

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Тверской государственный университет

А.А. Богатырёв

*Схемы и форматы индивидуации
интенционального начала
беллетристического текста*

Монография

Тверь 2001

УДК 801.73
ББК Ш 107
Б 73

Научный редактор

заслуженный деятель науки Российской Федерации, доктор филологических наук, профессор **И.П. Сусов**.

Рецензенты:

заслуженный деятель науки Российской Федерации,
доктор филологических наук, профессор

Г.И. Богин

доктор филологических наук, профессор

Л.Г. Васильев

Богатырёв А.А.

Б 73 Схемы и форматы индивидуации интенционального начала беллетристического текста: Монография. Тверь: ТвГУ, 2001. 197 с.

Монография посвящена выявлению и научному описанию риторико-герменевтических схем, указывающих на опредмеченную в текстах культуры средствами косвенной номинации художественную идею. Такое описание становится возможным в свете уточненного представления о поэтической функции языка и о содержательной форме беллетристических текстов культуры. Нетождественные типы беллетристических текстов требуют разработки нетождественных схем и форматов индивидуации для оптимального освоения их содержательности. Настоящая монография может рассматриваться как продолжение "Элементов неявного смыслообразования" (1998).

Автор выражает глубокую признательность за содействие в подготовке к печати данной книги Елене Андреевне Ничипорович. А также Тверской группе Интерконтакт и редакции международного электронного журнала «Герменевтика в России – Hermeneutics in Russia» (<http://tversu.ru/Science/Hermeneutics>). Андрей Анатольевич Богатырёв.

© А.А. Богатырёв, 2001

© Тверской государственный университет, 2001

ВВЕДЕНИЕ

У истока разделения текстов на художественные и нехудожественные со времени возникновения эстетики Нового времени лежит рассмотрение эстетических эффектов. Происхождение последних на настоящий момент имеет множество нетождественных объяснений. Признание смысловой природы художественного позволяет сделать допущение о существовании особых родовых риторико-герменевтических схем художественной интенции текста. Последнее допущение перекликается с распространенной трактовкой художественных текстов как лингвистически аномальных, в свою очередь породившей особую традицию, также нуждающуюся в осмыслении пределов своей закономерности.

Гипотеза о преемственности организации языковых текстов европейской художественной культуры по отношению к схемам понятия о художественной идее разрабатывается в аспекте герменевтических потенций ряда взаимосвязанных схем индивидуации текстовой установки на трансляцию художественной идеи. Традиционные положения классической лингвистической поэтики, связанной прежде всего с именами К. Бюлера, Р. Якобсона и многих других отечественных и западных исследователей, рассматриваются не только в стилистическом, но и в прагматическом измерении. Настоящее исследование основывается на методологических предпосылках теории деятельности А.Н. Леонтьева, учения о языковой личности Г.И. Богина, Тверской научной школы лингвистической семантики и прагматики, возглавляемой И.П. Сузовым.

Установление оснований для усмотрения поэтической функции языка входит в круг интересов филологии как науки о проявлении в языке национальной и всечеловеческой культуры народов. Научная разработка проблемы индивидуации типов языковой коммуникации актуальна и для общей лингвистики, и для теории межкультурной коммуникации, и для лингвистики и риторики текста, и для университетских учебных курсов, посвященных аналитическому чтению.

Обращение к данной проблематике продиктовано необходимостью выявления средствами лингвистики авторской установки на трансляцию соответствующего поэтической функции языка идейно-художественного начала в тексте. Инвентаризация способов индивидуации типа текстовой интенции важна с точки зрения обучения широкой читающей аудитории эффективным способам освоения содержательности текстов художественной литературы. В фокусе нашего рассмотрения будет находиться выделенное И.П. Сузовым (1979: 97) в качестве особого прагматического и семантического аспекта языковой коммуникации отношение "текст - (реципиент - текст)", включающее в себя способы представления в тексте риторических структур, "инструктирующих" читателя к пониманию текста.

В русле изучения способов программирования текстом читательской деятельности по пониманию уже имеется множество исследований (Арнольд 1990, 1998; Богин 1982, 1986, 1989; Васильев 1988; Воробьева 1993; Галеева 1991, 1997, 1999; Долинин 1985; Домашнев и др. 1989; Заботина 1990; Залевская 1992а, 1992; Имаева 1993, 1997; Крюкова 1999; Кухаренко 1988; Оборина 1993; Рафикова 1992, 1994 и др.), но вопрос о собственно индивидуации родовой идейно-художественной программы текстопостроения не получил в них достаточно полного рассмотрения.

Специфической особенностью поэтической функции является ее принадлежность текстовой, а значит, фиксированной на материальном носителе и устойчиво воспроизводимой форме языковой коммуникации. Здесь возникает необходимость выделения обладающих поэтической функцией, или, собственно художественных текстов из более широкой стихии беллетристического текстообразования. Под беллетристическим типом текстов понимаются такие, которые имеют своей первой ценностью сам текст как источник эстетического (не ангажированного утилитарной внешней целью) чтения.

В плане социального бытования беллетристических текстов в качестве произведения (рыночного товара и феномена общественной жизни в широком социальном контексте) на названную эстетическую функцию могут накладываться и другие функции, связанные с утилитарными формами интерпретации. К числу последних можно отнести, например, эмотивную и публицистическую функцию, а также связанную с ними политическую в тех случаях, когда беллетристические тексты используются в целях тех или иных общественных групп, служат выражению интересов определенной части общества. Названного рода приращение функций становится возможным при наличии в самом тексте риторико-герменевтических структур, потенцирующих кастовую интерпретацию интенции текста.

Основным критерием художественности текста в соответствии с традицией немецкой классической эстетики нами признается опредмеченная в программе текстопостроения рефлексия над предельными основаниями человеческого бытия в мире, совпадающими с конечными целями культуры. Идея культуры - идея всечеловеческая, требующая "братского единения людей в свободе и радости" (Толстой 1955: 467, 483). Индивидуация читателем так понимаемой идейно-художественной установки текста представляет собой теоретическую и практическую проблему, актуальную как для системы филологического знания, так и для системы языкового образования, а также и для широкого круга читающих людей.

1.1. ЯЗЫК И ЕГО ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

"Язык – откровение духа" (Вильгельм фон Гумбольдт)
Язык – есть вместе дом бытия и жилище человеческого существа (Хайдеггер 1947).
"Лингвистика вообще есть наука о всяком языке, в том числе и о языке художественном". (Винокур 1959: 255).

Понятие о языке является одновременно конечным горизонтом и отправной инстанцией всякого лингвистического исследования. С этим связана многозначность и многосмысленность самого термина "язык". Философ Мартин Хайдеггер (1889-1976) в "Письме о гуманизме" (1947) пишет о языке: "Язык – дом истины бытия"; "В жилище языка обитает человек"; "Язык есть просветляюще-утаивающее явление самого бытия"; "Язык есть язык бытия, как облака – облака в небе"; "Мы видим в звуковом и письменном образе тело слова, в мелодии и ритме – душу, в семантике – дух языка" (Хайдеггер 1993: 203). Тем самым язык предстает как мера истины, мера бытия всего сущего и воплощение онтологических уровней человеческого целого.

Основатель лингвистики Фердинанд де Соссюр (1957-1913) редуцировал предмет языкознания до языка как неподвижной замкнутой системы отношений между элементами (*langue*), но он же первый выделил в отдельный научный предмет речь (*parole*) как актуализацию языковой системы и языковую способность как деятельность (*langage*)

Непосредственным объектом нашего исследования выступает языковой текст. Текст является пространством языковой деятельности, цели которой не ограничиваются рамками системы языка, но простираются далеко в область субъективных человеческих интересов. Язык является важнейшим средством организации процессов различения и обобщения, познания и общения, понимания и воздействия, и человеческой деятельности в целом. В то же время язык вне конкретного действующего человека, не может выступать как фактор деятельности. Язык выступает фактором деятельности в форме текста.

Ниже речь будет идти главным образом не о языке в узком лингвистическом смысле как системе отношений (*langue*) – в трактовке Фердинанда де Соссюра, а о языковой способности человека – языке в действии (*langage*) (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 определено конкретно-духовное – определенная человеческая деятельность. В то же время рассмотрение вопросов коммуникации художественных смыслов языковыми текстами будет вестись в сред-

ствах языка и с точки зрения языка. Язык будет пониматься как выходящий за очерченные Соссюром узкие рамки системы языка. Такого рода способность к выходу и переходу от одной формы организации к другой согласуется с бытующим в отечественной традиции представлением о динамическом целом языка.

1.1.1. Динамическое целое языка

В определении понятий о человеческом языке вообще и о поэтическом языке мы будем исходить из отечественной лингвистической традиции признания языковой системы, речевой деятельности и речи как языкового материала аспектами языка как динамического целого (ср.: Щерба 1974: 24-38). Соответственно выделенным Львом Владимировичем аспектам можно говорить о языке в трех ипостасях - языковой системы, языковой деятельности и языкового материала, или, о языке-деятельности, языке-материале и языке-системе, входящих в объем понятия о языке как динамическом целом.

Речевой деятельностью Л.В. Щерба (1974: 25) называет процессы говорения и понимания (включая сюда и интерпретацию!). Совокупность всего непосредственно говоримого и понимаемого, в том числе не обязательно зафиксированного в виде письменных текстов, трактуется ученым как языковой материал. Понятие "языка-системы" определяется как "словарь и грамматика данного языка" (там же: 26). Языковая система объективно заложена в языковом материале. И языковая система и языковой материал мыслятся как разные аспекты единственно данной в опыте речевой деятельности (там же: 25-28). Текстовая деятельность может быть включена на правах ориентированного на письменный источник (текстовый материал) вида в более широкое, родовое понятие речевой деятельности.

1.1.2. Особое отношение поэтической функции к динамическому целому языка

Мы не разделяем идею В. фон Гумбольдта о происхождении языка исключительно из духа поэзии, но не можем не согласиться с приводимыми Яном Мукаржовским (1976: 426) словами Шальды: "Повсюду, где язык не является также и прежде всего средством выражения, где к языку не относятся прежде всего как к орудию монументальности, как к материалу, из которого создаются религиозно-общественные священные шедевры, язык быстро приходит в упадок и вырождается".

Суть особого отношения художественной (синоним - поэтической) практики в том, что она, по замечанию представителей Пражского лингвистического кружка, "увеличивает и делает более утонченным умение обращаться с языком вообще, дает возможность языку более гибко приспосабливаться к новым задачам и более богато дифференцировать средства выражения" (Мукаржовский 1967: 426). Тем самым язык в своей поэтической

функции возделывает самое себя, в том числе и как языковую систему, в аспектах объективно закрепленного в художественном тексте языкового материала и осуществляемой в процессе чтения языковой деятельности понимания и интерпретации.

Поэтическая функция языка как ресурс развития обращена к абсолюту - идеальному совершенному языку. Как писал в этой связи В. фон Гумбольдт, "языкотворческая сила в человечестве будет действовать до тех пор, пока - будь то в целом, будь то в частности - она не создаст таких форм, которые полнее и совершеннее смогут удовлетворять предъявляемым требованиям" (Гумбольдт 1984: 52). О. Вальцель, исходя из представления о языке в его поэтической функции как меры совершенства национального языка, обращает внимание на тот исторический факт, что немецкий язык XIV столетия еще не обладал теми средствами выразительности, которыми обладал язык Шекспира в Англии. Фридрих Гундольф в книге о Шекспире показал, что немцам понадобилось свыше двухсот лет, чтобы "достигнуть степени выразительности, необходимой для вполне созвучного перевода Шекспира на немецкий язык" (Вальцель 1928: 6).

Исходя из вышесказанного, мы можем заключить также о том, что мера овладения индивидом практикой коммуникации с художественным текстом может рассматриваться как мера овладения национальным языком, или, как мера развития языковой личности индивида.

1.2. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

"Поэзия – это особый язык" (Рэнсом 1987)

"Поэзия – это язык в его эстетической функции" (Якобсон 1921).

Уже Аристотель в "Риторике" и "Поэтике" подходит к определению ораторской актерской речи с точки зрения исчисления формальных признаков того и другого родов речи. По мнению Аристотеля (Поэтика, XXII), поэтическая речь отличается от обыденной особым словоупотреблением и произношением: в составе поэтического высказывания наряду с общеязыковой лексикой непременно присутствуют глотты (или глоссы, то есть слова диалектные или употребленные в диалектных значениях) и метафоры, а произносятся они нараспев и с иной интонацией, нежели в обыденной речи. Особое внимание следует при этом уделять пропорции в соотношении между глоттами (от избытка которых получается варваризм), метафорами (придающими тексту загадочность), украшениями речи и общедоступными словами, граничащими с низкой речью. Для избежания впадения в крайности следует соблюдать меру (Поэтика, XXII, см.: Аристотель 1998: 1098-2001). Более детальная схема понятия меры Аристотелем непосредственно не предлагается. Видимо, предполагается, что сказанного вполне достаточно для описания современной автору поэтической речи.

Еще дальше в тезисе об иноязычности поэтической речи идет Виктор Шкловский, указывающий на то, что поэтический язык не только кажется странным и чудесным, но и фактически "является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного ..." (Шкловский 1983: 24). Здесь мы полагаем важным заметить, что на современном этапе в развитых языках такое явления не наблюдается, что могло бы послужить заключению об известной сравнимости по выразительной силе современных европейских языков с латынью и древнеболгарским. Очевидно, современное представление о поэтической функции языка в данном отношении значительно отличается от представления о ней у древних. Жак Дюбуа и коллектив общих риториков, образовавших занимающуюся исследованием риторико-поэтической функции языка группу μ , специально подчеркивают, что в современных условиях литературная деятельность представляет собой прежде всего "особое использование языка, что приложимо именно к поэзии в современном смысле слова" (Общая риторика 1986: 37). Изучение же исторически существовавших отличных по фонетическим, лексическим и грамматическим признакам от общенационального языков поэзии является предметом истории литературного языка (Степанов 1998: 608).

1.2.1. Трактовка поэтической функции языка Р. Якобсоном

Наиболее влиятельной теорией поэтической функции языка, обобщившей многие достижения формальных изысканий начала XX века в данной области оказалась теория поэтической функции языка в составе полифункциональной модели языка Романа Якобсона (1896-1982). Поэтическая функция была выделена Р. Якобсоном в качестве одной из шести основных функций языка наряду с экспрессивной (адресантоцен-трической), конативной (адресатоцентрической), рефрентивной (контекстоцентрической), фатической (контактоустановления) и метаязыковой (Якобсон 1975: 193-230).

Учение Р. Якобсона о поэтической функции языка вообрало в себя идеи английского филолога У. Эмпсона (Empson 1956), русского филолога В.Б. Шкловского и др. Исследовательские интересы Р. Якобсона и В. Шкловского пересеклись в рамках основанного в 1916 году Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗа), объединившего многих ученых, разделявших пафос воинственного формализма в изучении поэтической практики футуристической литературы начала прошлого века и литературного процесса в целом. Основным тезисом русских формалистов послужило утверждение, что основным "героем литературы" является "прием" и именно прием делает из словесного высказывания произведение искусства. В более поздний период в концепции функции языка у Романа Якобсона место приема занимает структура, и соответственно структурность рассматривается как атрибут поэтической речи (Якобсон 1975: 193-230; 231-255). Наря-

ду с такой общей формулировкой Р. Якобсон квалифицирует поэтическую речь как само на себя направленное сообщение и выделяет следующие признаки поэтического языка:

1) "проективность": поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции (выбора средств) на ось комбинации (синтаксической сочетаемости). Эквивалентность становится конституирующим моментом в последовательности (Якобсон 1975: 204);

2) опора на бинарный контраст между более и менее выдвинутыми членами цепи;

3) прием обманутого ожидания – появление неожиданных элементов на месте ожидавшихся;

4) явление семантического сближения единиц, находящихся в эквивалентных позициях;

5) глобальный параллелизм поэтического текста;

6) сходство, наложенное на смежность и порождающее символичность и полисемантическую поэзию, или параномастическая функция;

7) "двусмысленность" в трактовке У. Эмпсона;

8) звуковой символизм, доминирующая звуковая фигура.

Весь список приводимых Якобсоном признаков художественного высказывания в целом является мощным обобщением близких структурализму подходов в определении художественности по состоянию на момент выступления с известным докладом самого Р. Якобсона в 1952 году. Теория поэтической функции обращена лицом к содержательной форме высказывания: "Поэтическое присутствует, когда слово ощущается как слово, а не только как представление называемого им объекта или выброс эмоции, когда слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе вместо того, чтобы безразлично относиться к реальности" (Якобсон 1996: 118; ср. понятие актуализации по Яну Мукаржовскому, 1967: 409).

В то же время нельзя не отметить известную узость методологического обоснования и, как следствие, механический способ соединения большинства приведенных выше критериев. Прием нарушенного ожидания не вполне отвечает принципу эквивалентности (пункты 3 и 4). Звуковой символизм не нуждается в двусмысленности (пункты 7 и 8). Самым же существенным недостатком теории Якобсона, собравшей воедино множество продуктивных филологических интуиций, явилась точка зрения, согласно которой сутью поэзии являются формальные приемы (в более поздней модификации теории - структуры), а не смысл сообщения. Структура означаемого рассматривается безотносительно к структуре означаемого целого текста как сообщения, наделенного социально значимыми смыслами. Поэтика слов без оглядки на смысл укрепились в западной филологии и литературной критике. "Литература (literarite) есть не что иное, как язык, то есть система знаков: суть ее не в сообщении (message), а в самой этой системе"

(Barthes 1967:134). "Включая в свою речь на всех уровнях и между ними множество обязательных соответствий, поэт замыкает речь на ней самой: и именно эти замкнутые структуры мы называем художественным произведением" (Общая риторика 1986: 46).

Согласно Р. Якобсону, в основе всех приемов формирования поэтического высказывания лежит проекция основывающегося на учете парадигматических отношений эквивалентности (подобия и различия, синонимии, антонимии, паронимии) принципа отбора на синтагматическую последовательность знаков. Такая широкая трактовка в конечном итоге отказывает человеку говорящему в подборе средств языкового выражения при подготовке речи иных коммуникативных жанров, чем поэтический. На практике такой подход к объяснению феномена поэзии привел к бесплодным интерпретациям поэтических текстов и вызвал осуждение (ср.: Якобсон, Леви-Стросс 1975; Мунэн 1975). Теория проецирования (projection theory) Р. Якобсона подверглась критике как недостаточно специфичная для описания именно поэтической функции языка (Виноградов 1963; Beaugrande 1978, 1978a; Fowler 1978). Отсутствие представления о социальной функции поэзии породило поэтологические схемы недостаточной объяснительной силы.

Представители Пражского лингвистического кружка Я. Мукаржовский, Б. Гавранек и В. Матезиус понимают поэтическую функцию языка как функцию актуализации языкового высказывания (Мукаржовский 1967: 409). Повышенная степень актуализации языкового высказывания соответствует более полному осознанию последнего слушателем. Суть актуализации видится в оживлении языка перед глазами коллектива его носителей (там же: 427). Если И. Кант усматривал принцип искусства в оживлении души, то Б. Гавранек видит в актуализации средство оживления разговора (Гавранек 1967: 355). Задача поэтического языка видится в привлечении внимания к самому выражению с тем, чтобы "достичь эстетической действительности языка" (там же: 356). Здесь проводится важная для нас мысль о художественном тексте как мощном генераторе рефлексии над нетождественным содержательным потенциалом многих, на первый взгляд синонимичных лексико-грамматических конструкций в составе национального языка. Чтение художественных текстов, таким образом, обостряет "чувство языка". Однако такая глобалистская интерпретация, так же как и высказанная Р. Якобсоном, в конечном итоге невольно вытесняет и элиминирует из поля рассмотрения непосредственно содержательную сторону именно художественного высказывания как такового.

Составной частью мирового культурного процесса является диктуемое духом времени конструирование символического универсума. Под символическим универсумом понимается задающий систему мироориентации для большой общности людей мир разделяемых всеми представлений и смыс-

лов, выступающий в качестве основания разделяемого всеми общественно-го бытия в пределах социума. Символический универсум мыслится как направленный социальный процесс накопления, институционализации и легитимации представлений о социально разделенной картине мира (Berger, Luckmann 1966). Не может быть никаких сомнений в том, что язык в его поэтической функции играет активную роль в обеспечении преемственности культуuroобразующих смыслов из состава символического универсума.

1.2.2. Поэтическая функция языка не тождественна функциональному стилю

Тезис о существовании поэтического языка породил подход, исходящий из буквального понимания данного выражения и трактующий его в терминах учения о функциональном стиле (М.Н. Кожина, Р.А. Будагов), то есть как особую подсистему общенационального литературного языка. Понятию функционального стиля удовлетворяет подсистема внутри системы общенародного языка, характеризующаяся дифференцированным набором средств выражения (морфем, слов, типов предложения и типов произношения) и соответствующая конвенционально закрепленной за ней сферой общения и социальной функции (ср.: Степанов 1965: 218). Однако большая часть ученых категорически настаивает на том, что язык в его художественной функции (фр. *tonalite esthetique*) "по самой своей природе" не может быть в одном плане с функциональными стилями (Виноградов 1962; Степанов 1965: 222; см. также позиции Е.Г. Эткинда и В.Д. Левина по Межвузовская... 1962).

Художественная речь "использует языковые средства всех других стилей, в том числе и типичные для них" (Кожина 1983: 198). Впрочем, выход из затруднения исследователю видится в том, что средства других стилей используются не в полном составе, поскольку заимствуется не стиль, а отдельные стилевые средства (там же). Заметим, что в условиях художественного текстопроизводства Нового времени, когда не существует (канонического, кодифицированного, каталогизированного) поэтического языка как особого набора маркированных лексических единиц или грамматических конструкций национального языка, обсуждение некоего поэтического стиля в составе общенародного языка утрачивает смысл. Как указывает Г.О. Винокур (1959: 245), мнение которого мы здесь разделяем, поэтический язык неправомерно трактовать как один из многих "стилей речи", под поэтическим языком правомерно понимать особый модус языка, связанный с достаточно самостоятельной смысловой сферой эстетической и никакой другой коммуникации.

В настоящее время стала также особенно очевидна и правота Р.А. Будагова и Ж.М. Шэффер, предостерегавших от ереси автономизации поэтического языка по отношению к языку общенациональному (Будагов 1961: 9; Schaeffer 1980). Поэтический язык, то есть язык в его художественной

функции, не является разновидностью литературного языка, а, напротив, имеет в своем распоряжении в плане лексики, синтаксиса и т. д. все структурные образования, а в отдельных случаях и элементы разных эпох национального языка (Мукаржовский: 1967: 410). Художественное текстопроизводство XX века сполна продемонстрировало широкое использование всех средств и регистров развитых национальных языков. Поэт Нового времени не скован языковым каноном жанра. Больше нельзя сказать: "Вот это слово или выражение само по себе поэтическое, а то нет". Выявление поэтической структуры высказывания требует более тонкого подхода, нежели составление словарей поэтизмов.

Мы в этой связи также находим неправомерным возможное отождествление поэтического языка с языком художественной литературы. Под последним (в противоположность более широкому понятию литературного языка) обычно понимается понятие, ограниченное пределами различных жанров имеющейся в наличии литературы (Будагов 1961: 7). Не останавливаясь на критике самого понятия языка художественной литературы, заметим, что при любом понимании последнего исходя из принципа закрытого набора заранее распределенных по жанрам текстов, нет шансов получить на выходе анализа что-либо иное, чем очередное ретроспективное описание историко-литературной системы жанров, хотя бы и адаптированное к жаргону лингвистики. Постановка вопроса о поэтическом языке, или, об общенациональном языке в его поэтической функции, претендует не только на объяснение структуры созданных, но и на предсказание структуры будущих, еще не написанных и отвечающих определенным над-историческим критериям художественности текстов.

