мне мало знаком этот тигр и этот дракон, но я, пожалуй, понимаю, о чем белый тигр молчит, а синий дракон поет.”

Поскольку в данном тексте установка на орнаментальность представлена рельефно, мы можем трактовать его в качестве образца риторической разработки эзотеричного смысла текста как художественной идеи. Художественность идеи перевыражается в ее эзотеричности. Темные места текста не эксплицируются здесь средствами прямой номинации, подобно морали в детской басне, а проясняются лишь органической формой всего текстопостроения в целом.

Разумеется, строки 10-13 могут оцениваться как более ясные по сравнению с предшествующими, однако это далеко не та “сформулированная идея” (концепт) текста, о которой пишут А.Б.Есин и В.А.Кухаренко. Хотя здесь действительно говорится или, скорее, уточняется читательское представление о таких гранях художественной идеи текста, как “вселенскость”, “анагогичность”, а также “демократичность”, объем понятия о транслируемой радостной вести принципиально не уточняется путем сведения в какую-то одну плоскость, подведения под какую-то одну однозначную и исчерпывающую формулировку. Тем самым в авторской программе текстопостроения оберегается и усиливается интервальная, метафоризирующая (а значит, смыслопорождающая) сила художественной идеи – генератора многих эзотеричных смыслов, лежащих в субъективно-ценностной реальности реципиента.

ПОЛИПАРАМЕТРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФИКСАЦИИ ЭЗОТЕРИЧНЫХ РИТОРИЧЕСКИХ ХОДОВ

“Художественность произведения определяется усмотрением объективно данных смыслов на единицу протяженности текста”
(Цеймах, 1973: 111).

“Без сколько-нибудь длительного усилия, без известной его протяженности или повторения редко удается взволновать читателя. Капля должна точить камень. Печать должна неуклонно давить на воск”
(По, 1977: 129).

Прослеженные выше интервальные параметры могут быть сведены к трем основным шкалам явленных читательскому усмотрению текстовых манифестаций авторской установки на эзотеричность: 1) онтологической, 2) логической комбинаторики, 3) синтаксических реализаций. Все три

таксономические шкалы – интраонтологический/интеронтологический СИ (смысловый интервал), антиномичный/ амбивалентный СИ, “неопределенность”, “отрицательная определенность”, “противотекст” – образуют разные грани единого целого, разные манифестации одной сущности, не отрицающие одна другую, но взаимодополняющие. Субстанцией, проявляющейся в них, фиксируемой с помощью набора взаимосвязанных плоскостей, и является текстовая эзотеричность. Обращение к отмеченному набору плоскостей позволяет усмотреть наиболее общие контуры эзотеричности как сложного текстового явления.

Полученные наблюдения могут быть оптимально обобщены посредством построения единой полипараметрической модели манифестаций текстовой эзотеричности (рис.2). Такая модель может быть графически представлена в виде параллелепипеда. На каждой грани (оси) последнего нанесены два (или более) альтернативных эзотеричных риторических множителя. Множители представляют собой “эзотеричные риторические позиции” – категоризованные случаи явленной усмотрению читателя эзотеричной интервальности.

На оси А расположены две отметки с позициями А1 “интраонтологический” и А2 “интеронтологический” интервал; на оси В – с позициями “амбивалентность” и “антиномичность”. Получившийся посредством графического представления параллелепипед отражает существенные свойства эзотеричных мест в реальных текстах культуры; на оси С – с позициями “неопределенность” и “отрицательная определенность” (“минус – определенность”, апофатичная, негативная определенность), “противотекст”.

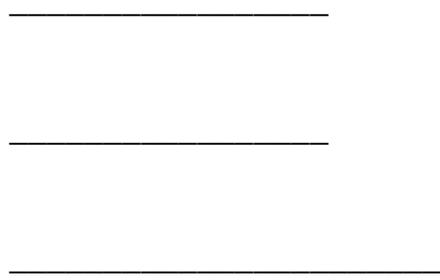


Рис. 2

Существенное и парадоксальное свойство данной модели явленных усмотрений текстовой эзотеричности заключается в том, что приведенные множители (обозначенные на рисунке клеточками) не статичны, так как использование данных схематизмов для описания реального текста они оказываются возобновляющимися и чередующимися. При этом указанные