В условиях художественного текстопроизводства Нового времени не представляется справедливым утверждать о наличии в составе общенационального языка некоего поэтического языка как функционального субъязыка, или в терминах де Богранда - особой лексикограмматики (Beaugrande 2001), которая включала бы в себя список особых грамматических конструкций (colligations) и особых лексем и способов соединения их между собой (collocations). Уже в 1798 году Новалис определил романтическую поэзию как "свободу связываний и сочетаний" (Новалис 1990: 60).

Поэтическое означающее надстраивается над означающим непоэтическим по принципу содержательной формы: "Основная особенность поэтического языка как особой знаковой функции как раз в том и заключается, что это "более широкое" и "более далекое" содержание не имеет своей собственной раздельной языковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквального содержания. Таким образом формой здесь служит содержание" (Винокур 1959: 390). Содержательная форма конструируется в творческом акте продуцента текста. Представители общей риторики указывают на то, что для поэзии существует только один язык, тот, который поэт преобразует (Общая риторика 1986: 47). Принцип преобразования логиче-

ски влечет за собой отказ от представления о поэтическом языке как некой замкнутой языковой системе (ср. там же: 41).

Поэтическая функция языка объективируется в условиях художественной практики Нового времени не в особом жаргоне поэтов, а непосредственно в художественном тексте.

1.2.3.1. Поэтическая (эстетическая) речевая деятельность?

А.Е. Супрун выделяет в особый вид речевой деятельности поэтическую деятельность. Последняя определяется как квинтэссенция речевой деятельности. Автор указывает на высокую значимость следования ритму, тщательного выбора лексики и (также не комментируемой исследователем) гибкости языка для достижения поэтического эффекта, который может заключаться для реципиента в делании, думании или чувствовании (Супрун 1996: 206-232). Используемые для объяснения поэтической деятельности алхимические оценочные понятия квинтэссенции, гибкости языка и тщательного отбора лексики остаются настолько концептуально недоопределенными исследователем, что, на наш взгляд, едва ли могут быть использованы в качестве средства познания. Так, например, инженер-электронщик может тщательно подбирать лексику для описания устройства сложного прибора, но за его описаниями едва ли будут охотиться из соображений стиля любители поэзии.

В.А. Пищальникова указывает, что целью эстетической речевой деятельности является адекватная репрезентация личностных смыслов. Цель эта имеет результат в виде художественного текста как "совокупности эстетических речевых актов, представляющей определенное содержание концептуальной системы автора" (Пищальникова 1993: 7). Понимание текста трактуется как поле пересечения авторского и читательского личностных смыслов. Одним из способов вхождения в концептуальную систему автора, а именно она в отличие от универсальных смыслов видится исследователю предметом коммуникации, полагается ритмомелодическая организация и вхождение в состояние эмоциональной напряженности (там же: 4, 5). По-видимому, ближайшими аналогами так понимаемой деятельности читателя художественного текста будут популярные телевизионные игры "Пойми меня" и "Угадай мелодию". Деятельность автора художественного текста объясняется спонтанным самодовлеющим желанием представить свои личностные смыслы в конвенциональных языковых единицах (там же: 5, 6, 7), но весьма для нас непонятным из дискурса исследователя остается цель читательского вникания в чужую индивидуальность.

1.2.3.2. Язык художественного текста?

Согласно Г.А. Лесскису, язык художественного текста представляет собой особую знаковую систему, единую для разных языков, выступающих лишь в качестве строительного материала для художественного текста (Лескис 1982: 430; также Тураева 1986: 13-14). Данное положение исследователя мы могли бы принять в самом общем виде, но для нас пока остается весьма неясным, где в таком случае пролегает та черта, у которой единство средств выражения уступает место множественности, обусловленной спецификой конкретного национального языка и отдельного текста.

Для иллюстрации положения о единстве языка художественного текста Г.А. Лескис приводит убеждение, согласно которому "Мадам Бовари" и "Анна Каренина" написаны на одном языке - языке художественной литературы. (Очевидно, между языком художественной литературы и языком художественного произведения ставится знак равенства, как в словаре С.Я. Мостковой, Л.А. Смыкаловой и С.П. Чернявской - 1967: 52.) Мы можем принять и это утверждение Лескиса, хотя оно никак не может поддержать первое, поскольку само из него проистекает (множество художественных текстов написано художественным языком). Когда же исследователь утверждает, что синтаксическое описание художественных текстов в таких, на наш взгляд, методологически неопределенных терминах, как "литературный образ" (Лескис 1982: 436), достигает "большой степени точности, строгости и однозначности", мы никак не можем принять этой утопии, поскольку против этого восстает весь наш опыт наблюдения дискуссий и чтения литературоведческих трудов. Более чем за сто лет анализа среди ученых мужей так и не установилось единого мнения хотя бы о количестве персонажей в "Падении дома Ашеров" Эдгара По (см.: ТСИ 1969), не говоря уже о более тонких материях в текстовой организации. В этой связи мы никак не можем уподобить в отношении точности структуру художественного текста структуре арифметического уравнения. И это только частный момент, а в целом мы вынуждены повторить за Ю.С. Степановым (1965: 222): "что такое *langue litteraire* и чем он отличается от языка в художественной функции неясно".

Предложение Лескиса (1982: 440) считать художественный текст более определенным в плане синтагматики, нежели в парадигматическом (то есть смысловом) плане, представляется абсурдным, поскольку, во-первых, синтагматические отношения во всякой семиотической системе представляют собой инобытие парадигматических (одна грань семиотической системы закономерно перевыражается в другой), а во-вторых, множественность линейных реализаций языка не свидетельствует о расщеплении языка на множество неравных языковых систем, а свидетельствует лишь в пользу богатого инвентаря языковых средств.

В аспекте отношения парадигматики и синтагматики художественного текстообразования мы придерживаемся диаметрально противоположной высказанной Лесским точки зрения. Мы считаем, что парадигма художественного смыслообразования предполагает множество индивидуальных авторских синтаксических решений в развертывании художественной установки текста. Заметим также, что парадигма художественного смыслообразования в абсолютном (родовом) приближении содержит в своем составе схему индивидуации, согласно которой возможно построение многих оригинальных по материалу и технике программ художественного текстообразования.

О языке художественного текста пишет Э.П. Кадькалова. Согласно исследователю, художественный текст в основе своей иррационален. Последнее качество и отличительная черта объясняется спецификой объекта художественного текста - авторского видения действительности. Цель текста видится в том, чтобы "поведать Миру об одном из возможных его восприятий и только" (Кадькалова 1994: 38). Иррациональность языка определяется как экстралингвистическая. Постулируется тождество языка художественной литературы и "поэтического языка", или идиостиля. Отличительными признаками этого языка мыслятся асимметрия формы/значения, высокая активность формы и функционально-стилистическая неоднородность слагаемых текста (там же: 39). Тем самым искомое, то есть "высокая активность формы", выдается за инструмент познания наряду с асимметрией знака, являющейся, как известно, языковой и семиотической универсалией. Исследователь не указывает на избранный им исторический этап исследования поэтического языка, но едва ли признак функционально-стилистической неоднородности поможет понять каноническое поэтическое текстопроизводство периодов жесткой регламентации принципов отбора языковых средств.

Художественное текстообразование для нас является не сферой действия некоего отдельного, обособленного от общего национального языка художественного (поэтического, риторического, эстетического) подъязыка, а речевой деятельностью, задающей *modus operandi* для языковой личности производителя и читателя текста. Если художественная структура может быть помыслена как сугубо внутриэстетический предмет, то языковые элементы, на базе которых такая структура воплощается в реальной языковой ткани текста, могут рассматриваться с точки зрения их потенциального вклада в текстообразование в качестве средств художественного текстообразования.

Поскольку всякий развитый национальный язык в современных условиях представляет собой богатейшую и сложнейшую семиотическую систему, претендующую на статус универсального средства выражения и коммуникации, продуцент художественного текста изначально и по определению обладает широчайшей свободой в плане выбора конкретных языковых средств конструирования художественного мира текста.

В то же время возрастает значимость способа оперирования языковыми единицами как источника индивидуации поэтической функции отдельного внутритекстового высказывания и текста в целом.

Прояснение лингвистических оснований отнесения того или иного текста к сфере действия поэтической функции языка относится разными исследователями к ведению лингвистической поэтики (Р. Якобсон) или структурной стилистики в составе лингвистических наук (Б. Гавранек). Согласно последнему, стиль как раз и представляет собой "способ использования (выбор) языковых средств в соответствующих высказываниях как в зависимости от конкретного назначения формы и роли этих средств, так и в зависимости от ориентации (например, ориентация эмоциональная, эстетическая и т.д.) говорящего или пишущего. ...- это индивидуализированная (автономная) организация структурного целого (интегрального целого) как любой манифестации языка... Стилистика как специальная дисциплина, изучающая понятий указанным образом стиль, является частью лингвистики" (Navranek 1940: 472).

1.2.4. ТЕОРИЯ ОТКЛОНЕНИЙ И НАРУШЕНИЙ

"Поэтический язык не только не имеет ничего общего с правильным употреблением языка, он является его противоположностью. Его сущность сводится к нарушению принятых языковых норм" (Todorov 1965: 305).

В XX веке большое влияние и широкое распространение в европейском и мировом масштабе получило представление о поэтическом языке как об аномальном употреблении языка, легшее в основу теории поэтического языка как теории языкового отклонения (un ecarte linguistique – см.: Общая риторика 1986: 41), приписываемой то Полю Валери, то Шарлю Брюно. Разновидности этой теории носят, например, во франкоязычной литературе, такие имена, как abus (*злоупотребление* – П. Валери), scandale (*бесчинство* – Р. Барт), viol (*насилие над языком* – Ж. Кюен), folie (*безумие* – Л. Арагон), deviation (*уклонение* – Л. Арагон), subversion (*разрушение* – Ж. Петар), infraction (*взлом* – М. Тири), transgression (*переступание* – Ж. Батай) и т.д., вплоть до модернизации данной теории в известной коллективной монографии представителей французской неориторики "Общая риторика", которые ввели тонкое уточнение данной теории как не просто теории отклонения, а теории отклонения от нормы (см.: Общая риторика 1986: 48-52). Представители этой, так называемой новой риторики утверждают, что для построения знания о переименованной ими в риторическую поэтической функции языка следует описать приемы, при помощи которых речь ритора нарушает языковые правила на трех уровнях: морфологическом, синтаксическом и семантическом (там же: 55).

Представители общей риторики определяют литературную (по-этическую, риторическую) деятельность как "формальную обработку

языкового материала" (там же 1986: 47). С определением поэтического текстопроизводства как преобразования языкового материала трудно не согласиться, но такое определение охватывает широкий спектр видов текстопроизводства, включая монографический, и поэтому не может использоваться в качестве средства индивидуации именно поэтического начала.

1.2.4.1. Риторико-стилистические приемы

Важная роль в лингвостилистической теории поэтической речи XX века отводится понятию приема, эволюционировавшему от представления о речи-построении В. Шкловского (1990: 72) к представлению о когнитивном диссонансе. Последний представляет собой выливающийся в переживание дискомфорта или напряжения конфликт между ожидаемыми и актуальными новыми данными восприятия. Наиболее последовательно такое представление о стилистическом приеме представлено в теории нарушенного ожидания М. Риффатера: "Стилистический прием задуман так, что читатель не может его пропустить при самом беглом чтении" (Риффатер 1980: 77). Именно быстрое чтение положено М. Риффатером в основу анализа стилистической маркированности текста (там же: 82). "Стилистический контекст является лингвистической моделью, которая внезапно нарушается непредсказуемым элементом, и получающийся в результате этого нарушения контраст является стилистическим стимулом" (там же: 87). Но если те же самые элементы появятся в таком контексте, где меньше всего их можно ожидать, они уже становятся приемом (например, *letum* в значении *mors* в "низкой" поэзии производит иронический эффект; Гораций в сатирах 2.6 вкладывает это слово в уста философствующего городского обывателя).

Прием нарушения ожидания, на наш взгляд, имеет своим прямым прообразом оглушительные выстрелы на сцене во время скучного спектакля, призванные заставить сонную публику в партере проснуться и пересчитать действующих лиц. Приведенный нами вариант толкования теории М. Риффатера сам автор теории нисколько не стремится обесценить, а, напротив, пишет о средних читателях, о быстром чтении, о беспрецедентной решимости писателя бороться с эллиптическим декодированием, о выделении главной мысли, о привлечении внимания (Riffatterre 1971: 148, 149; Риффатер 1980: 73, 77, 82) и тому подобных реалиях, характерных для риторики маленького газетного объявления на большой газетной полосе.

Вариантом теории нарушенного ожидания является теория конвергенции стилистических приемов, восходящая к заметкам о стилистике латинского языка Ж. Марузо (Marouzeau 1946: 339-340) и выдвинутая в качестве теории языка литературного текста также самим М. Риффатером. Под конвергенцией разумеется скопление тесно поставленных в тексте "придающих друг

другу дополнительную экспрессивность" стилистических приемов (Риффатер 1980: 89). Предполагается, что такие места скопления приемов в тексте способны обратить внимание читателя на главное (там же: 90). Здесь нам остается предположить, что исследователь пишет о писателях, замусоривающих свои тексты второстепенными сведениями и информацией для особо интересующихся, какую в "не-литературных" текстах печатают в сносках мелким шрифтом. Очевидно, что такое представление о художественном текстопроизводстве не имеет положительных точек пересечения с восходящим к эстетике немецкого романтизма нашим представлением о "синтетическом" авторе, не зазывающем, а созидающем своего читателя.

1.3. Языковая личность

В современной филологической литературе общепризнана зависимость глубины понимания от степени подготовленности читательской аудитории к освоению того или иного типа языковых текстов культуры. Традиционно острым является вопрос о глубине понимания художественных текстов. В этой связи вселенский пессимист Артур Шопенгауэр (1786-1861) отмечает, что художественная идея действует на всякого лишь по мере его собственного интеллектуального достоинства (Шопенгауэр, 1992: 465). В качестве высшей меры филологической способности читателя к освоению содержательности художественного текста мы полагаем способность к адекватному усмотрению художественной идеи языкового текста. Данная способность напрямую связана с процессом постижения в художественном тексте конечных целей человеческой культуры, но сама она никак не может быть эмансипирована от степени овладения индивида языком во всех его трех ипостасях - как системой, как миром текстов и как деятельностью понимания.

Абстрактное представление о человеке как о носителе языка соответствует в филологической науке понятию языковой личности. Последняя раскрывается через множество специфических свойств непосредственно в языковой деятельности, а также в системе научного описания такого рода деятельности различных уровней и степеней. Предметом описания с опорой на ту или иную модель языковой личности могут выступать также способности и готовности (навыки и умения) индивида к осуществлению тех или иных "специальных" видов языковой деятельности, например деятельности по пониманию текстов культуры.

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. Богиным. Отметим то обстоятельство, что данная модель является принципиально открытой, многоосевой и многоплоскостной.

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 коммуникации 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 в отдельности непосредственно не обозначает заложенного автором и получаемого реципиентом смысла (там же: 58). Заметим, что внутри каждого уровня можно выделить особо лестницу подуровней, согласующихся с определенными ступенями освоения индивидом категоризованных способов, или техник, понимания.

Важным моментом учения о стратификации уровней развития языковой личности является соотнесение уровней понимания с тем или иным языковым уровнем организации текста - от фонетического, лексического, синтаксического до собственно текстового. Дифференциация уровней рассмотрения текстового материала и иерархии способов понимания текстов методологически значима для построения теории интерпретации художественного текста. Характерным является опредмечивание поэтической функции языка именно в структуре целого текста. В этой связи встает вопрос о распознавании, конкретнее, о схемах индивидуации текстовой установки на выполнение текстом поэтической функции.

1.3.1. Индивидуация

Индивидуацией в философии называется разделение всеобщего на особенное, на индивиды, процесс образования и обособления единичных существ (КФЭ 1994: 176-177). Платон признавал подлинное бытие только для рода, для идей, оставляя за индивидами только непрерывное возникновение и уничтожение. Аристотель объясняет принцип индивидуации, то есть основу существования индивидуальных предметов, сквозь призму качественности. Последняя трактуется как многообразие определенности вещества. В продолжение аристотелевской традиции Фома Аквинский считает принципом индивидуации рассматриваемую сквозь призму измерений материю (*materia signata*), выступающую в качестве неделимой субстанциальной формы. Шопенгауэр связывает происхождение индивидуации с категориями времени и пространства и трактует род как распространенную во времени идею (Шопенгауэр 1993, т. 2: 493, 494, 515). Лейбниц, напротив, рассматривает мир как состоящий из индивидов-монад. Дунс Скот полагает принцип индивидуации всех отдельных вещей по преимуществу скрытым от нас и лишь бога узнаваемым по признаку его бесконечности. Если, по Фоме Аквинскому, суть индивидуальных предметов сводится к их "чтойности" (*quidditas*), некой формальной субстанции, то для Скота такой тезис неприемлем, поскольку за индивидом всегда признается не редуцируемое к сущности "эотное" качество (*haecceitas*), основанное на его материальной отдельности (Gilson 1952: 441).

В психоаналитической теории К.Г. Юнга понятие индивидуации связывается с развитием психологического индивида как существа, отличного от общей, коллективной психологии и обладающего "самостью". Филология имеет дело с вторичной индивидуацией, восстановлением осуществленного в тексте своеобразия, она обращена на дифференциацию опредмеченной коммуникативной ценности.

Индивидуацией с прикладной точки зрения принято называть установление уникального для данного отдельного предмета или для данной отдельной разновидности предметов, к каким можно отнести и тексты культуры (ср.: Щедровицкий, Котельников 1983: 35). Буквальное значение термина связано с выделением целостностей (*individuale*) из стихии всеобщего (*universale*). Индивидуация осуществляется по схемам и опирается на формальные признаки. Применительно к текстам культуры она позволяет поместить гипотезу о смысле в стихию смыслообразования, соответствующую определенному типу текстов. Таким образом индивидуация вносит в пространство смыслопостроения элементы предсказуемости и нормативности, связанные с выводимостью многих черт предмета из его сущности. Индивидуация снижает меру неопределенности в познаваемом предмете.

Индивидуация связана с интерпретацией, может рассматриваться как вид интерпретации, как цель интерпретации или, напротив, как ее отправной пункт в случае интерпретации видového начала при опоре на родовое. С точки зрения лингвистической поэтики наибольшего внимания заслуживает индивидуация функций языка, в том числе поэтической функции. Функция языка при этом берется как универсалия для множества существующих в действительности наделенных ею текстов культуры, а также таких, которые существуют только в потенции. При этом сама данная функция нуждается в индивидуации, выделении из общего океана выполняемых языком коммуникативных функций. Построение системы схем индивидуации данной функции языка является одной из актуальных задач лингвистики. Такое построение возможно преимущественно при опоре на традицию выявления сущностей, допускающих формальное описание, или, субстанциальных форм (*forma substantiale* по Фоме Аквинскому). Важная роль здесь принадлежит выявлению и описанию схем определения опредмеченной в языковом тексте установки на выполнение им поэтической функции.

Для лингвистики XX века было характерным стремление индивидуировать поэтический язык и поэтический (художественный) текст как диаметрально противоположный языку научному (М.Н. Кожина), обыденному (В. Шкловский), практическому (Р. Якобсон), правильному и прозрачному (Р. Барт, Ж. Кюен, Л. Арагон), неукрашенному (традиционная и новая риторика фигур от Деметрия и Доната до Ж. Дюбуа). Попытки такого рода в значительной мере ориентировались на рассмотрение текстового материала вне его социальной ценности и приводили главным образом к индивидуации тех или иных отдельных поэтических школ и направлений, чаще всего авангардных и построенных на примате того или иного отдельного (возведенного в абсолют) приема в работе с языковым материалом подобно мастерской ритуальных памятников с ограниченным набором инструментов и материалов. Специфическая трудность индивидуации поэтической функции языка связана с необходимостью выделения последней из стихии равновеликих ей функций на основании ее инакости, часто проистекающей из наличия иных, недоступных другим функциям измерений и не сводимой к прямым противоположностям по отношению к другим. Полнота своеобразия поэтической функции языка имеет место не в отдельном слове или грамматической конструкции, а в художественном качестве текста, обусловленном опредмеченной программой тексто- и смыслопостроения.

2.1. Риторическая versus поэтическая функция языка/речи

"Поэзия есть поэзия. От грамматического и ораторского искусства она отличается как небо от земли" (Новалис 1990: 72).

Уже на заре европейской культуры древние греки в лице Платона и Аристотеля имели достаточно ясное представление о разнородности поэтиче-

ской и риторической речи. В современной филологической науке данное различие оказалось сильно размытым и отчасти стертым. Так, у авторов "Общей риторики" прочтем: "*Поэтическая функция* совпадает, по крайней мере, частично с тем, что Омбредан с позиций психологии называл *игровой функцией* (*fonction ludique*) языка. Возможно, было бы предпочтительнее во избежание всевозможных разночтений говорить в таких случаях о *риторической функции* (*fonction rhétorique*) (Общая риторика 1986: 45). Нечто подобное утверждается и в ставших обиходными выражениях: "поэт говорит образами", "оратор должен выражаться красиво, владеть образным языком" и т.п. Получается, что понятия риторического и поэтического языка-речи полностью синонимичны и что анализ того и другого типа текстов должен сводиться к исчислению фигуральных выражений и красивых синтаксических решений. Однако нам интуитивно ясно, что это не так.

В течение XX века (в противоположность веку XIX) усилилась тенденция рассматривать художественную (поэтическую) речь как частный случай украшенной ораторской речи (Макеева 2000; Михальская 1996; Общая риторика 1986, Одинцов 1980, 1982; Хазагеров, Ширина 1994: 23 и многие другие). Ведущим аргументом апологетов данного взгляда послужило то умозаключение, что если в поэтических текстах встречаются тропы и фигуры, то, значит, она и должна непременно трактоваться в терминах тропов, фигур и прочих риторических приемов и пре-диспозиций (Общая риторика 1986). Идея эта, ставшая непопулярной в Европе в XIX веке (Стернин 1996: 7), ознаменованном периодом подъема христианской в своей основе романтической теории (В Евангелии сказано по поводу раторов и риторики в том числе: "Вы выказываете себя праведными пред людьми, но Бог знает сердца ваши: ибо что высоко у людей, то мерзость пред Богом" - Лук. 16:15), а затем периодом господства идеологии реализма в литературных кругах, своими корнями восходит к античным (дохристианским, языческим) учениям об искусстве речи.

Согласно первой, прориторической точке зрения ораторская речь по отношению к поэтической либо совершенно не отличается по семантическим и прагматическим свойствам, либо отличается только как одна разновидность ораторской речи от другой в рамках одного общего рода. Последовательную ориентацию на языческую античную традицию в определении риторики как термина античной и средневековой теории литературы мы находим у Ю.М. Лотмана: "Значение термина раскрывается в трех оппозициях: а) в противопоставлении "поэтика - риторика" содержание термина истолковывается как "искусство прозаической речи" в отличие от "искусства поэтической речи"; б) в противопоставлении "обычная", не украшенная, "естественная" речь – речь искусственная, украшенная, "художественная" риторика раскрывалась как искусство украшения речи, в первую очередь ораторской; в) в противопоставлении "риторика – герменевтика", т.е. риторика, трактовалась как свод правил, механизм порождения. Отсюда ее

"технологический" и классификационный характер и практическая направленность. В современной поэтике и семиотике термин "риторика" употребляется в трех основных значениях: а) лингвистическом – как правила построения речи на сверхфразовом уровне, структура повествования на уровнях выше фразы; б) как дисциплина, изучающая "поэтическую семантику" – типы переносных значений, так называемая "риторика фигур"; в) как поэтика текста, раздел поэтики, изучающий внутритекстовые отношения и социальное функционирование текстов как целостных семиотических образований" (Лотман 1992: 167).