категоризованные усмотрения в составе иногда довольно замысловатого рисунка образуют некоторую открытую прогрессию. В прикладных исследованиях манифестаций эзотеричного начала это свойство текста можно отразить графически как делимость установленных осей на отрезки с чередованием приведенных позиций. Все отмеченные интервальные таксоны (позиции) в их актуальном развитии и взаимопереходах в процессе развертывания текста образуют некоторую прогрессию, в основании которой лежит авторская установка на эзотеричность. Все моменты эзотеризации принимают участие в глобальном метафорическом процессе в тексте. В силу своей структурной спаянности, взаимоперевыраженности, подвижного единства они могут быть оценены как один из способов текстопостроения для идейных художественных текстов, отличающихся повышенной силой воздействия.

Отдельное речевое действие продуцента текста, нацеленное на то, чтобы внести в поле явленных усмотрений читателя эзотеричный интервал, можно назвать *эзотеричным риторическим ходом*. Всякий эзотеричный риторический ход в составе конкретной программы текстопостроения может быть описан как минимум по трем параметрическим осям, входящим в предполагаемую модель категоризованных читательских усмотрений манифестаций эзотеричного начала в тексте. Эзотеричные риторические позиции, отмеченные на осях, при этом будут выступать в качестве множителей. Эзотеричный риторический ход не является строевой единицей языка, а выступает как внутритекстовая единица, обладающая интервальной природой. Фиксация, инвентаризация и систематизация авторских эзотеричных риторических ходов входит в состав читательской деятельности по распремечивающему пониманию текста.

Предлагаемая модель явленных усмотрений текстовой эзотеричности является одной из возможных моделей такого рода и не претендует на окончательную завершенность; в то же время в ней содержатся возможности для расширения по мере необходимости спектра фиксируемых параметров путем введения новых осей либо пополнения множителей на уже имеющихся осях при расширении эмпирического интерпретационного материала. Полномерная демонстрация герменевтического и искусствометрического потенциала данной модели и связанного с ней понятийно-терминологического аппарата планируется в отдельной работе автора, посвященной синтактическим параметрам художественного текстопостроения.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ КЛЮЧЕВЫХ ТЕРМИНОВ

Рефлексия - второй наряду с чувственностью источник познания, а именно связка между образом осваиваемой ситуации и наличным опытом индивида (об этом: Локк, 1960; Богин, 1989). Широкая трактовка названного термина как средоточия между человеком и миром смыслов позволяет делать утверждение о панрефлексивности человеческого смыслообразования (гуссерлианская традиция). В узком значении слова рефлексия рассматривается как обращенность сознания субъекта на источники собственного миропонимания, на методологические предпосылки собственного знания, а также на место собственной личности в системе деятельности и в свете абсолютных критериев нравственности. В последнем случае говорится о дезавтоматизированной, проблематизированной рефлексии. При этом рефлексивное (в узком значении) освоение мира противопоставляется нерефлексивному.

Фиксация рефлексии – задержка рефлексии в том или ином секторе площадки смыслопостроения с целью индивидуации некоего нового гносеологического образа и выявления оптимального способа работы с ним.

Понимание - 1) приобщение к культуре как освоение смыслов-ценностей; 2) деятельное освоение смысла текста (целостной ситуации) посредством обращения на него опыта индивида; 3) преодоление непонимания; 4) освоение бытия; 5) переживание человеком определенной гармонии между внешним и внутренним миром. Все приведенные значения термина здесь следует трактовать как динамические, процессуальные, перспективные, а не статичные, спонтанные или виртуальные. Все они трактуются в рефлексивном ключе.

Техника понимания – это определенная система интерпретационных приемов, обладающая объяснительной силой, не сводимой к действию входящих в нее приемов по отдельности. Равно и расширение набора формирующих технику за счет включения новых приемов может породить новую технику понимания. Сфера оптимального применения той или иной техники ограничена.

Индивидуация – рефлексивное усмотрение [как деятельность и результат] внутривидового уникального, самобытного начала в предмете на фоне родовых и видовых признаков. Индивидуация способствует оптимальному действию человека в любой конкретной ситуации практической деятельности. Поскольку подлинно художественные тексты отличаются от серийной литературной продукции, освоение их содержательности предполагает со стороны реципиента индивидуацию авторской программы тексто- и смыслопостроения.

Интерпретация - высказанная и тем самым объективированная рефлексия вообще и рефлексия над текстом в частности. То же как процесс и как деятельность.

Опыт - в узком значении - “свернутая деятельность индивида” (Иванов, 1977), источник оптимизации отношений между человеком и миром. Опыт может трактоваться и шире - как экзистенциал человеческого бытия, аккумулирующий в себе и мир прожитого, и планы и проекты грядущего, а также многообразные и зачастую противоречивые онтологические предпосылки человеческого миропостижения. В деятельностной парадигме опыт выступает как краеугольный камень конструктивной рефлексии.

Текст - не что иное, как пространство смыслопостроения. Текст является сложным многогранным и многоуровневым образованием и включает в себя в нашем случае: а) объективно зафиксированную в пространстве (и времени) линейную последовательность языковых знаков (например, в виде печатных знаков в книге), б) опредмеченную модель мира, в) заданную набором особых (текстовых) средств отправную площадку смыслопостроения (если угодно - систему площадок). Деятельностное начало в текстопроизводстве и текстовосприятии втягивает понятие о тексте в орбиту наук о культуре.

Деятельность - 1) социально значимая реализация индивидом и обществом своих сил и способностей; 2) мера конечной состоятельности для всех форм человеческой активности. Понятие о деятельности неотделимо от категории целесообразности и, как следствие, от ценностного подхода к миру и человеку. Деятельность в целом может быть определена как “специфически человеческая форма активного отношения к окружающему миру, содержание которой – целесообразное изменение и преобразование мира на основе освоения и развития наличных форм культуры” (Юдин, 1977: 13).

Культура - 1) внебиологически выработанный, деятельностный способ воспроизводства социальных процессов, связей индивида с окружающим миром, самореализации человека, 2) мера человечности индивида и общества; 3) высший ценностный горизонт человеческой активности. Культура является своего рода домом бытия и гарантом непрерывности человеческих смыслов, а также предстает как опыт человечности.

Интенциональность (от латинского *intendo* - простирать) - термин Э.Гуссерля - направленность сознания на объект. Интенциональность выступает в качестве родовой характеристики смыслообразования, потому что смыслы не возникают отдельно в объекте или субъекте, а актуализуются в интенциональном акте.

Ноэма – “то, что понимается”; субстанциональная единица смыслообразования, положенная в ноэзе, т.е. в акте смыслообразования. Соответственно целостный интенциональный акт, например в феноменологии Гуссерля, трактуется как ноэматики-ноэтический. Понятие ноэмы в отличие от семантического же понятия семемы характеризуется определенной отвлеченностью от конкретно-языкового сигнификата в системе отдельного языка и принадлежит непосредственно текстовому пространству смыслообразования, будучи при этом тесно связано и с речевой деятельностью, и с языком в целом. Текстовый континуум смыслообразования дробится читателем на ноэмы. Последние по ходу актуального прочтения текста отменяются или уточняются и категоризируются в текстовые смыслы, метасмыслы и в художественную идею текста.

Содержание текста - сумма текстовых предикаций. Сюда входят как прямо номинированные в тексте предикации, так и имплицитные, т.е. извлекаемые читателем на базе эксплицитных текстовых данных при обращении к механизму логического вывода. Содержательность художественного текста, его целостная интенциональная стихия, никогда не сводится к одному лишь содержанию.

Имплицитное – все то в сфере смыслообразования, что может быть усмотрено на основании данных текста посредством применения операции логического вывода. К имплицитным текстовым ноэмам относятся и те, что усматриваются на правах следствия манифестированной в тексте тем и иным образом причины, и те, что усматриваются на правах основания манифестированного в тексте тем или иным образом следствия. Имплицитный доминион в смыслообразовании покоится на способности читателя к формированию знания о содержании текста при опоре на знание об устройстве мира и языка.

Имплицитное – в широком истолковании - все текстовые смыслы (ноэмы), которые не номинированы в тексте непосредственным, прямым образом. Понятие имплицитности шире понятия имплицитности и не обязательно объясняется через действие механизма языковой компрессии.

Смысл художественного текста всегда имплицитен, поскольку формируется в значительной мере из эстетически значимых “размытых” связей и отношений между содержательными единицами, качественно превосходящими семантические пределы линейной последовательности пропозиций в составе текста.