Приведенная система определений риторики из труда Ю.М. Лотмана позволяет нам последовательно представить наше видение современной ситуации в области наук об ораторском и поэтическом дискурсе. Прежде всего отметим, что античное, восходящее к Аристотелю противопоставление речи поэтической речи прозаической с точки зрения художественного воздействия в значительной мере утратило объяснительную силу. В составе корпуса текстов словесного творчества XX века имеется множество поэтической прозы и прозаических, или нехудожественных, стихов.

Особо следует остановиться на античной риторике фигур, переплавленной в XX веке в "поэтическую семантику". Посылка о тождественности поэтического высказывания высказыванию, фигурно украшенному, является сомнительной. Тот факт, что фигуры и тропы действительно встречаются в высокохудожественных текстах, не доказывает гипотезу "поэтической семантики". Водород может входить в состав воды, которая поддерживает в человеке жизнь, и он же может входить в состав ядовитых соединений, влекущих для человека смерть. Оскар Вальцель уже в 1924 году сетовал на то, что большинство исследователей при определении художественного облика поэтического произведения "ограничиваются лишь низшей математикой формы. Устанавливают, например, какие стихи или строфы встречаются у поэта. Или говорят о фигурах и тропах..." (Вальцель 1928: 5).

Риторика сверхфразовых построений и риторика внутритекстовых отношений, на наш взгляд, могут отделяться друг от друга только искусственно, то есть в рамках таких абстрактных определений, которые мы находим в приведенном выше пассаже Лотмана. Фактически в любом сколь либо развитом виде это одна и та же риторика или поэтика. Это риторика в широчайшем смысле, когда построение текста рассматривается с точки зрения целенаправленного действия продуцента. Это поэтика, когда построение текста рассматривается с точки зрения типологии и классификации бытующих в культуре текстов (аналогичный подход к понятию поэтики см.: Jakobson 1975). И в том и в другом случае речь идет о риторической организации текста. Термином для различения "ри-

торического" и "поэтологического" аспектов мы не располагаем. В этой связи также показательны "риторические" требования Манфреда Бирвиша к лингвистической поэтике: "Poetics must explain just which structural qualities form the basis for definite effects. It can and must explicate those consciously or unconsciously followed regularities that lead to the understanding of poetic structure and to a judgment of poeticality [...]; it must accept effects as given and determine the rules upon which they are founded" (Bierwisch, 1970: 108). Подчеркивается первичность эффекта перед поэтической структурой и критерия поэтичности перед поэтическим суждением. Заметим, что восходящий к слову "поэзия" атрибут "поэтический" в настоящее время воспринимается нами как эмансипированный от более широкого понятия современной поэтики и ангажированный понятием о художественной коммуникации.

2.1.1. Поэтика

Принятое нами выше первичное различие понятий риторики и поэтики не является единственно возможным. Например, М. Арриве (Arrive 1976) обосновывает целесообразность отнесения к области поэтики любой деятельности по описанию поэтического и/или литературного текста как лингвистического или семиотического объекта, оставляя в ведении риторики анализ явлений речи, главным образом тропов и фигур. Цв. Тодоров выносит за пределы поэтики проблемы эмоционального воздействия (Todorov 1968). Напротив, авторы общей риторики настаивают на изучении поэтикой, или "второй риторикой", общих принципов литературного начала и поэзии, отводя в ведение риторики специфику языка литературы, прежде всего языка тропов и фигур (Общая риторика 1986: 58-61). В.Я. Задорнова предлагает считать поэтику автономным разделом лингвостилистики, ограниченным в плане своей применимости исключительно анализом словесно-художественного творчества (Задорнова 1984: 109). Напротив, В.В. Виноградов настаивал на автономии поэтики от теории поэтической речи и, особенно, от стилистики (Виноградов 1962: 16). Все эти походы к определению понятия поэтики имеют право на существование. Однако они оставляют без ответа вопрос о том, каким образом можно распознавать на практике, а значит, на конкретном языковом материале принадлежность интенции текста к поэтическому или непоэтическому дискурсу в случае, когда схемы языковых средств изучаются изолированно, сами по себе, а теория поэтической функции языка сама по себе. Мы полагаем, что поэтическая интенция текста должна рассматриваться как организационный принцип художественного текстопостроения.

Для лучшего понимания способа данности поэтической интенции в тексте нам представляется важным произвести разграничение между поэтической и собственно риторической функциями языка как достаточно автономными в плоскостях целей и средств. Прежде чем приступить к непо-

средственному сравнительному рассмотрению поэтической и риторической функций речи, представляется необходимым предварительно рассмотреть отношения между риторикой как наукой о порождении языковых текстов и герменевтикой как теорией понимания языковых текстов культуры.

2.2. РИТОРИКА VERSUS ГЕРМЕНЕВТИКА

Противопоставление риторики и герменевтики в приведенной выше интерпретации Лотмана как механизма порождения и механизма восприятия в известном приближении представляется упрощением, способным дезориентировать читателя. Эти две сферы общественной практики и научной рефлексии связаны весьма несимметричными отношениями. Риторика во многом основывается на стремлении избежать пристального истолкования, а иногда и понимания вообще. Язык является не только орудием обнаружения мысли, но и средством сокрытия своих мыслей (согласно известному афоризму Н. Маккиавелли). Часть языковых жанров по определению требует герменевтики. Часть языковых жанров, например фатическое общение в целях убийства времени и строевая команда, не предполагают герменевтики как требующего теоретического осмысления интенсивного и длительного процесса рефлексирования над совмещенным опытом деятельности и коммуникации. В приведенной ниже таблице мы воспользовались уже известными общепризнанными истинами и не стремились модифицировать содержание какого-либо из понятий в пользу нашей точки зрения никаким образом, за исключением составления оппозитивных пар.

Таблица 1. *Риторика versus герменевтика*

РИТОРИКА	ГЕРМЕНЕВТИКА
1) эффектоцентрична, исходит из осознанной цели: "Порождение <u>эмоса</u> - <u>аффективного состояния получателя</u> , которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения и специфические особенности которого варьируют в зависимости от нескольких параметров", и есть конечная цель и основная задача риторики" (Общая риторика 1986: 264; Авеличев 1986: 21; Стернин 1996: 9-10)	1) исходит из данности текстовой вязи;

2) знает нечто: “Организация языковых средств определяет и характер освещения фактов...” (Одинцов 1982: 169)

3) утверждает или отрицает нечто

4) стремится воздействовать (эмоционально или рационально): "Риторические приемы ослепляют читателя, как правило подавляя в нем критическое начало, в основу которого положено сравнение" (Общая риторика 1986: 52)
"Объектом этой теории (подразумевается неориторика. - А.Б.) является изучение дискурсивных приемов, позволяющих вызвать или усилить *сочувствие* к предложенным для одобрения положениям" (Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958: 5)

5) манипулятивным путем подчеркивает значимость чего-то, что берётся как нечто очевидное. При этом “вся совокупность высказываний, имеющих целью внушение либо убеждение, каковы бы ни были аудитория, какой они адресованы, и предмет высказывания” относится к аргументации (Perelman 1977: 19)

б) обращена на производство неких разрабатываемых ею "сильных" форм высказывания (Деметрий). Трактат Х. Перельмана и Л. Ольбрехт-Титеки (1958!) посвящен новой риторике как теории техники аргументации, “позволяющей пробудить или усилить сочувствие аудитории к предложенным на ее суд тезисам” (Общая риторика 1986: 34)

2) строит предположения о системе средств как содержательной форме смысла: “Литература есть не что иное, как язык, т.е. система знаков: суть ее не в сообщении (message), а в самой этой системе” (Barthes 1967: 134)

3) вопрошает о смысле

4) стремится понять функциональную нагрузку встречающихся в тексте средств_

5) ориентируется на синдрезис (различение ценностных категорий, границ добра и зла); выявляет ценностные горизонты (потенции) чего-то возможного на пересечении смысловых миров говорящего и слушающего перед абсолютном (истиной, Богом)

б) различает "сильную" и "слабую" интерпретации

<p>7) технологична (репродуктивна) (Лотман 1992: 167). <i>Fiunt oratores</i> - ораторами становятся, но поэтами рождаются - <i>Poetae nascuntur</i> (Бабичев, Боровский 1982: 474)</p>	<p>7) <u>реконструктивна</u> - заботится о преемственности культурных ценностей от индивида к индивиду (от поколения к поколению) и от культуры к культуре</p>
<p>8) разрабатывает <u>схемы средств</u> повышения воздействия "для разработки надежных методов художественной (и внехудожественной интенциональной) речи, приемов порождения желаемой реакции на сообщение у читателя и слушателя" (Авеличев 1986: 20)</p>	<p>8) имеет дело со <u>схемами смысловых миров</u></p>
<p>9) приводит к "сознательному <u>смещению смысла</u>, вызывающему у получателя сообщения определенную реакцию, этос" (Авеличев 1986: 21).</p>	<p>9) обращена на усмотрение разного рода <u>смысловых приращений</u>, технична</p>
<p>10) <u>питает иллюзию адекватности</u> любому предмету: Риторика "интересуется средствами <i>художественной</i> выразительности" (Общая риторика 1986: 26, 30; Лотман 1992: 167), трактуется как "филологическая дисциплина, изучающая способы построения художественно выразительной речи, прежде всего поэтической и устной" (Топоров 1998: 416). Видимо, поэтическая речь понимается как разновидность или как близкая устной, а устная как решающая художественные задачи</p>	<p>10) поскольку задача тиражирования классиков в современной культурной ситуации вообще не стоит, отталкиваясь от обычного, <u>постигает индивидуальное</u>, единичное, этотное, неповторимое, не подлежащее тиражированию</p>

Как можно видеть из таблицы, существует множество точек расхождения между риторикой как учением об оптимальной организации воздейственной речи и герменевтикой как теорией оптимального понимания языковых текстов культуры. В этой связи можно сделать вывод о существовании альтернативной узко понятой риторике незанятой ниши в текстообразовании, способной пробудить соответствующую герменевтическую деятельность читателя.

2.2.1. Риторика пришла в европейскую культуру от древних греков

"Греческому rhetor соответствует латинское orator"
(Хазагеров, Ширина 1994: 11).

Как указывает С.Х. Ольсен, важной частью поэтики и условием интерпретации является изучение интенциональности текста, целевой установки творческого интеллекта (Olsen 1976: 342). Иммануил Кант трактует рито-

рику как рядоположенную и даже диаметрально противоположную поэзии разновидность игровой способности индивида. Первая определяется как "искусство заниматься делом рассудка как свободной игрой воображения; поэзия - заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка" (Кант 1966, т. 5: 338). К сожалению, данная остроумная формулировка в силу высокой степени абстракции терминов обладает недостаточным операциональным потенциалом для лингвистической интерпретации языкового высказывания.

Термин "риторика" пришел в современную европейскую культуру из "языческой" культуры, а именно из лексикона древних греков. В трудах Платона дано прототипическое определение риторики. В известном платоновском диалоге "Федр" Сократ демонстрирует Федру основные принципы судейской риторики, главным из которых является искусная подмена фактов убеждением, а истины (*αληθεια*) правдоподобием (*εικος*) и призывает истинного ратора распрощаться с истиной (Phaedrus 272e, 273a; Платон 1989: 61-62). Не слишком далеко отстоят в вопросе определения риторики и высказывания извечного оппонента Платону Аристотеля. "Так как все дело риторики направлено к возбуждению (того или другого) мнения, то следует заботиться о стиле, не как о чем-то, заключающем в себе истину, а как о чем-то необходимом" – вторит Стагирит (Аристотель 1998: 940). Задачей современной риторики, как и прежде, видится сформировать не столько знание, сколько мнение (Стернин 1996: 10).

2.2.2. Принцип обмана

"Левизною судья силен"

"Левизна" – неправда, кривда, неправость"

"Кривой суд и прямое искривит".

"Суд прямой, да судья кривой" (Даль 2000: 401).

Как указывают Дж. Лакофф и М. Джонсон (1990: 387-388), представления европейской языковой культуры о споре как пространстве риторической деятельности основываются на метафоре военной кампании. Принцип обмана как используемое на правах военной хитрости намеренное отклонение ратора от истины лежит и в основе идеологии европейской инвентаризации риторических средств. Поэтому в ряду риторических средств прочно поселились такие концепты, как "пре-увеличение" (англ. *exaggeration*, греч. производящий термин *hyperbole*), "преуменьшение" (*litotis*) и т.п.

Нетрудно усмотреть осадок ораторской деятельности, след риторической техники сведения к абсурдному в оксимороне (букв. греч "острое и глупое"), под которым на поверхностном уровне рассмотрения обычно имеется в виду сочетание противоположных по значению слов ("живой труп" - Л.Н.

Толстой). Впрочем, данный термин иногда этимологизируется как "*остроумно-глупое*". Тот факт, что один и тот же троп получил в стилистике противоположные оценочные коннотации, указывает на противоречивость оснований стилистических типологий и классификаций, а также на неразрешенность проблемы индивидуации жанров дискурса. Характерно в этой связи стремление авторов словарей для иллюстрации риторических приемов прибегать именно к поэтическим текстам, которые сами претендуют на уникальность. Так, например, приводят в качестве образцов оксюморона выражение "жар холодных числ" А.А. Блока, как если бы в устной речи народа здесь и там были в ходу и образовывали норму тысячи фраз, построенных по данному образцу (ср. также образцы "оксюморона" из Шекспира, Бёрнса и Олдингтона: Мосткова и др. 1967: 65). Мы полагаем более естественным и познавательно ценным группировать схемы риторических средств относительно способов говорения о мире, а не механически приписывать, например, остроумие всякому сочетанию противоположных по значению слов.

Риторические техники из зала суда содержательно направлены на возбуждение благоприятного или неблагоприятного мнения одного человека о другом. Достаточно сделать предмет речи собственно истину, или красоту, или божественное и отнести к ним гиперболу или оксиморон и эти средства потеряют значение, заданное их названием. Стоит вспомнить замечание В. фон Гумбольдта (1985: 172) о том, что искусство погружает человека внутрь души и "вообще не обращается к той части человеческого существа, которой он принадлежит миру", и обнаружится известная логическая бессвязность многих традиционных концептов стилистического анализа художественного текста.

В современной теории риторики распространена риторическая установка видеть в поэте собрата ратора по ремеслу: "Следует заметить, что для произведений искусства характерно, в частности, то, что свою "индивидуальную" истину выдают за истину абсолютную" (Общая риторика 1986: 52). Вероятно, данная цитата может быть оценена как непоказательная или трактуемая частный аспект. В таком случае обратим внимание на фронтальную преемственность по отношению к ней терминологии и интерпретационных установок влиятельнейшей в XX веке группы "новых раторов":

"Риторические приемы *ослепляют* читателя, как правило подавляя в нем критическое начало, в основу которого положено сравнение. Но независимо от того, хотим ли мы определить стилистические приемы в тексте (научное прочтение) или выступить в роли их ценителей (эстетическое прочтение), в любом случае срабатывает механизм отсылок: парадигматическое пространство дискурса принимает более четкие очертания, оценить прочитанное здесь все равно, что выбрать, предпочесть те или иные ассоциации. Впрочем, нельзя забывать о том, что эти сравнения возникают уже

на чисто автоматическом, спонтанном уровне восприятия" (Общая риторика 1986: 52).

Таким образом воспринятая литературность, или литературное восприятие, а именно оно является предметом исследования Ж. Дюбуа, Ф. Эделина, Ж.-М. Клинкаенберга, Ф. Мэнге, Ф. Пира и А. Тринона, понимается как ослепленное, некритичное и даже автоматизированное. Тем самым применительно ко всей литературной коммуникации в целом, на наш взгляд, ошибочно постулируется весь набор свойств ораторского околпачивания на площади. В силу верности предложенного новыми риториками описания модели риторической коммуникации античному прототипу риторике тенденцию текста к следованию такой модели мы здесь и далее будем называть риторичностью. Под категорию риторичных попадают все модели коммуникации, в которых "писатель *предлагает* читателю свое понимание окружающего мира и его процессов", как постулирует советский специалист по семантической поэтике литературного произведения М. Поляков (1978: 5) .

Утилитарная заинтересованность ратора-оратора порождает схемообразование, нацеленное на педалирование слабых мест в составе души слушающего. Поэтому и в сократическом диалоге "Федр" не случайно и при широкой опоре на всю античную традицию (будь то Лисий, Тисий или Фрасимах) говорится о поиске коротких путей к душе слушающего, а не прямых к истине (Phaedrus 272c; Платон 1989: 59-62), а частью общей риторике навсегда стали такие утонченные средства доказательства истины, как *argumentum baculinum*, довод к длинной дубинке (ср.: Хазагеров, Ширинина 1994: 70). Одновременно Платон пишет об особой риторике, риторике не в собственном смысле, способствующей поиску истины, и называет ее диалектикой. Диалектикой же Августин называет искусство говорить понятно (Aurelii Augustini 2000), а Плотин - способность давать в логосе точное определение вещи (Плотин 1969: 538). Иная риторика, контролирующая непротиворечивость выводов, получила название логики. Мало кто принимает логику или диалектику за риторика, но поэтическую коммуникацию смешивают с риторической часто.

2.2.3 Риторика приемов

Отмеченный еще древними риториками (будь то Деметрий или Цицерон) факт встречаемости в художественных (поэтических) текстах многих вошедших в технический арсенал ораторской риторики тропов и фигур, а также эффектных изящных выражений послужил поводом для неправомерного смещения представлений об этих двух нетождественных функций языка под эгидой риторика. Так, например, А.И. Орлеанский высказывает мнение, согласно которому художественное определяется через различные

средства и приемы, способствующие эффекту большей доходчивости и ясности излагаемых мыслей для широких народных масс (1968: 3).

Ранее в традициях христианской патристики встречалось мнение о музыкальном искусстве как средстве сделать суровые нравственные догматы медвяно сладкими (Григорий 1973: 267). Нетрудно заметить подчиненный и утилитарно нагруженный статус так понимаемого художественного начала и обнаружить подмену понятий о художественном и о риторическом, ясно описанных уже у Платона и Аристотеля. Мы находим ошибочным, основанным на смешении узкопонимаемых риторического и поэтического начал в коммуникации распространенный взгляд на художественность как некий дополнительный аргумент, риторический довесок в построении аргументации утилитарно заинтересованной (например, политической) речи. Даже сам Цицерон признавал поэзию как альтернативную судейской иную, более высокоую риторику (Цицерон 1973: 170).

2.3. ПРАГМАТИЧЕСКИЕ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ

Прагматика в широком смысле определяется как наука об использовании языка говорящим - "the study of language usage" (Levinson 1983: 5). В таком случае прагматическое различие между типами речевой деятельности может быть рассмотрено сквозь призму интересов, целей и задач говорящего или пишущего на языке, накладываемых на способ действия со средствами и возможностями языка.

Оговоримся, что мы здесь не собираемся следовать предложенной Э.С. Азнауровой (1988: 93) модели и преследовать каждого автора отдельного художественного текста набором вопросов из зала римского суда: кто? - что? - когда? - где? - кому? - как? Даже предложенное В.Л. Наером (1985: 16) определение прагматической установки текста как "материализованное в тексте осознанное намерение отправителя сообщения оказать соответствующее воздействие на получателя речи" представляется нам форсированно психологичным по форме. Рассмотрению подлежит модель текстовой коммуникации, а не кусочек жизни текстопроизводителя.

2.3.1. Несвободный пафос поэта

"The corruption of man is followed by the corruption of language. When simplicity of character and the sovereignty of ideas is broken by the prevalence of secondary desires, - the desire of riches, of pleasure, of power, and of praise – and duplicity and falsehood take place of simplicity and truth, ... old words are perverted to stand for things which are not". (R.W. Emerson)

Ритор, добивающийся эффекта победы над другим человеком, всегда готов к обману для реализации своего частного интереса, хотя бы теоретиками риторики выдвигалось то тонкое ограничение на использование обмана, согласно которому обман должен быть временным, а жертва обмана должна

(временно? - А.Б.) признать, что обман служит ее интересам (Хазагеров, Ширина 1994: 66). Напротив: "Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он их хочет видеть, а так, как они есть" (Толстой 1955: 287; ср.: Шопенгауэр 1993, т. 2: 443). Поэтому поэт сверх обычных для ратора процедур подготовки благоприятной почвы в душах аудитории, по замечанию Аристотеля и свидетельству Данте (*Dantis epistula XVIII*), также обращается с призывом (*invocatio*) и не к людям, а к высшим, к небесам, прося о даровании вдохновения свыше (*quasi divinum quoddam munus*). Небезынтересно заметить, что если языческий поэт Аристотеля апеллировал к Аполлону, то христианин Данте должен был обращаться к еще более высоким инстанциям.

Г.В.Ф. Гегель в "Феноменологии духа" (§ 560) подчеркивает, что вдохновение художника проявляется как "некая чуждая ему сила, как несвободный пафос" (Гегель 1977: 385). Последнее необходимо в силу того обстоятельства, что "субъект (художник. - А.Б.) есть *формальная* сторона деятельности, а *произведение* искусства только в том случае является выражением бога, если в этом выражении не заключается никакого признака субъективной *особенности*, но содержимое присущего ему духа воспринято во всей чистоте и порождено без примесей этой субъективной особенности и связанной с ней случайности" (там же). Поскольку в то же время художник, является особенным субъектом, выполняющим работу, связанную с техникой (*mit technischem Verstande*) и внешними механическими приемами, творение искусства является "делом свободного выбора (*der freien Willkur*), а художник - мастером бога" (там же).

Ритор в отличие от поэта не пересоздает душу слушателя, а пользуется тем, что заранее имеется в душе слушателя удобного для манипуляции оценками и оценочными predispositionами. В качестве таковых обычно выступают эмоции и предрассудки. Последние характеризуются инерционностью в переживании, концептуальной размытостью и не критичностью в обосновании самим слушающим перед своей совестью.

Ритор играет словами в целях решения своекорыстных практических задач при опоре на аналитику душевных типов воспринимающих и технологическую оснащенность готовой машинерии стратегий и тактик речевой деятельности: "Такие-то слушатели легко дают себя убедить в том-то и том-то под влиянием таких-то речей и вследствие такой-то причины, а такие-то потому-то и потому-то с трудом поддаются убеждению" (*Phaedrus 271e*; Платон 1989: 60). Поэт, напротив, обращается ко всему человечеству (ср.: Мороховский 1989: 4, пункт 4) и не заботится тем самым поскорее выгадать дело для себя (Кант 1991). Каждое художественное творение "стремится показать нам жизнь и вещи такими, как они существуют в действительности, но, будучи окутаны туманом объективных и субъективных слу-

чайностей, непосредственно постигаются не каждым. Этот туман искусство рассеивает" (Шопенгауэр 1993, т.2: 433).

Существенным пунктом различения теории риторической и поэтической функции языка может послужить ось "технологичность/ оригинальность". В этой связи можно вспомнить известное место из Сорейя: "Поэзию можно определить как сумму качеств, присущих хорошим стихам" сказано в академическом словаре 1798 года и приводится следующий пример: "Здесь я вижу стихи, но поэзии в них нет" (Soreil 1946: 209). Таким образом, поэзия не умножается посредством копирования приемов. Оригинальность в собственном смысле для ратора во вред, поскольку типы душ и средств воздействия заранее предпосылаются речи. Оригинальность поэту во благо, поскольку служит оправданию индивидуальной попытки поэта пересоздать облик души человечества.

Ритор предварительно, заранее, оценивает, масштабирует душу аудитории, чтобы оказать на нее воздействие (ср.: Стернин 1996: 122-123). Поэт деятельно возделывает, "растягивает" душу слушателя в направлении духовных высот уже в самом процессе коммуникации. Здесь в силу деятельного противоречия в обращении с концептом "душа" возникает терминовтворческая возможность разделения, использованная, в частности, И. Кантом в "Критике чистого разума": так, Н.О. Лосский переводит русским словом "душа" два термина Канта - Gemut (соотв. англ. - mind; фр. - esprit) и Seele. Gemut обозначает душу преимущественно со стороны ее познавательных способностей, в то время как Seele характеризует ее скорее как простую и постоянную субстанцию. С представлением о поэтическом возделывании души связаны выработанное в романтизме понятие о "синтетическом авторе" и предложенное Л. Толстым представление о "художественном читателе" (Schlegel 1980a: 183; Толстой 1955: 125).