Смысл с большой буквы есть не что иное, как всеобщая связь всего со всем или гармония бытия, связующая воедино его многочисленные пространственные и временные приметы. Здесь же положена

процессуальность смысла и нужда в его прогнозировании, а также, как следствие, проблема точки зрения интерпретатора, ограниченной в своей избирательности.

Смысл целого текста трактуется здесь в соответствии с определением понятия смысла Г.П.Щедровицким как “той конфигурации связей и отношений между разными элементами ситуации деятельности и коммуникации, которая создается или восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения” (Щедровицкий, 1974). В зависимости от жанра текста, смысл его может тяготеть к той или иной особой форме освоения мира. В художественных текстах парадигматической значимостью обладает именно художественная идея. Понятие смысла целого текста, предполагающее определенную меру полноты и завершенности процесса смыслопостроения при рецепции текста, может быть противопоставлено понятию текстового смысла, соотносительному с отдельными, частными гранями текстовой содержательности.

Растягивание смысла – способ смыслопостроения в тексте, при котором интенциональное начало текста по мере своего развития в акте чтения и вхождения во все новые связи и зависимости видоизменяется и конкретизируется (ср.: Богин, 1986: 25). Растягивание смысла тесно связано со способностью языковой личности к распредмечивающему пониманию. Важным аспектом понятия растягивания смысла в художественном тексте выступает имплицитное представление о монистическом характере смыслопостроения, о возобновлении смысла в отдельных дробях текста и на отдельных этапах чтения. Тем самым открывается возможность для обсуждения способов выражения и перевыражения в тексте художественной идеи.

Перевыраженность. Человеческая деятельность подразумевает единство и перевыраженность фиксаций рефлексии в ряде локусов и методологически выделимых поясов одновременно или последовательно (при процессуальном подходе). В приведенной здесь широкой трактовке понятие о перевыраженности позволяет даже техническую инструкцию рассматривать как перевыражение деятельности пользователя. Рефлексия как таковая возможна в силу перевыражения мира в опыте индивида. В более узком понимании перевыраженность, или установка на возобновление конкретной идеи целого текста выступает как принцип организации художественных текстов. Принцип перевыраженности в последнем значении претендует на статус универсалии для художественных способов говорения о мире.

Художественная идея - смысловая вершина художественного текста. Специфическим свойством художественной идеи как особой разновидности интенционального начала является способность

“заставлять много думать” (по Канту) или властно обращать рефлексию читателя на проблему главных субъективных оснований человеческого бытия в мире. Будучи по сути своей вопросом, обращенным к душам и умам, художественная идея текста обладает определенной степенью конкретности и индивидуальности. Понять художественный текст - это значит выйти на усмотрение его художественной идеи.

Художественность - таинственное свойство авторского текстопостроения вызывать к жизни в усмотрении читателя художественную идею или комплекс художественных идей. Поиск источников художественности представляет собой центральную задачу для наук о художественном тексте.

Текстовая эзотеричность - явленная читательскому усмотрению и обусловленная авторской программой текстопостроения конфликтная противопоставленность взаимоисключающих способов понимания художественного текста. Текстовая эзотеричность является метатекстовым смыслом, способствующим индивидуации жанра текста как художественного.

Эзотеричный смысловой интервал - явленная реципиенту в усмотрении равновозможность двух и более нетождественных, взаимоисключающих пониманий (интерпретаций) на основе одних и тех же объективных текстовых данных. Определенная авторской эзотеричной программой текстопостроения система эзотеричных смысловых интервалов мыслится как отсылающая к художественной идее текста.

Эзотеричный риторический ход – единица текстопостроения, нацеленная на усмотрение читателем эзотеричной интервальности в авторской программе смыслопостроения. По мере того, как данным термином могут обозначаться отдельные текстовые средства или группы средств, конкретный ЭР-ход может быть охарактеризован как интервалообразующий по ряду таксономических параметрических шкал. Ротация (возобновление с элементами вариативности) ЭР-ходов в тексте служит перевыражению художественной идеи.

Орнаментальность - качество художественного текстопостроения, характеризующееся перевыражением одной и той же художественной идеи в ряде единиц чтения, отличающихся своей разнонаправленностью на уровне содержания.