В соответствии с древней традицией душа мыслится как беспокойное вместилище (Кассиодор в этой связи называл ее жидкой в противоположность твердому телу и вездесущему духу) разнородных начал, тянущееся к духовному (Cassiodori 2000).

Высказывания о растягивании души как задаче искусства имеют непрерывающуюся традицию от Кассиодора (490-583) до Канта (1724-1804) и далее. В свое время Андрей Тарковский ответил на вопрос о выборе человеком пути достижения счастья следующим образом: "Пусть он задумается над тем, к чему он вызван из небытия, зачем призван к существованию, пусть попытается отгадать роль, которая ему в космосе предназначена, пусть исполняет ее, а счастье... оно либо придет, либо нет..." (Занусси 1989: 242). Доменико, экстатический герой фильма Андрея Тарковского "Ностальгия", обращается с призывом к своим современникам: "Мы должны во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, какое можно растягивать до бесконечности; напитаться тем, что лежит у истоков нашей души; вслушиваться в голоса, глазами созерцать водоворот...". Такого рода

растягивание души есть рефлексия человека над предельными основаниями своего бытия в мире.

Теоретическая мысль эпохи Просвещения, не знающая иного оправдания факта существования поэзии, прибегала к странной уловке, возвещая, что непрямая, украшенная форма поэзии служит якобы тому, чтобы доходчивее передать некое нейтральное по отношению к форме содержание (Ромашко 1982: 52-53). Здесь вновь обнаруживается связь с легким отношением к поэзии у Аристотеля: "сила речи писателей заключается более в стиле, чем в мыслях" (Аристотель, Риторика III -1; Аристотель 1998: 941). Лишь пришедшая ей на смену просвещенческой теоретическая мысль немецких романтиков отдает в распоряжение поэта всю бесконечность субъекта, идею бессмертной души и тайну человеческого духа. В этом и есть одно из определений поэтической функции языка и текста, поскольку искусство "не есть сусальное золото, которым можно позолотить все, что хочешь" (Толстой 1955: 126)..

Теории риторического и поэтического начал в текстопроизводстве слишком тесно, и прежде всего в системе образования, связаны между собой, чтобы когда-либо полностью выйти из-под влияния друг на друга. Уже Эпиктет (50-138 н. э.) указывал на безнравственность и бесполезность профессиональных школ риторики, совершенно не интересующихся познанием истины и внутренним самосовершенствованием человека (Эпиктет 1973: 208-212). Аналогично высказывается и Лев Толстой о системе обучения искусству словесности и искусствам вообще и предает анафеме "все приемы, посредством которых подделывается искусство (понятие о массовом искусстве еще не существовало. - А.Б.), а именно: заимствования, подражательность, эффектность и занимательность" (Толстой 1955: 416, 417, 428).

В настоящее время имеются исследования, подтверждающие идею объяснения фактического упадка риторической теории Нового времени фронтальной аморальностью ее исходных предпосылок в свете весьма значимой для Европы христианской этики; предпринимаются попытки создания риторической системы нового типа (Варзонин 2001а; 2001б: 17, 30-32; Михальская 1996: 172-188). Какими бы неопределенными ни были операциональные черты и инвентарь технических средств новой, грядущей риторики братской любви всех людей в Боге, мы имеем смелость утверждать, что такая риторика будет основана на усмотрении общающимися идей - светильников человечества. Соответственно это предполагает возрастающую роль рефлексии. Отсюда можно сделать вывод о том, что в своих существенных моментах грядущая риторика будет ориентирована не на автоматическое запоминание или запоминаемость (методіа древних греков!), а на деятельное освоение (обнаружение) или опытное построение смыслов культуры.

2.3.2. Риторическое - не всегда риторичное! Художественное не риторично!

"Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною" (1 Кор. 6: 12).

В современной отечественной литературе по вопросам риторики распространена апелляция к "образцам" риторической техники на материале беллетристических текстов, включая тексты художественные. Тем самым прямо и косвенно проводится представление о том, что известная общность элементов организации текстовых образований в составе текстов художественных и текстов ораторских свидетельствует о принципиальной неразличимости прагматических и семантических свойств этих двух типов текстов. Такой подход известен давно. Так, еще Деметрий восхищался риторическим мастерством Гомера: "Хорошо писал об этом античный филолог Деметрий: "Всё привычное низменно и поэтому не вызывает удивления: Гомер и Нирей, личность незначительную, и его военные средства, бывшие довольно ничтожными, - три корабля и немногих людей - возвеличил и сделал из малых большими, употребив двойную и смешанную фигуру, анафору и разделение:

*"Три корабля соразмерных приплыли с острова Симы,
Вслед за Ниреем, потомком Харона царя и Аглаи,
Вслед за Ниреем, который из греков, пришедших под Трою,
Всех был прекрасней лицом, кроме славного сына Пелея"*(Илиада II 671).

Анафора имени выдвигает Нирея, а расчленение производит впечатление множества средств, хотя они состоят всего из двух или трех предметов. И хотя он говорит в своей поэме о Нирее только один раз, мы помним его не хуже, чем Ахилла или Одиссея, которые упоминаются чуть не в каждом стихе. Причина этого - сила фигуры. Если бы он сказал "Нирей, сын Аглаи из Симы, привел три корабля", это равнялось бы умолчанию о Нирее" (Одинцов 1982: 169-170).

Между тем непосредственное обращение к столь блестяще разобранному тексту Гомера переворачивает представление о коммуникативной интенции фрагмента, поскольку читаем:

*"Вслед их Нирей устремлялся с тремя кораблями из Сима,
Юный Нирей, от Харона царя и Аглаи рожденный;
Он Нирей, что с сынами Данаи пришел к Илиону,
Смертный, прекраснейший всех, после дивного мужа Пелида;
Но не мужествен был он, и малую вывел дружину..."*

(вариант перевода Н. Гнедича: II: 671-675)

Всякому читавшему когда-либо Гомера совершенно очевидно, что формальные средства, о которых пишут Деметрий и В.В. Одинцов (лексические повторы) являются для Гомера каноническими *sine qua non* мнемоническими (работающими на запоминаемость фактов, событий и лиц) средствами поддержания связности эпического повествования. Они весьма равномерно

до монотонности распределены по всему исполинскому тексту Илиады и не несут той риторической смысловой нагрузки, о которой пишут названные авторы. А ведь риторика есть наука о средствах для достижения определенных целей! Для сравнения:

*“Нестору вновь говорил повелитель мужей Агамемнон:
“Нестор, если уж бой при кормах корабельных пылает,
Если не в помощь ни вал нам высокий, ни ров, для которых
Столько трудов мы терпели, которые, мы, уповали
Нам от врагов и судам нерушимой защитой будут:
Нет сомнения, Зевсу всесильному видеть угодно
Здесь, от Эллады далеко, ахейн бесславно погибших!”*
(Илиада: 14. 64-70: вариант перевода Н. Гнедича).

Приписывание ораторских интенций художественному в тесном смысле тексту неправомерно. Интерпретация тех или иных отдельно взятых структурных элементов текста как заведомо риторических или заведомо поэтических не способна научить ничему. Общность некоторых отдельных, атомарных элементов не гарантирует тождества родовых интенций различных текстов. Схемы выявления отдельных риторических микроструктур оказываются недостаточными для суждения о принадлежности или непринадлежности текста к художественному типу.

В настоящих условиях представляется уместным для уяснения способа данности художественной интенции текста вспомнить следующее высказывание классика структурного анализа: “Если в мифологии возможно обнаружить смысл, то вычленим он не через отдельные изолированные элементы, входящие в состав мифа, а только через способ соединения этих элементов между собой” (Levi-Strauss 1955: 86). Соответственно для различения ораторской и поэтической речи необходимо располагать представлением о схемах более высокого порядка, чем уровень тропов и фигур - о схемах-конфигураторах для идейно-художественного смыслообразования. Согласно нашей гипотезе такого рода системообразующей схемой может выступать художественная идея.

2.4. В чем состоит художественное воздействие?

“Неправда, что автор действует на читателей; он всего лишь обращается к свободе каждого из них!” (Сартр 2000: 149)

По замечанию В.В. Виноградова, средства художественного текста являются “эффективно воздействующими на весь комплекс человеческой восприимчивости сознания, чувства, эмоции и воли” (Виноградов 1962: 3). Многие современные исследования в области разысканий об устройстве художественного текста так или иначе трактуют эффекты или претендуют на объяснение художественного воздействия. Объектом художественного воздействия признается человек. В понятие о воздействии положено понятие об эффекте воздействия. Согласно В.Ф. Петренко (1990: 18-19), эффек-

том речевого воздействия с точки зрения психолингвистики считается либо непосредственное изменение поведения человека, либо изменение его эмоционального состояния (мироощущения), либо изменение знаний о мире и тем самым отношения к событиям и реалиям мира и в конечном итоге личностного смысла, синонимичным выражением для которого признается имплицитная картина мира или образ мира личности

В отличие от текстов утилитарного и непосредственно прикладного характера, таких, как команды, окрики, уставы, законы, инструкции, просьбы, рекомендации, рецепты, служебные и врачебные предписания, рекламные и политические воззвания и им подобные, художественные тексты имеют своим основным содержанием не отдельную поведенческую реакцию или группу реакций реципиента текста (в терминах Дж. Остина - перлокутивный эффект; сюда же отнесем и эмоциональные реакции), а его рефлексию над множеством совершенных в прошлом и возможных в будущем действий и отношений сквозь призму конечных целей культуры и деятельности. "Воздействовать художественно" означает пробуждать рефлексию над субъективно-ценностными основаниями человеческого бытия в мире. В качестве основного условия художественного воздействия нами мыслится соответствующая организация текстовых средств и способность реципиента к адекватному распредмечиванию последней.

Другие исследователи ставят художественное воздействие в зависимость от сходства психических особенностей автора и читателя, темы текста и его информативности (Белянин 1990: 178). Информативность определяется В.П. Беляниным как сведения, не доступные большинству читателей и способствующие привлечению внимания к таким "художественным" (кавычки наши - А.Б.) текстам, как тексты Штемлера и В. Пикуля (там же).

Мы в этой связи придерживаемся того взгляда, что требование информативности и требование художественности противоречат друг другу, поскольку предмет познания - человеческое "я" всегда под рукой. Поскольку в конечном итоге темой художественного текста в соответствии с принципом антропоцентризма художественной коммуникации является человеческая субъективность, второй выделенный В.П. Беляниным источник воздействия отпадает.

Несколько иную трактовку имеет теория познавательного воздействия в работах В.Ф. Петренко. Исследователем предлагается учет вводимых текстом в сознание реципиента новых бинарных категорий или конструктов как средств упорядочения контуров постигаемого мира, окружающей предметной и социальной действительности (Петренко 1990: 18, 26). В этой связи заметим, что художественный текст как источник такого рода познавательного воздействия невыгодно отличается от справочной, научной и методологической литературы. Едва ли возможно утверждать, что пушкинское "Я помню чудное мгновенье ..." является для современников поэта кладезем новых, неизвестных конструктов.

Е.Ф. Тарасов наряду с информирующим и систематизирующим типом воздействия выделяет воздействие на отношение человека к имеющемуся положению дел в мире явлений действительности через изменение системы потребностей и мотивов (Тарасов 1990: 14). Здесь же ученым дается схема "деятельность - сама потребность - деятельность по удовлетворению потребности - предмет (мотив), достижение которого в процессе деятельности поможет удовлетворить потребность". На основе схемы строится понятие об убеждении как демонстрации реципиенту потребности и способа ее удовлетворения (там же: 14-16). Данная схема не может быть экстраполирована на художественный в тесном смысле текст в силу принципа "безвозмездности" художественной коммуникации, который может пониматься и как "безрецептность". **Безвозмездность** признается в эстетике отличительным свойством искусства, которое не обязательно есть ответ на вопрос или решение поставленной проблемы (Hampshire 1954: 162). Художественный текст имеет своим предметом неисчерпаемую потребность человека жить в согласии с самим собой и со всем миром.

Распространенное положение о необходимом сходстве психических особенностей читателя и автора для подлинного понимания и воздействия текста вступает в противоречие с презумпцией рефлексивного самосовершенствования читателя художественного текста: "Истинно мудр тот, кто учится у всех людей".

Художественное воздействие, то есть воздействие художественного в узком смысле, текста следует понимать как актуализацию в онтологической конструкции индивида (называемой душой, сознанием, совестью, образом мира, картиной мира) художественной идеи. Актуализация идеи в душе читателя текста возможна при условии деятельного усмотрения идеи на основе художественной текстовой организации и распремечивающей способности читателя. Здесь следует также оговорить необходимость действительного отклика на художественную идею. Одного любования идеями в конечном счете недостаточно. Сама семантика глагола *denken*, использованного Кантом при определении идеи художественного текста, тесно связана с деятельным намерением думающего (Зализняк 1991: 193). И сам Кант пишет о том, что из незаинтересованности эстетического суждения "не следует, что, после того как оно дано как чистое эстетическое суждение, с ним нельзя связывать какой-нибудь интерес" (Кант 1966, т. 5: 310).

Таким образом, эффекту художественного воздействия будет более соответствовать проявление не в виде непосредственных поведенческих или эмоционально-аффективных реакций, а в виде многообразных форм человеческой деятельности на временном отрезке, равном по протяженности человеческой жизни. Названного рода эффект выходит далеко за рамки филологии. Более соответствует предмету филологии вопрос об интерпретации и понимании опредмеченной в тексте художественной идеи. Без усмотр-

рения читателем художественной идеи текста никакой из эффектов чтения не будет в собственном смысле художественным.

2.4.1. Категория художественности и лингвистическая поэтика

В современной филологической науке в целом и в лингвистике в частности нет общеразделяемой точки зрения на то, какому необходимому и достаточному критерию должен отвечать текст, чтобы концептуально обоснованно называться художественным. Так, например, В.П. Белянин относит к художественным "многие религиозные", включая и дзен-буддистские, тексты, исходя из такого критерия, как "уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека" (Белянин 1988: 50). Отсутствие ясного понятия о художественном тексте, очевидно, не рассматривается часто в качестве препятствия для построения всевозможных классификаций и типологий художественных текстов. Так, например, тот же автор на неизвестном нам общем основании выделяет следующие виды "художественных" текстов: светлый, активный, простой, жестокий, антисоциальный, веселый, красивый, усталый, печальный, усложненный и т. д. (там же: 48, 96). Значительно реже встречаются типологии текстов, в которых рядоплагаются (а не смешиваются), например, сказка и художественно-поэтический текст (Каменская 1990: 25-26). Отмечается, что последние наиболее трудно поддаются описанию, определению и анализу, поскольку могут содержать в качестве компонентов элементы всех других типов текстов (там же). Данное затруднение, на наш взгляд, логически проистекает из наджанровой природы художественного. Художественность с момента прихода в Европу Романтизма не выводится из литературного жанра, а сама выступает основанием для разграничения двух типов текстов - художественного и нехудожественного (о противопоставлении жанрового и типологического начал см.: Тодоров 1975: 99; Богатырёв 1998: 33).

Многие исследователи связывают вопросы адекватности понимания художественных текстов с проблемой выявления в текстах культуры таких важных начал, как "литературность" (literariness) и/или "поэтичность" (poeticity). При этом значительная роль отводится степени особой литературной компетенции индивида (Jacobson 1961). По замечанию Р. Фаулера (Fowler 1978: 6), понятие литературной компетенции подчинено понятию социолингвистически обусловленного набора текстов для отдельного индивида, доступ которого к массиву текстов культуры ограничивается его социальным статусом и позицией к текстам культуры. Мы исходим из того положения теории языковой личности, что языковые способности индивида в любой сфере языковой деятельности, в том числе и художественной, могут развиваться в условиях соответствующего обучения при опоре на научную базу, разработка которой является задачей филологических наук, включая лингвистику.

3.1. ОСТРАНЕНИЕ И ИНДИВИДУАЦИЯ

Как известно, текст представляет собой определенную целостность и это логически влечет за собой возможность вхождения текста в различные парадигмы, где он противостоит другим текстам в качестве уникального, а значит, целостного образования (ср.: Мороховский 1989: 7). Целостность текста - формально-содержательная, объемлющая определенную смысловую мир и материально закрепленные языковые структуры, требующие интерпретации. Развертывание смыслового мира художественного текста в пространстве читательского понимания характеризуется процессуальностью сменяющих друг друга во времени читательских усмотрений, направленных на грани смыслового континуума текста.

Существует известное противоречие между единичной конкретностью смысла целого текста (для художественного текста - художественной идеи) и множественностью привязанных к отдельным внутритекстовым формам и средствам инстанций его перевыражения по оси временного развертывания в поле читательской рецепции. Сюда же относится противоречие между известной симультанностью схватывания идеи и вынужденной полихронностью в плане её формирования в поле рефлексии читателя над текстом. То же справедливо и в отношении индивидуации.

3.1.1. Читательское ожидание по отношению к тексту

Интерпретация текста читателем как процесс предполагает построение или воссоздание на основе текстовых данных горизонта смыслопостроения для конкретного текста. Горизонт смыслопостроения текста может быть помыслен как коррелят всех моментов неопределенности (и определенности), рефлексивно усматриваемых читателем в тексте на момент актуального (процессуального) чтения текста (Гуссерль 1994: 5, 6). Рефлексивное усмотрение предметов в сознании уже в изначальном определении, по Гуссерлю, совмещает в себе аспекты ретенции, или удержания, и протенции, или предвосхищения. Рефлексия читателя над текстом связывает аспекты "регрессии" по отношению к освоенному и "прогрессии" по отношению к неосвоенному пространству текста (ср.: Рикер 1996: 46). Порождением совмещенных "регрессивного" и "прогрессивного" горизонтов читательской рефлексии выступает экспектация как формально и содержательно ангажированное ожидание предсказуемого ритмического элемента в цепи алгоритмизированной последовательности элементов высказывания и текста.

Как известно, художественная структура каждого конкретного текста индивидуальна (Домашнев; Шишкина, Гончарова 1989: 22), обусловлена уникальной креативной установкой каждого художественного текста (Beaugrande 1979). Данное положение обычно служит аргументом в пользу выделения встроенной процессуальности текстопостроения в качестве характерной черты, выделяющей класс художественных текстов на фоне встроенной процедурности и всякого серийного, тривиального текстопро-

изводства. Многими исследователями подчеркивается также и то обстоятельство, что носителями художественной информации в тексте могут быть любые его элементы (там же). В то же время остается непроясненным то, что связывает множество столь уникальных текстов в единый класс и как идентифицировать текст в качестве именно художественного в условиях предполагаемой структурной уникальности каждого художественного текста.

3.1.2. Индивидуация

Индивидуацией называется 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. Со времен Дунса Скота (1270-1308), провозгласившего принцип тождества сущего и сущности, индивидуация понимается как формальная операция по разделению всеобщего на особенное, наделенное уникальной и целостной совокупностью качеств и отличительных черт (КФЭ 1994: 176, 177; ср.: о категоризации при опоре на формальный признак Залевская 1992а: 27; 1992: 103).

Индивидуация авторского способа говорения о мире является неперенным условием понимания для всякого текста культуры. В этой связи можно предположить, что в задачу автора входит в конечном итоге именно построение системы читательских ожиданий, а не разрушение всякого правомерного ожидания. Адекватная индивидуация авторского способа говорения о мире делает возможным верное определение горизонта смыслопостроения для конкретного вовлеченного в процесс чтения текстового материала.

Построение или воссоздание внутритекстовых горизонтов смыслопостроения само осуществимо не иначе как при опоре на схемы индивидуации интенциональной установки текста. Применительно к интерпретации смысловой программы художественных текстов высокой значимостью обладают схемы индивидуации текстовой установки на идейную художественность коммуникации как условия всякого художественного смыслообразования.

Схемы индивидуации содержательной установки текста не могут сводиться к чистой негативности, примером которой может послужить прием обманутого ожидания как "средство фиксации внимания читателя на эстетически значимой форме сообщения" (Гавранек 1967: 356; Riffatterre 1971: 148, 149; Якобсон 1975: 206), в условиях полной неопределенности того, в чем заключается сама эстетически значимая форма. В конечном итоге постоянное нарушение ожиданий по отношению к тексту способно сделать

его нечитабельным (Beaugrande 1978). Соответственно необходимо установление и описание таких схем текстообразования, которые указывали бы положительно на наличие в тексте установки на трансляцию идейно-художественного начала.

Существование таких схем логически следует из факта художественной коммуникации и из сознательной и "бессознательной" деятельности автора по производству художественного текста. Схематизм смыслообразования объясняет факт сходного смыслового эффекта текста на реципиентов, обладающих нетождественными понятиями о нем. Так, чтение "Тихого Дона" М. Шолохова после авторитетной оценки литературоведом позиции автора как пробольшевицкой или антибольшевицкой не приводит к различиям в оценке текста как художественного.

Схемы индивидуации художественности текста содержатся в составе авторской программы текстопостроения вне зависимости от степени дискурсивной осознанности их автором. Риторическая программа текстопостроения является в конечном итоге герменевтической программой смыслопостроения для читателя. Сутью риторико-герменевтической программы в художественном тексте является оптимизация читательской деятельности по освоению содержания текста, включая усмотрение художественно-идейного начала. Схема смыслопостроения является одновременно и целью, и средством понимания текста (van Dijk 1985: 33). Верное распознавание схемы смыслопостроения гарантирует идентификацию жанра и основных смысловых горизонтов текста. Владение схемами такого рода является существенным признаком развитой языковой личности. Схема не диктует коммуникантам буквально отдельные средства языкового выражения, а регулирует гармонические отношения между элементами высказывания в пользу определенной смысловой структуры дискурса (в том числе фиксированного на материальном носителе в виде текста). Риторическое обеспечение схемы в текстах художественной культуры тяготеет к разнообразию. Одной из выдвинутых немецким романтизмом влиятельных теорий индивидуации художественного начала в тексте по схемам является теория остранения.

3.2. Остранение

*Мы не рассказыватели сюжетов,
мы - извлекатели из тьмы
(Уильям Шекспир)*

Остранение обычно рассматривается как один из передовых приемов и характерная черта художественного текстопостроения. Существуют контрастные точки зрения на содержание понятия об остранении и, как следствие, на его место в системе описания авторской установки на художественность в текстопостроении. Например, Г.Л. Тульчинский считает нецелесообразным понятийное закрепление термина "остранение" за каким-либо определенным отдельным явлением в организации текстов культуры

(Тульчинский 1980: 241-245). Мы не разделяем анархического призыва исследователя и полагаем, что последовательная понятийная разработка ключевых терминов, трактующих особенности художественного текстопроизводства, могла бы послужить прояснению проблемного поля современной филологической науки.

Идея остранения может быть отнесена к числу старейших эстетических идей. Эдгар По приписывает самому лорду Бэкону формулу "there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportions" (Poe 1850: 492), но сам термин "остранение" (Erfremdung) выдвинут и впервые введен в эстетический оборот немецким романтическим эстетиком Новалисом (Фридрих фон Гарденберг, 1772-1801) и связан с представлением о мировой идее как абсолюте, перевыражающемся в мировом универсуме, а также во всяком эстетически полноценном тексте. Можно утверждать, что в целом все ключевые моменты идеи остранения уже (впрочем, во многом "потенциально", в свернутом виде) содержатся в многочисленных отдельных заметках Новалиса.

Теория остранения является не просто придатком выдвинутой немецким романтизмом "общефилософской" и общефилологической идеологии магического идеализма (идеологии управления миром посредством языка), но она является ключевой теорией художественного текстопроизводства Нового времени в целом. В то же время важным обстоятельством является то, что романтическая теория Новалиса в соответствии с духом времени является в целом перспективной и фрагментарной и не подкрепляется детально разработанной методикой анализа текстового материала (а последнее обстоятельство объясняется также и тем, что теория художественного нового письма была предпослана практике).

В романтической теории введенное Новалисом представление об остранении тесно переплетается с разработанным Ф. Шлегелем представлением об эстетической идее текста как ироническом понятии. Остранение делает идею усмотримой, ирония - невыразимой в понятии. Новалис (1990: 58, 61; ср. также: Шлегель 1990: 45, № 429) пишет об остранении как способе делать знакомые вещи как бы чужими и притягательными, заставить представлять непредставимое, прозревать незримое и т. д. Ф. Шлегель возвышает эстетическую гармонию идеи над пошловатой гармонией понятия (Шлегель 1990: 37-40, 42-43), Новалис подчеркивает невыразимость идеи одним тезисом (Новалис 1990: 64). Оба требуют от поэта передачи пробуждающих игру душевных сил противоположностей (Новалис 1990: 60; Шлегель 1990: 38, 39-40). Оба связывают действие поэтического остранения с идеей, или духом (Шлегель 1990: 42-43). Дух и есть идея (Гегель 1977: 36). Дух же от Бога, и он познает самое себя в рефлексии: "Если бы Бог не отличался от себя самого, не раздваивался, то он не был бы духом, знанием, сознанием, ибо в одной сущности, где нет отдельности, которая едина, нет никакого знания" (Яков Бёме). В Библии и в христианской риторике в целом познающая в Боге душа определяется как дух, а душа в собственном смысле ча-

сто встречается как порицаемая или говорится: "сеется тело душевное, восстает тело духовное" (1 Кор. XV: 44; О началах 1993: 146-148). Душу, лишнюю цели над собой, Гегель называет сном духа (Гегель 1977: 44).

Рефлексия как бодрствование духа

Рефлексия - второй наряду с чувственностью источник познания, а именно связка между образом осваиваемой ситуации и наличным опытом индивида (об этом: Богин 1989: 17). Введенный Джоном Локком (Локк, 1960: 129, 525) термин "рефлексия" используется здесь в своем изначальном значении "наблюдения, которому ум подвергает свою деятельность и способы ее проявления" и не совпадает с бытующим в психологии понятием "рефлексия", обозначающим "любование собственными переживаниями". Расширительная трактовка понятия рефлексии как средостения между человеком и миром смыслов позволяет делать утверждение о панрефлексивности человеческого смыслообразования (гуссерлианская традиция). В последнем случае рефлексия определяется в чуждом Локку смысле - как процедурная, "естественная" установка сознания к миру, установка пассивного, тривиального, шаблонного, автоматизированного мировосприятия. В ситуациях, требующих рефлексии в собственном смысле о последнем типе рефлексивной активности говорят: "смотрит, да не видит, слушает, да не слышит; слышал звон, да не знает, где он".

В тесном значении термина 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. К этой традиции можно отнести определение рефлексии А.И. Огурцовым как "формы теоретической деятельности общественно развитого человека, направленной на осмысление своих собственных действий и законов, деятельность самопознания, раскрывающая специфику духовного мира человека" (Огурцов, 1967: 499).

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). Рефлексия предполагает осознание определенной свободы субъекта в познании как "деятельности, в которой возможны определенные выборы - средства деятельности, предмета и т.д." (Никитинская 1986: 166).

Смысл (как конфигурация всех связей и отношений) каждого отдельного художественного текста безусловно индивидуален. Вместе с тем индивидуальность не означает полной автономии художественной идеи одного текста

к миру художественных идей других текстов культуры. Многими путями художники мира ведут читателя к рефлексии над одним и тем же комплексом вопросов о целесообразности человеческого бытия. Родовое свойство художественного текстообразования – обращать рефлексию читателя на предельные субъективные основания человеческого бытия в мире. В эстетике романтизма предполагается, что универсум художественных текстов в конечном итоге имеет дело с теми же интенциональными предметами, что и тексты религиозные, евангельские (ср.: Михайлов 1980: 211). В художественном тексте данные предметы транслируются в модусе вопрошания о смысле в условиях свободного совестливого размышления.

У нас нет никаких оснований сомневаться в том, что собственно предметом остранения в художественном тексте в согласии с первоначальной теорией остранения выступает художественная (на языке оригинала - эстетическая) идея. В более широкой трактовке остранение определяется как пробуждение текстовыми средствами над каким-либо предметом рефлексии второго порядка, критической рефлексии. /

3.2.1. Остранение в трактовках XX века

В XX веке остранение (как испорченное "остранение") было по-своему "переоткрыто" В.Б. Шкловским (1893-1984) в 1914 году как некий стилистический прием речи (художественной речи русской классической литературы и фольклорных текстов). Последний прием призван способствовать деавтоматизации обыденного языка в поэтической речи и "обновлению ощущения жизни". Законным предметом для остранения по Шкловскому, является некий неопределенный класс *вещей*, включающий в себя социальные институты, обряды и половые органы (Шкловский 1990: 64-68, 70).

3.2.1.1. Катахреза

По замечанию В. Шкловского, прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что "он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай - как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах" (Шкловский 1990: 64). Здесь мы считаем уместным обратить внимание на переключку данного определения с античным понятием катахрезы (англ. *misuse of words, misapplication of a word or phrase* по типу "зелёный шум" или *To take arms against a sea of troubles* у Шекспира).

Как указывает словарь И.Х. Дворецкого (1986: 126), *catathesis, is f* (греческое, соответствующее латинскому *abusio*) является грамматическим термином, обозначающим "неправильное или несобственное словоупотребление, часто обусловленное отсутствием в языке более точного слова (напр.,

у Цицерона *parricida* в значении не только "отцеубийцы", но и "матереубийцы", "братоубийцы" и даже всякого тяжкого преступника вообще)".

В филологической литературе имеются и многие другие определения катахрезы, акцентирующие либо аспект сочетаемости лексических единиц, либо факт отсутствия в языке специального слова для именованного предмета по принципу прямого обозначения (Black 1962: 31), либо факт несоответствия употребленного имени самому обозначенному предмету. С точки зрения стиля под катахрезой понимается смелая метафора с употреблением слов вне диапазона своих прямых значений, характеризующаяся необычным или ошибочным сочетанием слов (понятий) вопреки несовместимости их буквальных значений ("есть глазами"). Так, уже у Проперция встречается "схватить очами" - *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (Propertius I.1.1.), а в речи на русском языке встречается выражение "поедать глазами". В современной риторике художественной речи катахреза находит такие определения: "An extreme, far-fetched metaphor; strained or deliberately paradoxical figure of speech; deliberate substitution of an inexact word in place of the correct one" (Nordquist 2000). Иными словами, катахреза имеет источником появления в тексте либо ограниченность лексического плана для выражения определенного понятия в национальном языке (в этом пункте уже Квинтилиан отделил катахрезу от метафоры как образной подмены имени с прямым значением), либо намерение продуцента текста заложить определенный стилистический эффект (семантический жест, метафору) в организацию текстовых средств. Данное различие существенно для понимания различных видов остранения в текстах культуры.

Катахреза, связанная с безымянностью мистического опыта, отличается от катахрезы, обусловленной случайным и временным дефицитом номинативных средств в отдельном национальном языке, от стертой метафоры по типу "ножки стола", от непреднамеренного ошибочного словоупотребления, а также от эвфемизма, то есть выражения, замещающего некое иное, табуированное обществом или жанром загадки выражение.

В этой связи встает вопрос о полной дефиниции понятия художественной катахрезы. При этом под полной дефиницией обычно подразумевается исчерпывающее описание схемы идентификации сущности с опорой на поверхностную структуру выражения.

Ближайшее рассмотрение дефиниций стилистических тропов обнаруживает отсутствие жестких границ между ними. Одно и то же изъятие из текста отдельное выражение часто может интерпретироваться и как метафора, и как метонимия, и как оксюморон, и как катахреза, и как философское понятие. Эксцентрическая лексическая сочетаемость в "зеленом шуме" может трактоваться как метонимия (шум производимый в области чего-то зеленого), как абсурдное высказывание, то есть оксюморон (термин с корнем "глупость"), как катахреза, то есть (здесь) словесный ярлык для неустоявшегося понятия, соответствующего некой впервые открытой сущности. Все

эти трактовки могут быть подведены под категорию метафоры. Таким образом, различие между тропами не является "материальным". В этой связи понятие о катахрезе в более значительной мере является функциональным, чем поверхностно структурным. По выражению Л. Витгенштейна (Витгенштейн 1994: 13; 3.262): то, что проглатывают знаки, договаривает их применение (Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus). В таком случае нам необходимо деятельностное, целевое понятие о катахрезе.

Художественная катахреза вытупает как номинативное средство текста, служащее для выбора, акцентирования и связывания в систему признаков, важных для раскрытия смысловой сферы художественной идеи. Характерной чертой катахрезы в таком понимании будет связанная с всеобщностью идеи нереферентность в области предметов внешней действительности, свойство разрывать круг наглядных представлений и обращать рефлексиию читателя на усмотрение идеального, то есть превосходящего всякое наглядное представление идейно-художественного начала в тексте.

Известной противоположностью и дополнением катахрезы будет ориентированный на выражение идеи символ, отталкивающийся от чувственного представления (ср.: Дионисий 1995а: 57-58). Так, известное художественное высказывание Ю. Олеси " Он поёт по утрам в клозете" (Олеша 1983: 15) имеет определенную базу в мире чувственных представлений и в то же время способно отсылать к смысловой парадигме "новая, необычная, светлая реальность", не разрушая референции к фиктивному персонажу. При этом референциальная достижимость символа может заслонить собой для определенного типа читателя идеальный план (О началах 1993: 294-295).

3.2.1.2. Определение остранения В. Шкловским

Понятие остранения трактуется В. Шкловским чрезвычайно широко и имеет ряд нетождественных определений:

- * как стилистический приём называния вещей словами, обычно не используемыми при описании предметов такого рода;
- * как выведение вещи из автоматизма восприятия;
- * как способ видеть вещи выведенными из контекста;
- * как создание видения, а не узнавания;
- * как ощущение несовпадения при сходстве;
- * как построение "заторможенной" речи;
- * как обновленное ощущение действительности и удивление миру.

Таблица 2. *Схема понятия остранения по В. Шкловскому*

	Речь обыденная	Восприятие
Вещь автоматизированная		
Немедленно узнаваемая	сберегающая внимание и алгебраическая метонимичная	экономичное, бессознательное, запакованное

	Речь дезавтоматизиру-	Восприятие
Вещь остраненная	ванная	
знакомая но не сразу	не совпадающая с пря-	обновленное, увели-
узнаваемая,	мым именовани-ем, но	ченное,
выведенная из контекста	удерживающая отдален-	"видение", процес-
	ное сходство, кривая,	сильное
	трудная, построенная, за-	переживание
	торможенная, метафо-	деланья вещи
	ричная	усиленное

В. Шкловский построил убедительную схему острающей коммуникации на материале отдельных описаний, извлеченных из классических текстов, а также, и главным образом, на материале эротических загадок: "... остранение не только прием эротической загадки – эвфемизма, оно основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисуемыми, но обычно при рассказывании о нем не применяющимися (тип "два конца, два кольца, посередине гвоздик"), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание..." (Шкловский 1990: 69).

Здесь нетрудно обнаружить переключку идеи Шкловского с до-романтическим, античным представлением о поэтическом вообще и о загадочном в том числе. Согласно Стагириту, сущность загадки заключается в том, чтобы, "говоря о действительном, соединить с ним невозможное". В плане отбора языковых средств для реализации загадочного высказывания оратор нуждается в метафорах, например: "Мужа я видел, огнем припаявшего медь к человеку" - о применении банок в античной медицине (Аристотель 1998: 1099). Вспомним: "новое слово сидит на предмете, как новое платье" (Шкловский 1925: 61) или "замещение именовании" (Брагина 1978: 46).

Общность теоретических конструктов нередко высвечивает сходное понимание задач описываемой деятельности (искусства), в данном случае – как выражено развлекательного. Не ставя под сомнение принадлежность жанра (эротической) загадки к миру эстетической (незаинтересованной утилитарно) коммуникации, отметимстораживающую нас необязательность присутствия в последних художественной идеи как "повода много думать".

3.2.1.3. Загадка – не тайна

В загадке положена одна однозначная отгадка, одно единственно верное объективное решение, одно имя и один предмет, исчерпывающе соответствующий загадочному определению и не нуждающийся в дополнительном осмыслении. Здесь уместно вспомнить известную и на первый взгляд парадоксальную декларацию Людвиг Витгенштейна "загадки не существует" – 6.5 Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann auch die Frage nicht aussprechen. Das Ratsel gibt es nicht. Wenn sich eine Frage überhaupt stellen

laßt, so kann sie auch beantwortet werden" (Витгенштейн 1994: 72). Загадка и отгадка взаимно имплицитуют друг друга. Загадка рассчитана на ассоциацию с чем-то уже заранее установленным в референциальной действительности и известным читателю или слушающему. В противном случае загадка не получится.

Как известно, понимание загадочного текста сводится к точному называнию загаданного (остраненного) имени. Напротив, понимание художественно-идейного текста предполагает субстанциальное рассмотрение предмета, затрагивает смысложизненную сферу индивида, включает рефлексивную установку на выявление таинственных (не всегда поддающихся прямой номинации) и даже новых для реципиента смысловых нитей, связующих жизнедеятельность человека с реализацией культурных ценностей – неисчерпаемых предметов рефлексии.

Интенциональным предметом в загадке выступают внешние, объективные основания человеческого бытия. Сам В. Шкловский видит в остранении основу и единственный смысл всех загадок (Шкловский 1990: 69). Напротив, интенциональным предметом искусства в традиции классической европейской эстетики является лишь то, что служит осознанию и выражению божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа, духовно конкретное, не сводимое к чувственному содержанию произведения, нечто истинное и разумное (Гегель, 1968: 13-14. 77). Новалис (1990: 58) пишет о мистическом начале в поэзии, связанном с ожиданием раскрытия чего-то интимного в духе, а не в теле, личностного, сокровенного. Очевидно, было бы чудовищной натяжкой поместить в данный ряд интенциональных предметов, например, ножницы.

Понятие о тайне не равно понятию о загадке. Мы располагаем двумя определениями тайны. Одно восходит непосредственно к библейскому представлению о тайне как связанном со становлением божественной действительности грядущем откровении, отложенном во временной перспективе. Здесь отложенность тайны противостоит симультанности отгадки, которая есть не познание, а узнавание знакомого понятия, выраженного описательно и эксцентрично. Тайна движет временем и развивается в нем, тогда как загадка спрятана в пространстве. Вторым определением тайны (*mystere*) как проблемы, распространяющейся на свои данные и основания, мы обязаны французскому философу Габриэлю Марселю (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. Ставка человека на те или иные ценности бытия проверяется во времени полнотой прожитой жизни, последний рубеж которой делает возможной индивидуацию сути отдельного человека и ее понятийное именование с точки зрения вечности (ср.: Barthes 1972: 100).

Приведенные два определения тайны относятся к одной сущности и друг др

уга освещают. Категория последней цели есть категория таинственной связи человека со всем миром и со всем человечеством, а вопрошание о последней цели совпадает с целью искусства по формированию человеческого человека.

3.2.1.4. Остранение поэтическое - не полемическое

В.В. Виноградов в статье о языке Льва Толстого ставит ему в заслугу прием раздвоения и сопоставления двух форм изображения событий, а именно фальшивой и реалистической точки зрения автора (Виноградов 1939). Согласно А.А. Брагиной, ощущение читателем "невязки", обусловленное сопоставлением *двух* наименований в пределах синонимических и антонимических связей (*бомбы – звезды, ложементы - ямочки, пули - птички*), позволяет читателю "Севастопольских рассказов" Л. Толстого понять, что "остранено", идти от известного к "остраненному": *белые флаги - белые тряпки*. Специфика "остранений" Льва Толстого видится исследовательнице в "метафорической познавательности, полемичности, основанной на раздвоении фальшивого и реального в изображении вещей и событий" (Брагина 1978: 47). Иными словами, остранение часто трактуется как способ выражения мнения писателя о системе господствующих взглядов, "условностей, с которыми он не согласен" (там же: 43-44).

Высказанная В.В. Виноградовым и А.А. Брагиной точка зрения на остранение несомненно находится ближе к великой моралистической литературе XIX века, нежели теория загадки. Однако в целом гипотеза о том, что художественный писатель творит для того, чтобы вызвать у широкой аудитории симпатию к своему мнению, а значит, к своей точке зрения, представляется нам не вполне корректной. Отвергая правомерность претензии отдельных элементов объективной внешней действительности на место остраняемых предметов художественного (в узком смысле) текстообразования, мы также не готовы признать в качестве художественных предметов (не путать с материалом!) и социальные институты.

3.2.1.5. Остранение душевного как источник усыпления рефлексии

Идея остранения, как и всякая широкомасштабная идея, оказалась не застрахованной от обращения в свою противоположность при переакцентировке текстовой установки от художественности к занимательности. Фронтальное остранение в духе Шкловского душевных переживаний в серии эмоциогенных явлений и сюжетов внешнего мира как средство усыпления рефлексии (духа) реципиента имеет место в импортируемой отечественными телеканалами видеопродукции, ключом к индивидуации которой служат достаточно грамотно составленные газетные аннотации по следующему риторическому образцу: "20.10.2000. ТВЦ 1.10. "Дом" х.ф. США, 1985 г. Триллер. На писателя обрушилась масса неприятностей – жена его бросила, сын исчез, к тому же не дают покоя воспоминания о Вьетнаме. Решив

написать книгу, он переезжает в дом своей покойной тети, где та повесилась. Однако там ему оказывается не до творчества – новое жилище так и кишит призраками...".

Согласно М.Н. Макеевой, остранение является неким совершенно особым авторским приемом развития сюжета и организации образного ряда повествования (Макеева 2000: 139-141), что и демонстрируется исследователем на основе образа человеко-собаки Шарикова в булгаковском "Собачьем сердце". Исследователь находит *странным*, что четвероногий персонаж говорит по-человечьи и хорошо ориентируется в мире людей (там же: 141). Мы находим это *забавным*, но и в том и в другом случае остается непонятным, каким образом монолог деклассированного пса может пробуждать рефлексию над конечными целями человечества, а не только служить карикатурой на современников. Кроме того, остается неясным, чем будет отличаться упомянутого рода остранение, например, от "остранения" из анонса к фильму "Дом" от 20 октября 2000 года.

3.2.1.6. Дезавтоматизация жизни

I wished not, when I came to die, discover that I had not lived (H. D. Thoreau)

Thousands and thousands of people nowadays are living a life of a quiet desperation (R.W. Emerson)

"Let a man then know his worth, and keep things under his feet" (Emerson 1997: 74).

Возвращаясь к теории остранения в трактовке В. Шкловского, остановимся на том, новом понятии, которое он ввел в состав старинной идеи остранения. Это понятие дезавтоматизации, затрагивающее не только вопросы словесного формообразования в авангардной поэзии определенного исторического периода, но и сам способ человеческого существования. Как отмечает Г.-Г. Гадамер, "опыт восприятия прекрасного обостряет в нас чувство жизни" (Гадамер 1991: 136). Дезавтоматизация жизни соответствует свойственной человеку способности к самотрансценденции (Франкл 1990: 51, 77, 322-323) как возвышению над собой и обнаружению смысла во многих предметах и в других людях, например, ценой самоотдачи любимому делу, заботы о человеке или служения Богу. Такого рода переступание границ чисто биологического, "овеществленного" существования происходит в силу обращения рефлексии индивида на мир и на свое место в нем как личности. Дезавтоматизованная, выведенная из состояния процедурности рефлексия позволяет человеку подняться над инстинктами, которые его "толкают" в область духовных оснований и смыслов, которые его притягивают, обещая аутентичную жизнь (там же: 82, 285).

Автоматизованное бытие человека не исключает рефлексии вообще и самоотчета вообще как симптома включенности сознания, но стихией такого бытия выступает рефлексия экзистенциальная (от лат. *existentia*, фр. *existence*, нем. *Existenz* - существование, экзистенция), как бы "овеществленная", ограниченная жизненным коридором, сжатым со всех сторон внеш-

ними обстоятельствами, которые являются неустранимыми и представляются полностью детерминирующими моральный выбор и личностный смысл. Напротив, стихией дезавтоматизованного бытия человека выступает более высокий тип рефлексии - рефлексия второй ступени (Г. Марсель), эк-зистенциальная (от нем. Eksistenz) или экстатическая (Плотин 1969; Хайдеггер 1988: 325), свободная (Никитинская 1986: 166), локковская (Локк, 1960: 129, 525), критическая, sub specie aeternitatis, апостериорная, объективирующая, метафизическая, этическая, то есть рефлексия в точном смысле слова.

Для читателя иметь дело с остраненной текстовыми средствами художественной идеей означает рефлексировать над этой идеей, над способом ее данности в тексте и над тем, что данная идея есть по существу. 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.

Мы полагаем, что остранение не является каким-либо приемом в ряду других приемов художественной речи, весь художественный текст в целом и есть остранение художественной идеи.

Сутью авторской риторико-герменевтической программы в художественном тексте является оптимизация читательской деятельности по освоению содержательности текста, вершиной которой выступает превращенная в предмет усмотрения художественная идея. Такая программа может быть названа острающей в аспекте пробуждения рефлексии читателя над предельными субъективно-ценностными основаниями человеческого бытия в мире. Существенная роль в индивидуации идейно-художественного начала текста принадлежит содержательной форме текста и содержательной форме самой идеи. Выявление и описание схем индивидуации острающей художественную идею риторико-герменевтической программы текстопостроения - актуальная задача лингвистической поэтики.

4.1. О принципах текстового анализа

Вопрос об определении поэтической функции языка не может быть решен посредством механического обобщения всех текстов, которые кто-либо когда-либо по каким-либо основаниям называл поэтическими. В этой связи необходимо взаимодействие содержательной гипотезы (в нашем случае в качестве таковой привлекается гипотеза об идейности как критерии художественности) с наблюдениями над риторико-герменевтической организацией реальных текстов культуры. Суть текстового анализа в соответствии с филологической традицией XX века может быть определена как выявление путей формирования смысла, способа его раскрытия сознанию читающего в процессе чтения (ср.: Барт 1980: 308). Предполагается, что этот способ находится в зависимости от типа интенции беллетристического текста и

может быть охарактеризован с точки зрения формата интерпретации и соответствующих схем категоризации языковых явлений текста.

Текст в предельно узком лингвистическом понимании представляет собой "языковой материал, фиксированный на том или ином материальном носителе ... с помощью начертательного письма (обычно фонографического или идеографического)" (Богданов 1993: 5). При этом часто противопоставляемые в лингвистической литературе термины *речь* и *текст* будут "видовыми по отношению к объединяющему их видовому термину *дискурс*" (там же: 5-6). Как настаивает М.Л. Макаров, выделенные здесь курсивом термины не образуют выраженных дихотомических пар (Макаров 1998: 72). Соответственно наиболее широким термином видится дискурс, включающий в себя все, что говорится и пишется, и понимаемый как речевая деятельность, являющаяся "в то же время и языковым материалом" (Щерба 1974: 29). Таким образом, текст можно определить как материально зафиксированный след дискурса.

В качестве наиболее общего (целостного) определения понятия текста можно прибегнуть к следующей формулировке. Текст - не что иное, как пространство смыслопостроения. Текст является многогранным и многоуровневым образованием и включает в себя: 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 (систему площадок). Деятельностное начало в текстопроизводстве и текстовосприятии втягивает текст в орбиту наук о языке и о культуре.

4.1.1. Поэтика и интерпретация. Лингвистическая поэтика

Как уже установлено и обосновано в отечественной теории текста В.В. Виноградовым (1971), языковые тексты, функционирующие в разных сферах общения, представляют собой принципиально нетождественные структуры, несмотря на то, что они могут объединяться в сознании говорящего однородными элементами языка, будь то слова или синтаксические конструкции (об этом подробнее: Рождественский 1979:16). Нетождественность текстовых структур, обусловленная различием общественно значимых коммуникативных функций текста, образует проблемное поле лингвистической поэтики, трактующей типы языковых текстов и способы их индивидуации.