Орнаментальное начало в текстопостроении может быть охарактеризовано как прием усиления идейно-художественной выразительности при посредстве разрушения изобразительного, описательного начала. Противоречие между орнаментальной и изобразительной стихиями служит важным интервалообразующим фактором при опредмечивании и распредмечивании неноминированной

художественной идеи.

Экспектация – сформировавшееся в сознании читателя пред-имение содержательно конкретного риторического хода со стороны авторского текстопостроения в виде той или иной поверхностной (риторической, лексической, синтактико-грамматической) или глубинной (семантической, сюжетной, смысловой) единицы. В понятии об экспектации соединяются и друг о друге свидетельствуют горизонт темпоральный (ожидание) и горизонт пространственный (понимание). Нарушение читательской экспектации связано с возможной переоценкой читателем авторской программы текстопостроения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном пособии была предпринята попытка проследить связь между содержательно-оценочными и лингвистически-описательными подходами к тексту. Выход на филологическую методику рассмотрения плотности идейно-художественного смыслообразования предполагает и определенную искусствометрическую перспективу исследования. Для сравнения, в современной школьной литературоведческой традиции оценки художественного таланта за довольно недружной когортой классиков (кроме, конечно, обязательных Пушкина, Достоевского и Толстого) следует эшелон “известных” писателей, а за ним – “видных литературных деятелей”, из чего совершенно невозможно почерпнуть никакой ясной и сколько-нибудь разумной техники оценивания художественного мастерства писателя. Переход школьной методики преподавания гуманитарных дисциплин от номенклатурности к рефлексивности является необходимым. Проблема выработки адекватных критериев художественного текстообразования очевидно потребует еще многих усилий исследователей-филологов. Мы надеемся, что такое направление, как изучение лингвистических аспектов авторской установки на трансляцию художественной идеи, внесет свой вклад в становление процесса рефлексивного обучения учащихся пониманию текстов художественной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Адмони В.Г.** Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 310 с.
- Адмони В.Г.** Структура предложения и строение художественного литературного произведения // Лингвистика текста. – М., 1974. – Ч. I. – С.11-17.
- Алексеев И.С.** Об универсальном характере понимания // Вопросы философии. – 1986. – N 7. – С.73-75.
- Амброзини Р.** Первый гимн Ригведы и мнимая многозначность поэтических текстов // Вопросы языкознания. – 1981. – N 1. – С.90-97.
- Антонини о. Б.** Божественное откровение. – М., 1992. – 186 с.
- Арнольд И.В.** Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – М., 1990. – 300 с.
- Ахманова О.С.** Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – 608 с.
- Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 616 с.
- Батай Ж.** Литература и Зло // Пер. с фр. и коммент. Н.В.Бунтман и Е.Г.Домогацкой. – М., 1994. – 166 с.
- Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. – 318 с.
- Богатырев А.А.** Переводческое понимание текста как совмещенная рефлексия над традицией текстопроизводства // Понимание и интерпретация текста. – Тверь, 1994а. – С.41-54.
- Богатырев А.А.** Эвфонический код в “черных” рассказах Э.По // Исследования по художественному тексту: Материалы III Саратовских чтений по художественному тексту. Июнь 1994. – Саратов, 1994б. – Ч. II. – С.8-10.
- Богин Г.И.** Схемы действий читателя при понимании текста. – Калинин, 1989. – 70 с.
- Богин Г.И.** Типология понимания текста. – Калинин, 1986. – 86 с.
- Богин Г.И.** Филологическая герменевтика. – Калинин, 1982. – 85 с.
- Борхес Х.Л.** Девять эссе о Данте // Вопросы философии. – 1994. – N 1. – С.130-148.
- Брудный А.А.** Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие сообщения в условиях массовой коммуникации. – М., 1976. – С.152-158.
- Брудный А.А.** Экспериментальный анализ понимания // Вопросы философии. – 1986. – N 9. – С.60-62.
- Вейсман А.Д.** Греческо-русский словарь. – М., 1991. – 1370 с.
- Вельфлин Г.** Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб., 1994. – XVIII + 398 с.
- Выготский Л.С.** Психология искусства. – М., 1987. – 345 с.
- Гадамер Х.Г.** Актуальность прекрасного. – М., 1991. – 367 с.