Индивидуация трактуется как рефлексивное усмотрение (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.

Согласно Цветану Тодорову, мнение которого мы здесь разделяем, поэтика и интерпретация взаимодействуют на основе отношения конструктивной взаимной дополнительности: "Интерпретация одновременно и предшествует и следует за теоретической поэтикой – понятия последней вырабатываются в соответствии с потребностями конкретного анализа, который, в свою очередь, может продвигаться вперед лишь благодаря использованию инструментов, выработанных общей теорией. Ни один из этих двух видов исследований не может считаться первичным по отношению к другому: они оба вторичны" (Тодоров 1975: 43). Иными словами типологический и индивидуационный подходы интерпретатора к художественному тексту при непосредственном рассмотрении отдельного предметного текстового образца образуют своего рода герменевтический круг - гармонию понимания.

4.1.2. Схема и понятие

Процесс интерпретации текста читателем непосредственно развивается не по понятиям, а по схемам. Имя "схема" восходит к греческому *schema* – "наружный вид" (КФЭ 1994: 444). В отличие от формульного, словесно-логического в основе своей и бытующего в интеллекте понятия, лежащая в основе чувственных представлений, даже самая обобщенная схема в основе своей эмпирична, "интуитивно-чувственна". И. Кант определяет схему прежде всего как "чувственное понятие", как посредника между категориями и чувственностью. В противоположность схеме как чувственному понятию понятие в собственном смысле мыслится как итог познания предмета, явления. Схемы, фундированные в факте преемственности человеческого опыта, существуют в человеческой практике как род всеобщего уже до построения понятия: "...схема вещи существует как готовая, не в форме понятия и не в "строгой" всеобщности, как того потребовало бы научное сознание, но в более свободной форме и нередко с принудительной силой. Это всеобщее есть просто осадок опыта и проявляется в нашем понимании предметов как "эмпирическая аналогия", которая как таковая совсем не обязательно должна быть понята, - можно было бы сказать: вроде наезженной колеи представления, по которой нет необходимости идти дальше для знания нового и которая поэтому находится в некой индифферентности по отношению к объективному соответствию или несоответствию" (Гартман 1959: 74). В силу опытной природы своего становления схемы обладают свойством возможного опытного усовершенствования с помощью или без помощи построения индивидом понятия о схемах в целом или о содержании конкретных схем. Существенными признаками схемы является наличие в ней постоянного каркаса, заполняемого переменными, и возможность одной схемы опираться на другие схемы (или *подсхемы*) (Lenk 1993: 100-101).

Отчет о конкретных схемах в виде понятия позволяет (в известной мере) не только контролировать процесс своего восприятия, но и транслировать схемы восприятия от одного человека к другому (ср.: Богин 1989: 4). Применительно к проблеме текстовосприятия можно говорить о более или менее удачных схемах интерпретации текста. Понимание характеризуется как выявление обобщающих и стабильных схем ("теорий") на основе соотнесенных между собой конкретных наблюдений ("данных") (Chafe 1994: 10). Полнота и точность как основные качественные параметры понимания находятся в зависимости не от простого количества привлеченных понимающим схем, а от выбора или выработки схем, оптимальных для понимания интенции соответствующего текста. Мерой качества схемы является глубина понимания при помощи схемы, или те смыслы, которые конкретная схема выявляет. Те свойства объектов, для восприятия которых человек не располагает схемами, не воспринимаются им вообще и даже не оставляют эффекта пробела в восприятии (ср.: Найссер 1981: 89, 105). Для осознания такого рода пробела воспринимающий нуждается в дополнительных специальных стимулах.

С точки зрения интерпретативного подхода мир в той мере, в какой он вообще воспринимаем и воспроизводим, представляет собой "функцию", реализацию схем интерпретации, а потому он зависит от нашей интерпретации. Мир может истолковываться в результате употребления знаков, систем понятий и символов, также зависящих от интерпретации. Понятие схемы с необходимостью лежит в основе моделирования интерпретации текста (Fenstad et al. 1987: 1-3; Gumperz 1982: 21).

4.1.3. Сцены как вариативное начало в составе рамки содержательной конструкции текста

Способность схем объединяться в иерархические структуры послужила основанием для появления предложенного М. Минским научного понятия рамки (англ. frame), или фрейма, понимаемого как рамочная структура данных для представления больших массивов стереотипных ситуаций (Минский 1979). Критика понятия фрейма, обоснованная главным образом его статичностью и свойственной всякому понятию ограниченностью объяснительной способности (ср.: Найссер 1981), не может рассматриваться как некое непреодолимое препятствие к использованию. Злоупотребление не отменяет употребления. Важным парным по отношению к фрейму (буквально - рамке) понятием может выступить понятие сцены, трактуемое как содержательное наполнение фрейма - типичные, а в основе своей прототипические (Fillmore 1975: 125-127) ассоциативные представления, более или менее наглядные (Talmu 1977: 612), связанные с определенным понятием, но не обязательно сводимые к какому-то жестко сформулированному концепту. Понятия сцены и фрейма связываются посредством "перспективы" (Fillmore 1977: 80). Те или иные сцены в составе фрейма могут выдвигаться

на передний план или оттесняться из поля усмотрения читателем в зависимости от определенной предпочитаемой в ходе построения и верификации гипотетических интерпретаций иерархии превосходства (*saliency hierarchy*).

Понятие сценария обычно определяется как "набор объединенных временными и причинными связями понятий низшего уровня, описывающий упорядоченную во времени последовательность событий" (Schank 1982; Петров, Герасимов 1988: 8). Более кратко понятие сценария можно определить как логически мотивированную последовательность представленных в тексте сцен, соответствующую тому или иному понятию или идее.

4.1.4. Смыслы и значения

Важным методологическим моментом в анализе текстовой содержательности служит различение концептов "смысл" и "значение". Впервые дистинкция "смысл/значение" была произведена немецким логиком Готлобом Фреге (1848-1925) в статье 1892 года. "О смысле и значении". 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 (Frege: 1892). Однако хотя значения этих высказываний (имен) совпадают, по смыслу они различаются, поскольку 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*). Л.С. Выготский показал, что значение знака - "только одна из смысловых зон, в которую слово попадает в каком-либо контексте". К настоящему времени в науке накоплено много альтернативных предложенному Фреге определений значения, но общим остается представление о подвижности смыслов языкового выражения в разных контекстах употребления и об устойчивости и неизменности его значения (Кёпеци 1977: 44, 45).

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 и 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 (там же: 98-101).

В филологических исследованиях вместо термина "смысл" часто 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 посредством мышления, и в то же время мышление осуществляется среди прочего посредством понимания (Щедровицкий, Якобсон 1973).

Другое важное разграничение относится к понятиям текстового смысла и смысла (интенции) целого текста. 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). В этой связи смысл целого текста может быть определен как смысл многих текстовых смыслов, тогда как под последними будут иметься в виду устойчивые в читательском усмотрении при опоре на данные текста интенциональные образования (в терминах гуссерлианской феноменологии сознания - **ноэмы**).

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*.

4.1.5. Понятие содержания текста

Проблема разграничения сведений, получаемых читателем текста о некотором фрагменте действительности, и собственно смысла текста всегда занимала ученых. Уже у Оригена (ок. 185-254 гг.) и у Прокла (412-485 гг.) различаются телесный и духовный содержательные слои текста (Петров 1997). Г. Фреге (1892г.) ввел в науку о высказывании понятие значения (класса денотатов) и контекстуального смысла выражения. Множество

подходов в типологии содержательности текста заявили о себе в XX веке: фабула и сюжет (Л.С. Выготский), локуция, иллокуция и перлокуция (Дж. Серль), тема и идея и т. д.

С точки зрения языкового способа данности в тексте понятие смысла сближается с понятием косвенной номинации. А.И. Новиков (1997) трактует понятие смысла как умозаключение, особого рода вывод из сказанного. Смысл связывается с текстовой организацией, указывающей на имплицитный характер замысла автора. Противопоставляемое смыслу понятие содержания определяется ученым как модель фрагмента действительности, базирующаяся на денотативных (референтных) структурах, отражающих объективное положение вещей в мире. Исследователем подчеркивается факт различной степени расхождения между содержанием и смыслом текста в различных жанрах (Новиков 1997: 110-112). Данная трактовка понятия содержания представляется верной, но требующей определенной нюансировки. Само представление о смысле художественного текста как о разновидности умозаключения нам представляется однобоким и не учитывающим специфику художественной коммуникации.

Такие понятия, как тема, фабула и сюжет текста, имеют прямое отношение к той части текстовой содержательности, которую мы здесь и далее будем называть содержанием текста. Содержание текста соответствует сумме текстовых предикаций. Предикация предполагает отнесение пропозитивных имен событий к действительности. Сюда мы включаем как прямо номинированные в тексте в рамках пропозициональных структур (таково понятие содержания в трактовке Г.И. Богина - 1993: 22) предикации, так и имплицитивные, т.е. извлекаемые читателем на базе эксплицитных текстовых данных при обращении к механизму логического вывода. К плану содержания относится тема как исходное, данное в структуре предложения-высказывания и получающее свою разработку в реме, так называемой новой информации о теме. Развитие пласта содержания в составе текстовой содержательности обычно сопровождается явлением тема-рематической прогрессии - переходом ремы предшествующего предложения в тему последующего, о которой сообщаются новые сведения (рема). Смысл художественного текста не должен сводиться к теме и к одному только феноменологическому слою содержания вообще. Уже Лев Толстой предостерегал против отождествления смысла текста с содержанием:

"Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету" (Толстой 1955: 286).

Смысл текста как всеобщая взаимосвязь всего со всем покрывает все виды источников смыслообразования, как входящие в состав содержания текста, так и не входящие, но играющие формами знаковой организации текста, в том числе передающими и содержание.

4.1.6. Виды схем

В XX веке наиболее употребительными стали понятия схемы, фрейма (frame), скрипта (script), сценария (scenario) и плана (plan) для обозначения различных видов знаний, притом что схема в таком контексте определяется как "наиболее абстрактное определение активной организации опыта" (Миллер, Галантер, Прибрам 1975: 191; Найссер 1981: 81; Сухих 1998: 190, 191). Как можно видеть, многим исследователям представляется правомерным (и мы здесь разделяем это мнение) трактовать понятие схемы как родовое (универсальное) по отношению к нисходящим понятиям фрейма, скрипта, плана и всех прочих возможных статических и динамических схем концептуализации явлений в поле человеческих восприятий мира вообще и текстов культуры в частности. Можно утверждать, что наряду со схемами-фреймами и схемами-фабулами в текстообразовании существуют также, например, схемы-проекты и схемы-программы эффективного текстопостроения для трансляции идейно-художественного начала в тексте. Одновременно в аспекте текстовосприятия существуют требующие выявления схемы усмотрения идейно-художественного начала в тексте. Выявление и описание таких схем значимо для построения адекватной теории интерпретации художественного текста.

Согласно формуле У. Найссера схема собирает информацию, использует ее, меняется под ее воздействием (Найссер 1981: 80). (Заметим, что под информацией Найссер имеет в виду сведения о свойствах и об устройстве воспринимаемого объекта или события.) В составе схемы исследователь выделяет планы (plans), соответствующие понятиям об установках и разного рода широких и специфичных предвосхищениях (там же: 70, 154, 184), и форматы (formats), определяющие вид, к какому должна быть приведена информация, чтобы удостоится рассмотрения и получить осмысленную и непротиворечивую интерпретацию (там же: 74). В то же время ученым подчеркивается активный характер схемы, исполняющей планы и заполняющей форматы, а также направляющей выбор из возникающих по ходу рецепции альтернатив, в том числе в ситуации дефицита данных о принадлежности постигаемого начала к той или иной возможной концептуальной рамке как должному месту размещения потенциальной информации. Понятия о формате интерпретации и об индивидуации функции текста взаимоположены. Индивидуировать функцию текста означает соотносить с соответствующим форматом восприятия и интерпретации.

Схемы имеют прямое отношение к выделяемому ван Дейком стратегическому способу понимания (strategic understanding), имеющему место в ре-

альной практике опережающей (tentative and hypothetical) интерпретации читателем или слушающим высказывания еще до момента полного знакомства с его языковым содержанием. Стратегический подход находится в зависимости не только от текстуальных характеристик, но и от знаний о мире и цели коммуникации (ван Дейк, Кинч 1988: 168). Для стратегической интерпретации характерна, как на то указывает ван Дейк, многоохватность, одновременное оперирование множеством уровней структурной организации высказывания, данными непосредственно языковой и неязыковой действительности (van Dijk 2001).

4.1.7. Многоуровневое представление о понимании идейно-художественного текста

Наше представление об основных (допускающих дальнейшие внутренние градации) уровнях организации идейно-художественных текстов является данью традиционным европейским многослойным моделям космоса как упорядоченного бытия (ср.: Сусов 1998) в порядке нисхождения "Бог-дух-душа-тело" и в порядке восхождения "внешнее - глубокое внешнее - внешнее-внутреннее - идея" Согласно Н. Гартману, каждый бытийный слой мироздания имеет свои принципы, законы и категории. Царство категорий обладает тем же слоистым строением, что и бытийные слои. Низшие категории относятся к высшим как элементы. Содержательная полнота высшего бытия превосходит содержательную полноту низшего и не покрывается низшими категориями (Гартман 1995: 623-624). Постулат Гартмана (1958: 329) о приоритете внутренних (заднеплановых, глубоких) феноменологических слоев над внешними имеет следующую логическую форму:

1. Каждый слой эстетического предмета имеет свой особый тип оформления, которого нет в другом слое.
2. Но в этой самостоятельности содержится и зависимость: оформления переднего слоя всегда достаточно для явления ближайшего заднего слоя.
3. В конечном счете самое внешнее оформление (чувственно данного) в конце концов определяется тем, что ему наиболее гетерогенно - самым заднеплановым, именно тем, что должно быть выявлено.

Собственно текстовыми являются в нашем понимании три нижних этажа таблицы, тогда как верхний превосходит по содержательной емкости любой текст, поскольку имеет своей стихией божественное (латинский термин *deitas*). Рефлексия читателя активна на трех верхних этажах и на каждом из них по-разному.

Таблица 3. Основные уровни и форматы взаимодействия читателя с художественным текстом

Схема	Читатель	Идея	Сознание
4. Усмотренная идея сама превращается в схему понимания жизни	Непосредственно созерцает идею, "растворяется" в понимании	Открывается как абсолютная идея, эмансипированная от конечной формы текстового выражения	религиозное
3. Множество потенциально конструктивных схем складываются в единую смысловую гармонию	Усматривает идею в системе текстовых смыслов	Проявляется в сцеплении смыслов текста	эстетическое, герменевтическое,
2. При опоре на опыт и материал вырабатываются схемы понимания текста	Выявляет интенцию текста в системе текстовых средств	Отслеживается во множестве текстовых манифестаций с тем, чтобы быть выявленной	интерпретирующее, герменевтическое
1. Схемы интерпретации содержатся в мире опыта как след прожитого.	Аспект содержания и аспекты языковой способности образуют интерпретанту как бы в отдельности.	Содержится в определенном виде.	незаинтересованное.

В ярусе текстовых средств (2), выделенных из безликой массы текстового материала, рефлексия направляется на формирование суждения о форме текстовой организации. Здесь находят себе место выделенные еще Аристотелем категории глосс, метафор и обыденных выражений, всевозможные виды стилистических фигур и тропов из соответствующих перечней всех времен и народов, деление лексического состава на основной фонд, архаизмы и неологизмы, автоматизирующая и дезавтоматизирующая тенденции в организации текстовых средств и иные понятия о средствах и приемах текстообразования.

В ярусе текстовых смыслов (3) бытуют такие ступенчато расположенные формы концептуализации означаемого, как синкреты, эмпирические понятия или общие представления, научные понятия и теории (Выготский 1982; Давыдов 1996), а также значения, содержания и смыслы (Богин 1986), а в

рамках нашего рассмотрения - также эмоции и понятия, умопостигаемые сущности и ценностные смысловые отношения.

Верхний ярус, ярус дивинации (4), вбирает в себя такие подпадающие под категорию духовного предвосхищения организованности рефлексии, как совесть, любовь, вдохновение (Франкл 1990: 97, 98, 99), бытие в истине (сакраментальная формула Г. Флобера - *etre dans le vrai*) или голос живущего в человеке Бога. Здесь порождающий глубокие интуиции пробужденный дух оказывается "нерефлектирующим сам себя" и даже ослепляемым прямым самонаблюдением. Он представляется в виде динамичного мирового процесса, из которого возникают отношения, ценности, идеалы и духовные горизонты личности. Сюда же относится выдвинутое Л. Витгенштейном представление о мистическом как "невысказываемом" опыте созерцания мира с точки зрения вечности (Витгенштейн 1994: 72). Исток смыслообразования находится в своего рода светящей (не только слепящей) тьме, которая сама исчерпывающим образом не может быть освещена со стороны одним каким-либо созерцанием или понятием (Дионисий 1995: 247; Франкл 1990: 99, 129).

Смыслообразование дивинационного типа не для всякого беллетристического текста выступает целью. Многие беллетристические тексты ориентируются на трансляцию моральных понятий или эмоций и не претендуют на выведение читательского сознания на миропонимание по Истине или Добру, которые по своей идеальной (идейной) природе не могут уложиться в прокрустово ложе понятия и слишком богаты гранями по сравнению с программируемым текстом аффектом.

Содержательное начало каждого яруса не сливается с началами других ярусов, но состоит в отношениях взаимодействия и взаимоперевыражения. Стихия взаимодействия конечных целей культуры, причастных верхнему ярусу таблицы, с содержаниями нижних, текстовых ярусов с точки зрения языка формирует проблемное поле филологии в целом, включая теорию индивидуации художественного. Отчуждение анализа языковых средств от анализа смыслов мы, вслед за Р. Якобсоном (1975) находим неправомерным (противоположное мнение высказывает Г.В. Степанов: Степанов 1980).

К числу опорных схем нашего текстового анализа следует отнести разработанное Г.И. Богиным филологическое представление о растягивании смысла, а также общеметодологическое представление о перевыражении деятельности общественного человека в многообразии организованностей текстового материала и точек фиксации распремечивающей рефлексии над ним.

4.1.8. Растягивание смысла

Одной из важнейших в художественном текстообразовании схем является описанная Г.И. Богиным схема растягивания смысла, определяемая как 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). Важным аспектом понятия растягивания смысла в художественном тексте выступает имплицитное представление о монистическом характере смыслопостроения, о возобновлении цельного смысла в отдельных дробях текста и на отдельных этапах чтения. Тем самым открывается возможность для обсуждения способов выражения и перевыражения в тексте художественной идеи. Понятие растягивания смысла связано с понятием перевыраженности.

4.1.9. Перевыраженность

Текст как сложно опредмеченная духовная деятельность подразумевает единство и перевыраженность фиксаций рефлексии в ряде локусов и феноменологических слоев 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 цельной идеи целого текста, выступает как принцип организации художественных текстов. Принцип перевыраженности в последнем значении претендует на статус универсалии для художественных способов говорения о мире (такое определение использовалось нами ранее: Богатырёв 1998: 92). Здесь следует уточнить, что перевыраженность в широком понимании присуща всякому тексту в силу презумпции его глобальной когеренции. В более узком понимании можно говорить о типе перевыраженности интенционального начала, или концепта текста, в его соотношении с типом самого концепта. Понятие будет обладать одним типом перевыраженности, а идея - другим, не тождественным понятийному. Текстовая установка на построение понятия предполагает целостное перевыражение ряда граней понятия в ряде локусов текста. Текстовая установка на трансляцию идеи предполагает несуммирующее перевыражение идеи в наиболее широких содержательных категориях, таких, как семантический ритм, растягивание смысла.

4.1.10. Цельность versus целостность

Многие исследователи текста употребляют понятия цельности и целостности (иногда также когерентности, например: Белянин 1988: 105) как синонимичные, в то время как задачи цельного и целостного анализа, равно как цельной и целостной интерпретации текста подчиняются едва ли не противоположным нормам деятельности.

Целостность (наряду с континуальностью и процессуальностью) относится прежде всего к свойствам сознания читателя о тексте, обусловленным принципиальной завершенностью (замкнутостью, отдельностью) самого

восприятия текста реципиентом (сходную точку зрения на данную категорию высказывают: Воробьева 1993: 25; Beaugrande, Dressler 1981; Holland 1980). Целостность определяется как интегративное целое (англ. whole, нем. das Ganze, фр. le tout), состоящее из относящихся к целому соотнесенных между собой по принципу дополнительности разнопорядковых членов, элементов и структур (тем самым отклоняется определение целого по Берталанфи как некой особой содержательной "взаимосвязи" частей). Понятие целостности относится к неформализуемым понятиям и не исчерпывается никаким системным описанием (Блауберг 1977: 27).

В теории литературного произведения целостность принято толковать как "охват всего произведения", тогда как цельность произведения проявляется лишь в известной его части: "произведение в его целостности это вообще все, что мы имеем на странице и под переплетом, включая даже опечатки" (Урнов 1988: 303). Само понятие цельности трактуется как синонимичное выражение по отношению к такому термину, как инвариант (неизменяемое ядро и нерасторжимое целое) всех возможных перетолкований (там же: 282). Рамки текста уже рамок произведения, но и текст может обладать несколькими достаточно цельными интенциями и структурами (например, художественной и познавательной в исторической повести).

Понятие цельности предполагает наличие определенной смысловой доминанты (ср.: Кинцель 1997: 83). В целостности важен ансамбль качеств, в цельности - приоритет за точкой пересечения отношений между элементами функционально нагруженной, целенаправленной структуры. Последняя, будучи воплощенной в конкретном материале и тем самым данной в форме энергии, называется в методологии конкретной системой (Гаспарский 1977: 48). В нашем случае в качестве таковой будет выступать текст как система, нацеленная на обеспечение трансляции художественной идеи. Категория художественной идейности при этом будет разрабатываться как источник построения цельного представления об организации текстовых средств, направленных на оптимальную трансляцию художественной идеи широкой аудитории читателей. Тексты будут трактоваться как конкретные системы, ориентированные на обеспечение условий интендирования культурных смыслов, включая идейно-художественные.

4.1.11. Цельный versus комплексный анализ интенции текста.

Задачу целостного анализа произведения ставит перед собой литературоведение в целом и семантическая поэтика как литературоведческая дисциплина (Поляков 1978: 5). З.И. Хованская настаивает на целесообразности комплексного анализа литературного произведения (включающего в себя текст) по стреле, или в авторской формулировке – в системе отношений: действительность – автор – произведение – читатель (Хованская 1980: 220). По мнению исследователя, такая схема анализа выводит интерпретатора на обнаружение обусловленной эстетическим намерением ("идей-

но-художественным замыслом") писателя композиционной доминанты – структурно активного композиционно-литературного средства (там же: 222). Важная роль при этом отводится мировоззрению писателя. Последний пункт представляется нам одним из наиболее противопоставленных лингвистическому анализу текста, поскольку служит потайной дверью для надления исследуемого объекта неограниченным числом скрытых, то есть независимых от методов лингвистического (а может быть, и научного вообще) наблюдения, свойств.

Предложенная исследователем схема анализа не только сложна (в силу включения в поле рассмотрения многих достаточно автономных неизвестных), но и во многом практически невыполнима. Даже профессиональные пользователи этой схемы в лице литературоведов в мировом масштабе на практике обнаруживают неспособность прийти к общеразделяемой точке зрения на идентичность личности Шекспира, метода Эдгара По (реакционный романтизм, прогрессивный реализм, символизм, сюрреализм), эстетического намерения "Тихого Дона" М. Шолохова (прокоммунистическое / антикоммунистическое) и композиционной доминанты "Улисса" Джеймса Джойса.

Лингвистам, не вычитывающим мировоззрения в головах писателей, ближе другая позиция, высказанная также в стане литературоведения (Затонский 1972: 24), согласно которой для изучения текста художника, в совершенстве владеющего своей стихией, обращение к элементу биографическому становится излишним. Как показывает мировая практика, биографический метод в условиях конкуренции кастовых идеологий не приводит ни к разделенной истине, ни к большей открытости текста интимному самопониманию каждого (там же: 19-29).

Суть цельного аналитического подхода к тексту заключается в выявлении единой точки пересечения многих опирающихся на доступные наблюдению средства текста интерпретационных конструктов, задающей формат дальнейшего содержательного и формального развития текстовых риторических структур.

4.1.12. Замысел автора не тождествен смыслу текста

Отечественная филология XX века знала конфликтное противостояние двух интерпретационных парадигм, которые неточно назывались исторической и психологической (имманентной, феноменологической, неокантианской) или по именам ученых-лидеров - линией Д.С. Лихачева и Г.Г. Шпета (ср.: Лихачев 1989: 10-22). Первая парадигма ориентирована на трактовку текста как факта биографии автора, которая сама рассматривается как факт истории, истории литературы в частности. Вторая ориентирована на развитие анализа внутренней структуры текста, для которой понятия жизни эпохи, государственного устройства, общественной и партийной жизни явля-

ются специфическими условиями и фоном, но не подменяют собой самого текста как предмета рассмотрения (Шпет 1989).

Согласно Ю.М. Лотману (в его "Лекциях по структуральной поэтике"), Д.С. Лихачеву и в целом литературоведческому направлению в интерпретации текста для того, чтобы стать текстом, графический объект "*должен быть определен в его отношении к замыслу автора, эстетическим понятиям эпохи и другим, графически в тексте не отраженным величинам*" (Лотман 1994: 203; Лихачев 1989, 1999). Непроясненным для нас остается то, как литературоведческое многознание может отвечать основополагающей для европейской эстетики формуле Канта: "прекрасно то, что нравится в простом суждении (следовательно, не посредством чувственного ощущения в соответствии с понятием рассудка)" (Кант 1994: 106). Кроме того мы не располагаем лингвистически релевантным представлением о замысле, которое могло бы лечь в основу лингвистической стратегии интерпретации интенции текста.

Как известно, "замысленное всегда остается неопределенным и поддается разнообразному восполнению - сделанное же зафиксировано и тем самым подвержено старению" (Гадамер 1991:155). Уже Лев Толстой (1955: 233-236) в 1889 году, а затем в начале 1970-х годов Д.М. Урнов доказательно продемонстрировали реакционное методологическое значение понятия о замысле как "мере претензий писателя" в сопоставлении с понятием о воплощенном исполнении как мере достигнутого реальным текстом качества (Урнов 1973: 84-88). Ставить перед читателем задачу по подпиранию авторитета надломившегося под грузом тяжеловесного замысла незадачливого писателя не только негуманно, но и безнравственно в силу того, что таким образом оправдывается некачественное текстопроизводство.

4.2. Герменевтический круг

Универсальной герменевтической техникой понимания текстов культуры, основы которой были разработаны еще первыми толкователями Библии и основоположниками христианской экзегетики, является техника герменевтического круга. В Новое время данная техника была осмыслена Ф. Шлейермахером (Schleiermacher 1959, 1978) как универсальная филологическая техника понимания текстов культуры, не только сакральных, но и философских и художественных.

В основе учения о герменевтическом круге лежит правило, согласно которому целое надлежит понимать на основе отдельного, а отдельное на основе целого. Процессом смыслопостроения руководит ожидание смысла, основанное на освоении предшествующей части текста. Реконструкция смысла текста опирается на определенную интерпретационную гипотезу, которая должна подтвердиться в полноте смысловой преемственности интерпретации с точки зрения духовного горизонта интерпретатора, аффицированного самим текстом (Betti 1971: 17-23).

На основе заложенных в тексте коррелятов ожидание смысла перестраивается до восстановления в усмотрении взаимосогласия между целым и его частями. В случае достигнутого понимания детали в частях и части в целом должны, по выражению В. Дильтея, сходиться к единому центру (ср.: Гадамер 1991: 73). Границы текста, определяемые материальным субстратом, при герменевтическом понимании изменению не подлежат (ср. с не разделяемым нами противоположным подходом: Амброзини 1981).

Герменевтика XX века, в первую очередь в лице М. Хайдеггера и Г.Г. Гадамера, провозгласила "онтологический поворот герменевтики к путеводной нити языка". Язык же определяется в этой связи как "всеобъемлющая предвосхищающая истолкованность мира" (Гадамер 1991: 29). Большинство категорий, которые использует в своей герменевтике Гадамер, восходит к традиции гуссерлианской феноменологии, а также фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. Среди них важнейшее место принадлежит предпониманию, горизонту понимания, традиции, предрассудку.

Предпонимание (оглядка на цель целого - лат. *scopus toti*) рассматривается как определяющаяся традицией предпосылка понимания, поэтому оно трактуется в качестве одного из условий понимания. Смысловое ожидание читателя по отношению к тексту, или, по выражению Г.Г. Гадамера, "горизонт понимания", может трактоваться как известная совокупность предрассудков и "предсуждений", обусловленных традицией и языком как частью традиции.

Понятие предрассудка трактуется Гадамером как *malum necessarium* (необходимое зло) и не несет только негативную смысловую нагрузку. По Гадамеру, "предрассудком называется суждение, которое имеет место до окончательной проверки всех фактически определяющих моментов. Следовательно, "предрассудком" не называют ложное суждение, в его понятии заложено то, что может быть оценено позитивно и негативно" (Gadamer 1960: 255).

Традицию Гадамер считает одной из форм эпистемического авторитета. Связь между историей и современностью пролегает в свете традиции. В современности живы элементы традиции, которые и были названы Гадамером предрассудками.

К так понимаемым предрассудкам в настоящем исследовании мы можем отнести такие влиятельные широчайшие интерпретационные установки, как "европоцентризм", "романтизм" и "христоцентризм". Иными словами, мы исходим (и не всегда осознанно) в интерпретации текстового материала из достижений и ценностей европейского знания и европейской философии Нового времени, а также из ценностей и "горизонтов понимания", открытых Европе христианством.

5.1. ПОНЯТИЕ О СМЫСЛОВОМ ИНТЕРВАЛЕ

Художественность идеи обнаруживается многими путями, в том числе и в разработанной нами (Богатырёв 1996, 1998) схеме усмотрения авторской установки на смысловую интервальность текста. Последняя характеризует

текстовую организацию как содержащую один или несколько взаимосвязанных смысловых интервалов.

В качестве одного из центральных понятий теории идейно-художественного смыслообразования может быть помыслено понятие о смысловом интервале. Последнее является одновременно логически выводимым из классической европейской теории эстетической идеи и из практических наблюдений над организацией высокохудожественных текстов западной и отечественной литературы.

Смысловый интервал определяется как явленная читателю в усмотрении неразрешимая конфликтная противоположность нетождественных ориентиров смыслопостроения при опоре на единые объективные данные текста (ориентиры не тождественны номинативным единицам текста, они конструируются при помощи последних как средства управления читательскими гипотезами относительно дальнейшего развития смыслообразования в тексте – см.: Богин 1982: 70). В отличие от случаев многозначности как снимающей в себе противоположность ряда смыслов текста многогранности смыслового образования (изучаемой герменевтикой сакральных текстов, например: Рісоеиг 1969) смысловый интервал как объективно неразрешимый конфликт взаимоисключающих пониманий и интерпретаций текста возникает на базе амфиболических конструкций, лексической и жанровой полисемии в текстовой организации.

При смысловом интервализации текстовых средств в отличие от случаев стилистического приема иронии происходит не столкновение смысла и противоположного ему значения, а столкновение смыслов. Так, у Овидия прочтем: *Saepe viri fallunt - tenerae non saepe puellae* - *Часто мужи предаются лжи, хрупкие же девушки не часто*. Должны ли мы непременно считать интерпретацию "девушки обманывают не часто, а всегда" противоположной букве текста, а интерпретацию "девушки правдивее мужчин" - единственно возможной? Или имеется в виду, что "Часто мужчины лгут, а девушки часто - нет"? И в последнем случае идея 'Homo mendax' ("Человек лживый", а идея обычно определяется словами не субстанциально, а по способу явленности: Мейстер Экхарт 1991: 6) дает повод подумать и об относительной природе предрассудков, и об абсолютности принципов, и о жизни в целом. Усмотренное противоречие в составе собственного понимания художественного текста служит стимулом для активного пробуждения рефлексии читателя над собственным опытом чтения и жизни вообще, а также над пределами наличного опыта обоих родов.

Ранее (Богатырёв 1996, 1998) мы пришли к построению теории неявности идейно-художественного начала текста, центральным понятием которой выступает смысловый интервал (СИ). Определенная программой текстопостроения система смысловых интервалов мыслится как отсылающая к художественной идее текста. От риторического понятия антитезы интервал отличается как контрапункт на уровне смысла, а не пропозиционального

содержания. От понятия иронии, на которое широко опиралась эстетическая мысль романтизма, СИ отличается тем, что в иронии смысл языкового выражения в тексте противопоставляется значению в системе языка (ср.: исполнин Малютка Джон в цикле баллад о Робин Гуде), а в интервале смысл противопоставляется смыслу при опоре на тождественную форму языкового выражения.

Поскольку смысловая интервальность текста (маркированность наличием СИ) рассматривается в качестве формы внутритекстового существования одновременно неявной и глубокой идеи текста, а неявность и глубина мыслятся как друг друга взаимно перевыражающие свойства, соответствующая программа текстопостроения получила название эзотеричной. Данное определение связано с античной греческой философской и языковой традицией, скрепляющей неявность и глубину в одном качественном прилагательном *esoterikos*. Эзотеричность представляет собой содержательную форму художественной идеи в родовом приближении (Богатырёв 1998: 25-29; Bogatyrev 2001). Если имплицативная (построенная на операции логического вывода - Богатырёв 1998: 46, 48, 54) парадигма в изучении неявных смыслов текста знает только смыслы, неявные *pro forma* - по способу данности в тексте, то здесь речь идет о смысловом начале, неявность которого входит в его внутренне содержание.

Частным случаем эзотеричной формы является смысловая интервальность. Она связана с поляризацией смысловых потоков в соответствии с принципом "единства, несмотря на разнообразие". Данный принцип высвечивает проблему иррационального остатка при именовании художественной идеи, поскольку идея не может быть познана до конца, ограничена отдельным представлением, подведена под отдельное понятие или сформулирована исчерпывающим образом (Кант 1966: 330, Кант 1994: 115; Фихте 1973: 293). Одновременно *разделенность* исходящих из единого основания смысловых потоков и единство порождающего контрастные смыслы основания является существенным условием для пробуждения рефлексии индивида над самими предельными основаниями смыслообразования в человеке как источнике культуры.

Эзотеричная интервальность в тексте, не равная происходящей из многослойности текста многозначности, предполагает конфликтную противоположность планов построения альтернативных интерпретаций конкретного места в тексте и смысла конкретного текста в целом в пределах одного смыслового слоя текста. Это именно тот случай, когда имеются основания говорить о выражено затрудненной ситуации понимания текста. Явленный читателю в усмотрении конфликт различных интерпретаций (пониманий) понимается нами как форма указания на неявность (сокрытость) субстанции 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.

Смысловая интервальность не совпадает с филологическим понятием о полифонии, введенным М.М. Бахтиным (1895-1975) в работе "Проблемы поэтики Достоевского" (1929). М.М. Бахтин описал такой тип построения текста, при котором авторская ценностная позиция ("голос") вступает в бесконечно диалогические отношения с другими ценностными позициями ("голосами") в тексте (Бахтин, 1986: 337). При этом в концепции автора момент незавершенности абсолютизируется, откладывается в недостижимую перспективу последнего синтеза, либо временно разрешается в победе одного или группы голосов над другими (там же: 196-197).

Для полифонической риторики ведущую ценность представляют разноголосие и многоголосие, для интервальной риторики - авторитарность высшей истины. Альтернативные программы смыслопостроения в тексте в случае интервального 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, то есть в конечном счете выбор "нетерпимой" к другим альтернативной программы смыслопостроения для данного текста. Интервальное смыслопостроение художественного текста развивается радикально иным образом, нежели диалектический синтез или бесконечный диалог противопоставляемых граней, "голосов". 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 различные, непересекающиеся онтологии.

В наиболее широком смысле интерпретация и есть интервализация - установление гармонического контрапункта, содержательной связи между элементами понимаемой ситуации. Интервальная интерпретация идейно-художественной интенции текста в узком смысле методологически и методически опирается на метод исчисления смысловых интервалов в тексте. Основными понятиями последнего типа интерпретации выступают понятия о смысловом интервале, о художественной идее и о схемах идеализации интенциональной установки текста. Усмотрение в тексте основания для интервальной интерпретации мы относим к схемам индивидуации идейно-художественной установки текста.

5.1.1. Полипараметрическая модель фиксации смысловых интервалов

Совокупность накопленных схем усмотрения текстовой установки на смысловую интервальность была ранее представлена нами в виде единой полипараметрической модели читательских усмотрений. Схемы усмотрения были сгруппированы по трем основным шкалам явленных читательскому усмотрению текстовых манифестаций авторской установки на эзотеричность: 1) онтологической, 2) логической комбинаторики, 3) синтаксических реализаций. Все три таксономические шкалы – интраонтологиче-

ский/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. Проявляющейся в них субстанцией выступает текстовая эзотеричность как содержательная форма идеи.

Такая модель была 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. Получившийся посредством графического представления параллелепипед отражает существенные свойства эзотеричных мест в реальных текстах культуры.

На оси А расположены две отметки с позициями А1 "интраонтологический" и А2 "интеронтологический" интервал; на оси В – с позициями "амбивалентность" (В1) и "антиномичность" (В2); на оси С – с позициями "неопределенность" и "отрицательная определенность" ("минус – определенность", апофатичная, негативная определенность), а также "противотекст".

Интраонтологический смысловый интервал (А1) обусловлен столкновением в усмотрении при опоре на единые данные текста смысловых вариантов в пределах единого для набора вариантов смыслового мира или онтологической плоскости текста. От первого отличается интеронтологический, то есть межплоскостной, основанный на нетождественности возможных смысловых миров текста смысловый интервал (А2).

Под "антиномичным" смысловым интервалом (В2) в тексте понимаются случаи абсолютной несовместимости двух альтернативных интерпретаций: в масштабе смысла целого текста антиномичный смысловый интервал означает невозможность совмещения интервальных интерпретаций ни в одном допустимом в рамках данного текста контексте. Так, в зачине рассказа Н.С. Лескова "Привидение в Инженерном замке": *" У домов, как у людей, есть своя репутация "* - либо дома приравниваются к людям в качестве моральных субъектов, либо ставятся в зависимость от человеческих душ. Одно отрицает другое.

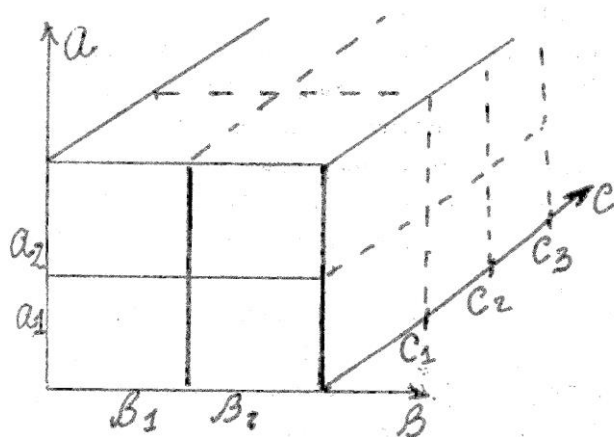
Под "амбивалентным" (В1) смысловым интервалом в тексте понимаются случаи, когда две конфликтно сосуществующие интерпретации различаются по параметру "субстрат/суперстрат"; одна из них допускает другую как свою акциденцию, то есть последняя является принципиально арбитражной, заменимой.

Под "неопределенным" смысловым интервалом (С1) понимаются случаи, когда имеет место дефицит ориентиров смыслообразования, позволяющих выбрать (индивидуировать) основную смысловую линию текста и единственную наиболее вероятную версию понимания текстового отрезка. Такие случаи наиболее характерны для зачина текста.

В случае "отрицательной определенности" (C2) два взаимоотрицающих горизонта смысла текста поочередно актуализируются как косвенными стилистическими средствами текста, так и средствами, близкими к прямой номинации. Так, в тексте Лескова отмечается противостояние возможного эзотерического (потустороннего) мира привидений эзотеричному (идейному) возможному миру человеческой совести, задающее взаимоисключающие горизонты понимания смысла всего текста.

Под "противотекстом" (C3) как разновидностью синтаксической реализации эзотеричной интервальности в тексте подразумеваются те случаи, когда текстовой отрезок не вписывается в окружающий контекст в рамках понимания "по содержанию". "Противотекст" характеризуется очевидным отсутствием тема-рематического основания для включения в набор предикаций, составляющих содержание контекста или текста в целом. Противотекст встречается преимущественно в середине или в конце текста. Кроме того, все приведенные множители могут трактоваться и более широко.

Рисунок 1. Полипараметрическая модель усмотрений СИ



Существенное и парадоксальное свойство данной модели явленных усмотрений текстовой эзотеричности заключается в том, что приведенные множители (обозначенные на рисунке клеточками) не статичны, так как в процессе использования 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. Сама модель усмотрений предполагает возможность расширения по мере необходимости спектра

фиксируемых параметров путем введения новых осей либо пополнения множителей на уже имеющихся осях при расширении эмпирического интерпретационного материала.

Отдельный зафиксированный языковыми средствами семантический жест текста, вносящий в поле явленных усмотрений читателя смысловой интервал, получил название эзотеричного риторического хода. Эзотеричный риторический ход не является строевой единицей языка, а выступает как внутритекстовая единица, обладающая интервальной природой. Всякий эзотеричный риторический ход в составе конкретной программы текстопостроения квалифицируется по трем параметрическим осям, вошедшим в приведенную модель категоризованных читательских усмотрений манифестаций эзотеричного начала в тексте. Отмеченные на осях риторические позиции выступают в качестве множителей.

Фиксация, инвентаризация и систематизация авторских эзотеричных риторических ходов входят в состав читательской деятельности по распремечивающему пониманию текста. Например, высказывание из текста Ю. Олеси (1983: 15) *"Он поет по утрам в клозете"* может квалифицироваться как интервалообразующее в сети множителей С-1, В-1, А-1 (2), а высказывание из текста В. Короткевича *"не здаецца, што распевае раницай у туалете розныя там... харалы"* (Караткевіч 1990: 389) - в сети множителей С-2, В-2, А-2. Первое нуждается в доопределении смыслового горизонта (С-1), второе содержит апофатическое обозначение означаемого (С-2); первое допускает одновременно поляризацию контрастных смысловых миров (А-2) и контрастность действий и восприятий разных фиктивных персонажей (А-1), а также наложение переносного значения на прямое (В-1), а второе обладает ничтожным прямым содержанием (не В-1), но выраженной противоположностью прямо не названных в тексте сопутствующих содержаний (В-2,) и поляризацией смысловых миров (А-2). Избыточная определенность интервального риторического места в тексте по одной шкале (одновременно А-1 и А-2) только отображает множественность оснований для расщепления интенции высказывания. Заметим, что ни в первом, ни во втором предметных образцах мы не склонны усматривать подобно представителям неориторики некое серьезное отклонение от языковой нормы.

Приведенная модель помогает фиксировать формы явленности смыслового интервала читательскому усмотрению при опоре на текстовые данные, но объяснение самого истока такого рода риторико-герменевтической организации текста лежит в ведении европейской теории индивидуации высшей истины бытия. Теория эта несет на себе печать древнегреческой метафизики и христианской теологии.

Понятие о смысловом интервале сформировалось на достаточно узкой базе наблюдений над такими текстовыми явлениями, как амфиболия и полисемия языкового высказывания, традиционно рассматриваемыми лингвистикой в пределах одного замкнутого предложения. По мере расширения

поля наблюдения над текстовым материалом, привлечения в поле рассмотрения формальных и содержательных связей между предложениями, а также явлений полистилистической организации языкового материала в художественном тексте становился все более очевидным универсальный характер данного понятия. Набор текстовых средств создания и разработки эзотеричной интенции оказался в ряде художественных текстов существенно богаче предложенного метаязыка, а развитие текстовой установки на идейность обнаружило дополнительные ресурсы поляризации смысловых потоков, выходящие за пределы анализа внутри одного предложения в изолирующем приближении. Возникла необходимость во введении дополнительных представлений и понятий, способствующих объяснению устройства авторских идейно-художественных программ смысло- и текстопостроения.

Более полное знакомство с европейской эстетической и метафизической традицией, рассмотрение более широкого спектра филологических теорий содержательной формы художественного текста показало, что понятие о смысловом интервале лежит у истока индивидуации идейно-художественного ритма текста, а также входит как опредмеченная форма рефлексии в состав художественной катахрезы, а также этимологической фигуры удвоения.

Практика интерпретации художественных текстов при опоре на понятие о смысловом интервале потребовала разграничения двух охватываемых им нетождественных (но взаимосвязанных) видов интервализации текстовых смыслов - поляризации и сгущения смысловых потоков. Если при поляризации выделяются два конфликтно противоположных очага смыслообразования по типу "Добро -Зло", то при сгущении имеет место втягивание в орбиту каждого из противопоставленных очагов смыслообразования многих сродственных им смыслов по типу "Зло-Ложь-Зависть-Грех-Смерть-Страх" или Добро-Истина-Любовь-Вера". Отношение аксиологической импликации между полярными смысловыми потоками обеспечивает движение рефлексии читателя одновременно в двух полярных плоскостях. Так, если затронутый текстом смысловой топос в одной из плоскостей будет соответствовать концепту "Любовь", то в противоположной смысловой плоскости рефлексия может обратиться к поиску его противоположностей в области таких концептов, как "Равнодушие", "Ненависть", или "Грех", или "само Зло", или некая еще безымянная "Не-любовь". Последнее обстоятельство свидетельствует об интервализации как о технике передачи многих безымянных в языке смысловых оттенков опредмеченной в тексте субъективно-ценностной реальности.

В совершенно особых отношениях с понятием о смысловом интервале состоят понятия о полицентрической линейке внутритекстовых сцен и о текстовом гнезде смыслообразования. Полицентрическая линейка внутритекстовых сцен, представляющая собой ряд связанных по смыслу в идее, но не по содержанию смежных по положению в тексте пропозиций, рядополю-

жена смысловому интервалу как содержательная форма идеи. Гнездо смыслообразования, выступающее как "контрольное" для читательского понимания место в тексте, характеризуется выраженной риторико-герменевтической внеположенностью по отношению к программе понимания текста "по содержанию". Гнездо смыслообразования в художественном тексте может аккумулировать в себе интервальные интерпретации и выступать в таком случае средством индивидуации идейно-художественной установки текста и собственно его художественной идеи.

5.1.2. Романтическая этимология

"Ethymologia divina aperit et practica humana regit" (Curtius 1894: 498)

"Границы моего языка означают границы моего мира" (Витгенштейн 1994: 56)

Философия романтизма в силу своей обращенности к беспредельному, абсолютному нуждалась в схемах понятия идеального. Средством языкового выделения идеального начала в многообразных ликах бытия в дискурсе деятелей Йенского кружка в большинстве случаев послужила этимологическая фигура удвоения (Вайнштейн 1994: 74) как эхо философии Платона ("идея идей") и Плотина, но главным образом как способ прорываться к сущностному пониманию посредством рефлексии (критичного рефлексирования субъекта) над понятием рефлексивно (как бы "зеркально" - Вайнштейн) противопоставленным самому себе. "Третья эпоха – возвращение философии в себя самое <...> Она становится теперь философией философии..." (Schlegel 1964: 91). Как замечает О.Г. Вайнштейн, этимологическая фигура удвоения в силу нетождественности концепта самому себе создает идеальные условия для "пробуждения дополнительных смыслов" (Вайнштейн 1994: 22). Данная риторическая фигура определяет романтический способ вопрошания как возведение в степень: "Как найти зародыш, тип целой природы? Природу природы?" (Novalis 1965, Bd. II: 597, № 392).