- Галеева Н.Л.** Основы деятельностной теории перевода. – Тверь, 1997. – 80 с.
- Галеева Н.Л.** Понимание текста как компонент деятельности переводчика художественной литературы: Дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1991. – 189 с.
- Галеева Н.Л.** Сопоставительный анализ стилистических средств художественного текста, опредмечивающих смысл “динамизм”, “быстрое движение” в русском и английском языках // *Общая стилистика: теоретические и прикладные аспекты*: Сб. науч. тр. – Калинин, 1990. – С.81-92.
- Гальперин И.Р.** Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 139 с.
- Гартман Н.** Эстетика. - М., 1959. – 692 с.
- Гегель Г.В.Ф.** Эстетика: В 4 т. – М., 1968. – Т.1. - 312 с.
- Гореликова М.И., Магомедова Д.М.** Лингвистический анализ художественного текста. – М., 1989. – 124 с.
- Горский Д.П., Ивин А.А., Никифоров А.Л.** Краткий словарь по логике. – М., 1991. – 208 с.
- Гуковский Г.А.** К вопросу о русском классицизме // *Поэтика*. – М., 1929. – Вып.5. – С.45-50.
- Гуревич А.Я.** Категории современной культуры. – М., 1972. – 100 с.
- Гуссерль Э.** Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М., 1994. – 112 с.
- Гуссерль Э.** Кризис европейского человечества и философии // *Вопросы философии*. – 1986. – N 3. – С.101-116.
- Гусев С.С., Тульчинский Г.Л.** Проблема понимания в философии. – М., 1985. – 192 с.
- Данте А.** Из трактата “Пир” (О четырех смыслах.) // *Зарубежная литература средних веков / Сост. Б.И.Пуришев*. – М., 1975. – С.202.
- Дворецкий И.Х.** Латинско-русский словарь. – М., 1986. – 840 с.
- Дионисий Ареопагит.** Тайнственное богословие. Послание к Тимофею / Перевод А.Ф.Лосева // *Символ*. - 1995. – N 33. – С.247-252.
- Дильтей В.** Сон // *Вопросы философии*. – 1995. – N 5. – С.112-116.
- Есин А.Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филол. ф-тов, учителей-словесников. – М., 1998. – 247 с.
- Жолковский А.К.** Об усилении // *Структурно-типологические исследования*. – М., 1962. – С.167-171.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.** К описанию смысла связного текста. Приемы выразительности. – М., 1971. – Вып.22. – 55 с.
- Зарубежная литература XIX века. Романтизм.** Хрестоматия

историко-литературных материалов. – М., 1990. – 367 с.

Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство. - Киев, 1977. – 251 с.

Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М., 1965. – 246 с.

Камчатнов А.М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. – 1988. - № 3. – С.40-45.

Кандинский Б.С. Об одной концепции подтекста // Общение: структура и процесс. – М., 1982. – С.11-27.

Кант И. Сочинения: В 6 т. / Под общей ред. Асмуса и др. – М., 1964. - Т.2. – 510 с.; 1966. – Т.5. – 564 с.

Кант И. Тартуская рукопись / Пер. с латинского Анне Миль // Эстетика Иммануила Канта и современность: Сб. статей. – М., 1991. – С.55-62.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987. – 262 с.

Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. – 1994. – № 5. – С.126-139.

Кибрик А.Е. Лингвистические предпосылки моделирования языковой деятельности // Моделирование языковой деятельности в интеллектуальных системах. – М., 1987. – С.33-52.

Купина Н.А. Замысел автора или вымысел интерпретатора?

// Исследования по художественному тексту. – Саратов, 1994. - Ч.П. – С.50-51.

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. - М., 1988. – 192 с.

Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1977. – 304 с.

Латинско-русский словарь / Составитель А.М.Малинин. – М., 1961. – 765 с.

Лингвистический энциклопедический словарь / Гл.ред. В.Н.Ярцева. – М., 1990. – 685 с.

Лисоченко Л.В. Высказывания с имплицитной семантикой. – Ростов н/Д, 1992. – 160 с.

Литвинов В.П. Рефлексивная задержка как вход в пространство содержания // Понимание и рефлексия. – Тверь, 1992. – Ч.П. – С.14-18.

Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – Л., 1981. – 215 с.

Локк Дж. Опыт о человеческом разуме // Локк Дж. Избранные философские произведения: В 4 т.– М., 1960. – Т.1. – 734 с.

Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. – Л., 1980. – 416 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.

Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. – Тверь, 1998. – 200 с.

Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года: (отчужденный труд) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. – М., 1955. – Т.42. –

С.86-199.

Марсель Г. Трагическая мудрость философии: Избранные работы. – М., 1995. – 216 с.

Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов / Пер. с фр. Н.Д.Андреева; под ред. А.А.Реформатского. – М., 1960. – 436 с.

Метерлинк М. Разум цветов. – М., 1995. – 493 с.

Метерлинк М. Сокровище смиренных // Полн. собр. соч.: В 3 т. - М., 1915. – Т. 2. – С.25-102.

Миролюбова Т.Г. Намеренные смысловые пропуски в рамках микро- и макроконтекста: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986. – 195 с.

Мосткова С.Я., Смыкалова Л.А., Чернявская С.П. Английская литературоведческая терминология. – Л., 1967. – 110 с.

Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: за и против. – М., 1975. – С.164-192.

Мунэн Ж. Бодлер в свете критики журналистов // Структурализм: за и против. – М., 1975. – С.395-403.

Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века. Романтизм: Хрестоматия. – М., 1990. – С.57-72.

Оборина М.В. Понятия “импликационная и экспликационная тенденции текстопостроения” как средство интерпретации текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 16 с.

Овсянникова Е.В. Основные функции имплицитных смыслов в высказываниях и текстах: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1993. – 156 с.

Огурцов А.П. Альтернативные модели анализа сознания: Рефлексия и понимание // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. – Новосибирск, 1987. – С.15-19.

Павиленис Р.И. Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка. – М., 1983. – 286 с.

Паперный З.С. О художественном образе. – М., 1961. – 72 с.

Папюс. Оккультизм. Первоначальные сведения. – Киев, 1993. – 335 с.

Перепелица З.В. Семантико-синтаксические средства реализации подтекста (на материале английской и американской драматургии): Дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 1987. – 148 с.

Психология. Словарь / Под ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. – 2-е изд. – М., 1990. – 494 с.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерк о герменевтике / Пер. И.Сергеевой. – М., 1995. – 415 с.

Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – 3-е изд. – М., 1985. – 400 с.

Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. – М., 1973. – 423 с.

Рудая Т.П. Идеино-художественное единство произведения искусства. // Художественное в эстетике и в искусстве. – Киев, 1990. – С.128-170.

- Рэнсом Д.К.** Новая критика / Пер. с англ. Ю.В.Палиевской // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С.177-193.
- Сильман Т.И.** Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. – 1969. – N 1. – С.32-42.
- Скребнев Ю.М.** Общелингвистические проблемы описания синтаксиса разговорной речи. – М., 1971. – 52 с.
- Словарь иностранных слов.** 17-е изд., испр. – М., 1988. – 606 с.
- Словарь современного русского литературного языка.** – М., Л., 1965. – Т.17. – 2126 с.
- Снитко Т.Н.** К проблеме рефлексивности понимания // Понимание и рефлексия. – Тверь, 1992. – Ч.II. – С.21-24.
- Сорокин Ю.А.** Психолингвистические аспекты изучения текста. – М., 1985. – 186 с.
- Соссюр Ф. де.** Труды по языкознанию. – М., 1977.- 695 с.
- Структурализм: за и против.** – М., 1975. – 468 с.
- Сухих С.А., Зеленская В.В.** Репрезентативная сущность личности коммуникативном аспекте реализаций. – Краснодар, 1977. – 71 с.
- Тейяр де Шарден П.** // Мир философии: Книга для чтения. – М., 1991. – Ч.II. - С.76-80.
- Тодоров Ц.** Поэтика // Структурализм: за и против. – М., 1975. - С.37-113.
- Филиппьев Ю.А.** Сигналы эстетической информации. - М., 1971. – 111 с.
- Фламини Фр.** Божественная комедия. – М., 1915. – 100 с.
- Философская энциклопедия:** В 6 т. – М., 1962. – Т. 2. – 576 с.
- Хэллидей М.А.К.** Место “функциональной перспективы” предложения в системе лингвостилистического описания // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. 8. – С.138-148.
- Цеймах Г.А.** О содержании понятия “емкость произведения искусства” // Вопросы методологии наук. – Томск, 1973. – N 3. - С.111-118.
- Чижова Е.А.** Репрезентация концептуальной картины мира в художественном тексте: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 244 с.
- Шкловский В.Б.** Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи-воспоминания – эссе (1914-1933). – М., 1990. – С.59-72.
- Шлегель Ф.** Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / Документы под ред. Н.Я.Берковского. – Л., 1934. – С.169-180.
- Шопенгауэр А.** Избранные произведения. – М., 1992. – 479 с.
- Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I: Гештальт и действительность. – М., 1993. – 663 с.
- Шпенглер О.** Закат Европы. - Т. II. - Из раздела “Города и годы” / Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С.23-26.
- Щедровицкий Г.П.** Смысл и значение // Проблемы семантики. – М., 1974.

– С.76-111.

Щедровицкий Г.П., Якобсон С.Г. Заметки к определению понятий “мышление” и “понимание” // Мышление и общение. Материалы всесоюзного симпозиума. – Алма-Ата, 1973. – С.28-32.

Эзотерика: В 4 т. – М., 1993. – Т.II. – 367 с.; т.III. – 671 с.

Эко У. Заметки на полях “Имени розы” / Вступление, примечания и перевод с итальянского Е.Костюкович // Иностранная литература. – 1988. – N 10. – С.88-104.

Эстетика американского романтизма / Пер. с англ. – М., 1977. – С.87-172.

Юдин Э.Г. Деятельность и системность // Системные исследования. Ежегодник. 1976. – М., 1977. – С.5-28.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Пер. с нем. В.В.Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С.214 – 231.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975. – С.193-230.

Beaugrande R.-A.de. Information, expectation and processing: on classifying poetic texts // Poetics. – Amsterdam, 1978. – Vol.7 – N 1. – P.14-43.

Gadamer H.G. Truth and Method. – N.Y., 1975. – 551 p.

Empson W. Seven types of Ambiguity. – N.Y., 1956. – 273 p.

Frege G. Ueber Sinn und Bedeutung // Zeitschrift fuer Philosophische Kritik. – Bd. 100. – H. 1-2. – 1892. – S. 25-50.

Ingarden R. Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vortraege zur Aestetik 1937-1967. – Tuebingen. – 261 S.

Iser W. Indeterminacy and the reader`s response // Aspects of Narrative. – N.Y.; London, 1971. – P.1-45.

Langer S.K. Feeling and Form. A theory of art developed from philosophy in a new key. – N.Y., 1953. – 431 p.

Olsen S.H. What is poetics? // Philosophical quarterly. Edinburgh, 1976. – V.26, N 105. – P.338-351.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Гребенщиков Б. – Полный сборник АКВАРИУМа и Б.Г. – М., 1993. – 398 с.

Лесков Н.В. Привидение в инженерном замке // Лесков Н. Русские демономаны. Повести и рассказы. – СПб., 1994. – С.305-317.

Метерлинк М. Ариана и Синяя Борода, или Тщетное избавление. - М.: Маркс, 1915. – Т. I. – С.231-248.

Hoffmann E.T.A. Nachtstuecke; Kleine Zaches gennant Zinnober; Die Serapionsbrueder. – Frankfurt a/M, 1984. – 581 S.
Poe E.A. The Fall of the House of Usher // Tales of Mystery and Imagination. – Wordsworth, 1993. – P.148-163.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Корпус текстов.....	3
Введение в пространство исследования.....	5
Глава 1. Основные параметры художественного текста как пространства неявного смыслообразования.....	11
Глава 2. Импликативная парадигма исследования скрытых смыслов в художественном тексте.....	46
Глава 3. Текстовая неоднозначность на службе у художественности.....	64
Краткий словарь ключевых терминов.....	89
Заключение.....	94
Список литературы.....	95
Список художественных текстов.....	100

БОГАТЫРЕВ АНДРЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

ЭЛЕМЕНТЫ НЕЯВНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

*Редактор Н.В. Григорьева
Технический редактор Т.В. Малахова
Лицензия ЛР № 020268 ОТ 03.04.1997г.
Подписано в печать 08.02.99. Формат 60 x 84 1/16.
Бумага типографская. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 6,5. Уч.-изд.л. 5,91. Тираж 125 экз. Заказ № 70.
Тверской государственный университет,
Редакционно-издательское управление.
Адрес: Россия, 170013, г. Тверь, ул. Желябова, 33.*

Тел. РИУ: (0822) 42-60-63.