Этимологическая фигура удвоения понятия частотна в библейских текстах (вспомнить "суету сует" у Экклезиаста) и в христианской этике С. Кьеркегора ("греха греха" из "Болезни к смерти" - Кьеркегор 1993: 328). Формальная рефлексия, обращение понятия на самое себя выступает как вызов содержательной, смыслопорождающей критической рефлексии читателя, а значит, как способ остранения и схема индивидуации идеи.

В романтизме идеальное, сущностное начало связывалось с "остраняющей рефлексией" имени понятия. Фридрих Шлегель пишет о подлинной поэзии как о поэзии трансцендентальной, "сущность которой - отношения идеального и реального и которую по аналогии с философским языком можно назвать трансцендентальной поэзией... Она должна в каждой из своих изображений изображать себя и быть одновременно поэзией и поэзией поэзии" (цит. по: Вайнштейн 1994: 26). В силу своей "трансцендентальности" поэзия поэзии определяется Шлегелем в 116 Атенейском фрагменте как

прогрессивная универсальная поэзия, как вечное превзойдение себя, а также через иронию. Заметим, что все эти свойства не привносятся, а выводятся из этимологической фигуры "поэзия поэзии". В художественном тексте такого рода фигура мысли разрабатывается средствами косвенной номинации, организованными таким образом, чтобы дать возможность "свободного" усмотрения читателем единства идеи во множественности текстовых манифестаций.

Примечательно, что уже в библейских текстах встречаются наряду с "чистыми" этимологическими фигурами сходные по структуре "нечистые" псевдо-плеонастические фигуры, такие, как в *"И показал мне чистую реку воды жизни..."* (Откр. XXII: 1; в Библии короля Джона - *"a pure river of water of life"* (KJB Rev 22:1). Здесь интересна показательная регрессия видового понятия реки к родовому понятию воды. Скачок к усмотрению идеальных сущностей провоцируется также отсылкой к контрастным, полярным метафорическим концептам наподобие парадоксально упоминаемых "рек огня" для данного случая. Таким образом этимологическая фигура выступает средством интервализации смысловых потоков.

Означаемое в "идеалистическом" дискурсе как бы сжимается до точки, не имеющей определения в виде отдельного предметного представления, но аккумулирующей в себе многие. Так, за определением "чистый" в той же строке из Апокалипсиса следует "светлый как кристалл". И теперь уже жидкое уподобляется твердому. Идеальная реальность трактуется как в принципе невыразимая в виде предметных наглядных представлений, иными словами, чуждая изобразительности. Таким образом этимологическая фигура по своим герменевтическим потенциям граничит с катахрезой, часто определяемой в стилистике как построенная на неточном употреблении имен "смелая" метафора.

5.1.2.1. Романтическая этимологизация

Одновременно с этимологической фигурой немецкими романтиками широко практикуется этимологизация - интерпретация значения слова на основе некоего первичного предназначения, связываемого с внутренней формой слова (Вайнштейн 1994: 18-19). Позднее учение о внутренней форме слова было научно осмыслено и заняло достойное место в лингвистике благодаря деятельности А.А. Потебни. "В слове мы различаем: внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Внутренняя форма направляет мысль" (Потебня 1976: 175). Для романтиков этимологизация была формой магического идеализма - открытия сущности вещей посредством отыскания скрытых энергий в слове. Так, немецкие глаголы *dichten* и *verdichten*, "говорить стихами, выражаться поэтично" и "сгущать, уплотнять" в дискурсе романтиков проясняют друг друга (Вайнштейн 1994: 16).

6.1. ИДЕЙНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ

Принцип объяснения формообразования художественного текста (будь то поэма или скульптура) его обращенностью к выражению идеи был обоснован Г.В.Ф. Гегелем. Согласно философу, не всякое формообразование будет художественным, а лишь то, которое служит осознанию высших интересов духа. Соответственно "эти духовные интересы устанавливают определенные точки опоры для содержания, сколь многообразными и неисчерпаемыми ни были бы его формы и образы ... определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму" (Гегель 1968: 20). Таким образом, формообразование, для того чтобы удовлетворять требованию художественности, должно соответствовать идее, диктующей производимому тексту содержательную форму. Мы полагаем, что индивидуация художественной интенции текста может опираться на схемы понятия идейности. Под идейностью имеется в виду текстовая установка по выражению (художественной) идеи. Данная установка влечет за собой опредмеченность в тексте определенных риторических структур, способствующих оптимальному усмотрению читателем типа идейной интенции текста.

Центральным интенциональным началом в художественном текстообразовании является художественная идея. И. Кант дал определение художественной идеи как того начала, которое дает повод "много думать", а Г.Г. Гегель (1770-1831) определил идею искусства как "по существу своему вопрос, обращение к откликающемуся на него сердцу, воззвание к душам и умам" (Кант 1994: 115; Гегель, 1968: 77). Идея как энергия заставляет думать, делать выбор, принимать решение, и ни одна мысль, ни один выбор и ни одно решение не способны вобрать в себя всю идею целиком, без значащего остатка. На языке современной филологии художественная идея может быть определена как опредмеченная в тексте пробужденность рефлексии над предельными субъективно-ценностными основаниями человеческого бытия в мире.

6.1.1. Идея и понятие

Идея и понятие имеют дело с сущностями. Само понятие об идее строится при опоре на понятие о понятии. Под понятием обычно имеется в виду выступающая итогом познания "целостная совокупность суждений, т.е. мыслей, в которых что-либо утверждается об отличительных признаках исследуемого объекта, ядром которой является суждение о наиболее общих и в то же время существенных признаках этого предмета" (Кондаков 1971: 373).

Как указывает Л.С. Выготский, "слово почти всегда готово, когда готово понятие" (Выготский 1996: 17). Иными словами, понятию свойственно

находить себе имя в словах языка. Европейской науке свойственно продвигаться вперед путем номотетическим (термин введен в 1894 году В. Виндельбандом), то есть путем создания словесных ярлыков для обозначения постоянно расширяющегося круга вновь открытых явлений, объектов или сконструированных теоретических понятий. Именно через установку на максимальную вербализацию непрерывно порождаемого смысла определяют познавательную стратегию европейской культуры лингвокультурологи (Снитко 1999: 140).

Понятие в силу своей дискурсивности и абстрактности вполне исчерпывается своим определением, а идея требует для коммуницирования особой обусловленной формы, близкой гениальности. А. Шопенгауэр в этой связи уподобляет понятие мертвому хранилищу, в котором "действительно лежит друг подле друга все то, что в него вложили, но из которого нельзя извлечь больше, чем в него вложили"; напротив, идея развивает в воспринявшем ее все новые представления по отношению к одноименному ей понятию (Шопенгауэр 1993, т.1: 345-346). На этом основании исследователь характеризует идею как единство, распавшееся на множество в силу временной и пространственной формы схватывания сознанием, а понятие - как восстановленное посредством абстракции единство. Соответственно понятие определяется как *unitas post rem* и *universalia post rem*, а идея как *unitas ante rem* и *universalia ante rem* (Шопенгауэр 1993, т. 1: 346; Шопенгауэр 1993, т. 2: 401).

Понимание имеет своей стихией не только научные понятия, но и предшествующие им ступени отталкивающегося от чувственных данных обобщения в виде синкретов (бессвязной связности смежных предметов), общих представлений (обобщений на основе максимального эмпирического сходства) или псевдопонятий (Выготский 1982: 149, 169), а также превосходящие понятие по степени обобщения идеи. Превосходство обобщения идеи связано с тем, что она "есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанное в свободном его применении с таким многообразием частичных представлений, что выражение, которое обозначало бы определенное понятие для него, найдено быть не может; следовательно, оно позволяет примыслить к понятию много неизреченного; чувство этого неизреченного оживляет познавательную способность и связывает дух с языком как просто буквой" (Кант 1994: 158). Данное положение критики способности суждения Канта может, на наш взгляд, быть переформулировано следующим образом: понятие представляет собой единство в многообразии, а идея - единство, несмотря на разнообразие.

6.1.2. Идея и предельное понятие

В рамках дискурсивного рассуждения (в философских трактатах, методологических дискуссиях и т.п., но не в рамках художественного текстообразования в узком смысле!) идеи выступают в роли предельных понятий.

Философ трактует то, что художник показывает. Введением понятия о предельном понятии в пространство лингвистики мы обязаны Т.Н. Снитко. Эпитет "предельное" указывает на крайнюю степень широты обобщения, позволяющую такого рода понятию собирать на себе колоссальное множество смыслов и тем самым "держат культуру как целое" (Снитко 1999: 36). К миру предельных понятий относятся понятия о Боге, о бытии, о жизни, о смерти, об истине, о времени, о языке, о Добре и Зле и т.д. Согласно исследователю, вопрос об иерархии отношений между предельными понятиями в сущностном понимании является принципиально неразрешимым (там же: 46). Автор по результатам исследования связей предельных понятий между собой выделяет 1) отношение импликации (смерть - время), 2) отношение выражения одного понятия через другое (время - пространство), 3) отношение оппозиции (жизнь - смерть), 4) "символическое" отношение (судьба и причинность, время и пространство, связанные друг с другом как жизнь и смерть), 5) рамочное отношение охвата одним предельным понятием других предельных понятий, а также особый класс отношений, обусловленных употреблением в тексте для их именованья средств метафорической номинации (там же).

Все названные отношения имеют прямое отношение к процессу читательского понимания идейного начала в тексте. Такого рода отношения в силу своей заданности в авторской программе текстопостроения подлежат активному освоению читателем в качестве текстовых смыслов и текстовых средств выявления смыслов. Наиболее поучительным в теории предельных понятий представляется логически выводимая гипотеза о потенциальном равенстве идеи отдельного художественного текста идее человеческой культуры в целом. Интересна и другая, близкая нашему понятию о художественной катахрезе тенденция к несовпадению имен предельных понятий и собственно предельных концептов (Снитко 1999: 73).

6.1.2.1. Сцепление понятий и смыслов.

Согласно преданию, когда средневекового иудейского мистика Исаака Луриа спросили, почему он не записывает свои идеи и представления, тот ответил: "Это невозможно, ибо все вещи взаимосвязаны" (Scholem 1941: 254). Здесь, в этой типично мистической апофтегме, явственно слышится переключка с христианской теологией Дунса Скота, выдвинувшего на первое место в индивидуации Бога принцип божественной бесконечности. Различные идеальные сущности, несводимые друг к другу формы по Скоту, находят в Боге бытийное тождество, не ведущее к подавлению их формального различия: "То, что есть божественная мудрость (ее чтойность), не тождественная тому, что есть божественная справедливость, - это, формально, разные сущности, но в своем бытии мудрость у Бога совпадает со справедливостью, потому что бытие обеих в нем бесконечно" (Gilson 1952: 211, 250).

Такого рода представление об идее бесконечного сцепления смыслов и предельных понятий в идее возрождается в высказанной Жан Полем романтической установке видеть все во всем (Жан Поль 1990). Сюда же можно отнести и высказанное патриархом реализма Л.Н. Толстым положение о художественно необходимом "сцеплении" мыслей: "...потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно..." (Толстой 1955: 155). Позднее Толстой определит это несказуемое начало как "единство самобытного нравственного отношения к предмету" (там же: 286).

Добро и Зло, будучи идеями, являются в известной мере иррациональными величинами. "Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное", - подчеркивает Лев Толстой (Толстой 1955: 369). "Добро есть важная, высшая цель нашей жизни. Как бы мы ни понимали добро, жизнь наша есть не что иное, как стремление к добру, т.е. к богу. Добро есть действительно понятие основное, метафизически составляющее сущность нашего сознания, понятие, не определяемое разумом" (там же).

Уже Л.С. Выготский обратил внимание на известную автономию слова и смысла: "Если слово может существовать без смысла, смысл в одинаковой мере может существовать без слов" (Выготский 1996: 348-349). Здесь намечается связь между сущим и невыразимым словами.

6.1.2.2. Экстенционал идеи. Плерома

spiritus domini replevit orbem terrarum

Периферией идеи является весь мир (космос): *идеи правят миром*. Здесь достаточно вспомнить идею Бога: "Может ли человек скрыться в тайное место, где Я не видел бы его? Говорит Господь. Не наполняю ли Я небо и землю? Говорит Господь" (Иер XXIII - 24). "Куда пойду от Духа Твоего, и от лица Твоего куда убегу? Взойду ли на небо – Ты там; сойду ли в преисподнюю – и там Ты. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря, и там рука Твоя поведет меня, и удержит меня десница Твоя" (Пс. СXXXVIII, 7-9). "Дух Господа наполняет вселенную..." (Прем. I - 7). "Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить. Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится все" (Мат. V: 17-18).

Уже неоплатоники указывали: "Истинно сущее ... не беспредельно ни вследствие величины (ведь истинно сущее, будучи самобытным, лишено

величины, так как все самобытное неделимо и просто), ни вследствие множественности (ведь оно в высшей степени едино по виду, поскольку ближе всего расположено к единому и в высшей степени сродни единому), а беспредельно оно по потенции (*κατα δυναμιν*) ... по одной и той же причине оно неделимо и беспредельно" (Прокл 1993: § 84, 86-88, §86).

Идеи обладают свойством вездесущности (лат. **Ubiquitas**, англ. ubiquity). Так, Ориген пишет о том, что в мире ничто не может быть свободным от Бога (*vacuum deo*) и он присутствует во всех душах, но не составляет всего или сущности в каждой душе, тем более в неразумной или злой (О началах 1993: 258). Г.Г. Гегель указывает на необходимость бесконечной формы для выражения идеи бога, к которому стремятся и истинная религия, и истинное искусство (Гегель 1977: 386, 388, § 561-562, § 563).

6.1.2.3. Безымянность идеи

Несводимость идеи к отдельному понятию обуславливает неточность, катахретичность всякого ее именованя. С этим связана традиция христианского апофатизма ("неопределения"). Приведем одну цитату из творений византийского богослова св. Григория Паламы: "Пресущественная природа Божия не может быть ни выражена словом, ни охвачена мыслью или зрением, ибо удалена от всех вещей и более чем непознаваема, будучи носима непостижимыми силами небесных духов, непознаваема и неизреченна для всех и навсегда. Нет имени ни в сем веке, ни в будущем, чтобы ее назвать, ни слова - найденного душою и выраженного языком, нет какого-нибудь чувственного или сверхчувственного касания, нет образа, могущего бы дать о ней какое-нибудь сведение кроме совершенной непознаваемости, которую мы исповедуем, отрицая все, что существует и может иметь имя. Никто не может назвать ее сущностью или природой в собственном смысле слова, если он действительно стремится к Истине, которая превыше всякой истины" (Лосский 1991: 9). Иоанн Дамаскин (1969: 623) пишет в этой связи о сверхсубстанциальности Бога.

6.2. Номинация художественной идеи текста

"Wie die Gottheit namenlos ist und jeder Nennung fern, so ist auch die Seele namenlos. Denn sie ist dasselbe wie Gott"(Meister Eckhart 1912-209).

Номинация художественной идеи текста едва ли может быть исчерпывающе адекватной смысловой стихии идеи. Все разработанные в европейской культуре схемы понятия о художественной идее так или иначе втянуты в горизонт категории вопрошания. Идея выступает последним, о чем можно спрашивать (КФЭ 1994: 57). Необходимость многого, взаимопревращаемости определенностей положена в европейском понятии об идее на правах конститутивной черты. Можем ли мы в таком случае говорить об адекватной интерпретации как о придании точного имени идее? Платон предосте-

регает от опасной доверчивости к учению, которое все противоположности сводит к единству (Платон 1929, т. 4: 107). Здесь возникает методическое затруднение. Интерпретация всякого текста требует закрепления понятого в слове. Нам же известно, что никакое понятие не может быть полностью адекватным идее и, следовательно, идея не может быть поименована. Разумеется речь здесь идет о субстанциальной номинации идеи, назывании по существу, а не по форме остранения идеи в тексте (например, "футлярность" как смысл чеховского "Человека в футляре", по З. Паперному - 1960: 230). Последняя методически оправдана тем, что выполняет важную инструментальную роль. Оправдание практики именованной идеи по форме причастного ей понятия найдем в христианской богословской традиции:

"Ангел именован Гавриил. Он поступил так, как именовался; в сущности он так же мало назывался Гавриилом, как Конрадом. Никто не может знать имени ангела; туда, где находится его имя, не проникал никогда ни один мудрец, ни один человеческий помысел. Может быть, он вообще не имеет имени! Душа тоже не имеет имени. Как Богу нельзя найти истинного имени, так же истинного имени нельзя найти и душе - хотя об этом написаны толстые книги! Но имя дается ей, поскольку она проявляется в каком-либо деле" (Мейстер Экхарт 1991: 6).

7.1. ХРИСТОЦЕНТРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

"Пока еще не осознано, что вся наша аргументация — христианская" (П.Я. Чаадаев, VIII Философическое письмо).

Чтение текстов культуры с точки зрения разделенной между читающими социальности (как условия бытования социально разделенных смыслов) уходит своими корнями в уверенность в том, что тексты являются манифестациями определенных культур и что сам процесс понимания и интерпретации текста может быть рассмотрен только в пределах частного культурного контекста, обладающего своими схемами и условиями интерпретации (ср.: Bernhardt 1991: 9-10, 169).

Можно много говорить о слабеющем влиянии христианской идеологии в условиях общества потребления, секулярного искусства, атеистического наследия и т. д., но большинство национальных языковых культур Европы содержат в себе сильный христианский компонент. Само учение об эстетической идее в немецкой классической философии несет на себе многие приметы христианского мировоззрения, христианской риторики, этики и христианской теологии. "Будущее изящного искусства заключено в истинной религии. Ограниченное содержание идеи, взятое в-себе-и-для-себя, переходит во всеобщность, тождественную с бесконечной формой, - в созерцание, в непосредственное, связанное с чувственностью знание, в наличное бытие, которое само есть знание, - в откровение, так что принципом содержания

идеи является определение свободной интеллигенции, и содержание это в качестве абсолютного *духа* существует *для духа*" (Гегель 1977: 388, § 563).

"В понятии истинной религии, т.е. религии, содержанием которой является абсолютный дух, существенным образом заложено то, что она есть религия *откровения*, и притом такая, в которой источником откровения является *бог*. Ибо поскольку знание, т.е. принцип, вследствие которого субстанция является духом, как бесконечная для-себя-сущая форма есть начало *самоопределения*, постольку она, безусловно, есть *самообнаружение*. Дух только постольку есть дух, поскольку он есть *для духа*; и в абсолютной религии именно абсолютный дух обнаруживает уже не свои абстрактные моменты, но самого себя" (там же: 388, § 564).

Семиотический универсум текстов европейских языковых культур несомненно отличается широтой и богатством, но было бы неверным утверждать, что нет ничего такого за последние две тысячи лет от рождества Христова, что связывало бы в один узел подходы к пониманию текстов культуры, включая сюда тексты культуры художественной, со стороны представителей многих и многих поколений и многих и многих европейских наций, и позволило бы говорить об определенной общности смысловых ожиданий. Если европейская картина мира вбирает в себя горизонты представлений обо всех основных целях и средствах человеческого бытия в мире, то существует в ней и ниша представлений о языке как средстве коммуникации таких представлений. Идея погруженного в языковую культуру семантического ожидания по отношению к актуализованному в речи (равно как и в тексте) знаку выражается в понятии об интерпретанте.

7.1.1. Интерпретанта

Понятие интерпретанты впервые было рассмотрено Ч.С. Пирсом (1839-1914) как важнейшей (наряду с материальным телом знака и обозначаемым знаком объектом) компоненты знака с точки зрения сознания интерпретатора. Знаки как таковые своим возникновением (в качестве продукта семиозиса) и самим существованием обязаны деятельности интерпретатора. Интерпретатор, в свою очередь, подвержен воздействию знака, которое Ч. Пирс и называет интерпретантой. Согласно Ч.У. Моррису (1901-1979), "интерпретанта знака – это предрасположенность реагировать определенным образом под влиянием знака". В десигнативном измерении значения интерпретантой соответственно является предрасположенность реагировать на обозначаемый объект, как если бы он обладал определенными наблюдаемыми свойствами. Так, если человеку сказали, что в соседней комнате находится черный предмет, он, входя в комнату, настраивается на определенные зрительные впечатления. В случае оценочных знаков интерпретантой является предрасположенность действовать по отношению к обозначаемому объекту, как если бы он был удовлетворительным или неудовлетворительным (Моррис 1983: 122).

По замечанию И.П. Сусова, интерпретанта может быть ответственна за возбуждение определенных эмоций, обуславливание определенных действий, известного хода мыслей, поведения (Сусов 1990: 128). Уже у Пирса понятие интерпретанты связывается с навыком интерпретатора и предрасположенностью к тем или иным ожиданиям, реакциям, сопутствующим представлениям и чувствам. За пределами горизонта лингвистики понятию интерпретанты может быть сопоставлено социально-психологическое понятие диспозиции, трактуемое как готовность, предрасположенность субъекта к определенному восприятию условий деятельности и к определенному типу действия в таких условиях (напр., Психология 1990: 107-108).

Понятие об интерпретанте снимает предельно обостренный в постструктуралистской риторике вопрос о беспредпосылочности (Barthes 1970; Derrida 1987) как о непредвзятости понимания языкового текста. Поскольку художественный в собственном смысле текст по своему коммуникативному заданию не вписывается в узкие рамки схемы "стимул / реакция" (см. принцип безвозмездности), применительно к лингвистически и культурно обусловленной интерпретативной предиспозиции читателя можно говорить о культурной интерпретанте как об определенных модельных ожиданиях реципиента (читателя) по отношению к возможным смысловым горизонтам воспринимаемого высказывания, текста в целом и/или отдельных его единиц и элементов.

Уже авторы понятия об интерпретанте Ч. Пирс и Ч. Моррис подчеркивают поликомпонентную, многослойную и полифункциональную природу интерпретанты. Понятие об интерпретанте получило дальнейшую разработку в работах И.П. Сусова, О.П. Воробьевой (Сусов 1990; Воробьева 1993: 58-60). И.П. Сусов обосновал понимание интерпретанты как присущей знаку проекции основного вектора интерпретации знака, а также проекции реакции интерпретатора на знак и потенциал воздейственности знака (Сусов 1990: 131-132). О.П. Воробьева разработала представление о программируемости текстом в аспекте его интерпретанты определенной оптимальной глубины и меры многообразия возможной интерпретации (Воробьева 1993: 60 -88).

Существует высказанное философами мнение, что за отношением понимания всегда стоит нечто такое, чем субъект (читай "человек") всегда обладает и что непременно должен отстаивать, от чего ему отступить не должно даже, или прежде всего, в моменты ломки старой и сросшейся с его существованием как мыслящего субъекта картины мира. Внутренняя форма глаголов понимания в ряде европейских языков, в том числе в древнегреческом, староанглийском и немецком, содержит в себе указание на момент отстаивания определенной онтологии понимания в качестве предельного основания мышления и смыслообразования (см. об этом: Лой 1982: 216). В этой связи представляет интерес сакраментальная фраза нашего современника и соотечественника В. Распутина: "искусство держит оборону малыми

силами" (Распутин 1989: 276). Писатель указывает и на противостоящую искусству стихию раскультирования. Раскультирование понимается как отступление от культурообразующей интерпретанты, забвение священных первоисточков, имеющее место, когда красота и тайна теряют смысл.

Интерпретанта как источник инференции

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

Словарь The Oxford Companion to the English Language в статье о катахрезе как основанной на смешении неоправданной подмене в речи одних слов другими приводит в качестве образца связанные конверсивными отношениями семантически близкие *learn and teach, imply and infer*. В качестве образца некорректного словоупотребления приводится фраза: "Are you inferring I don't know what I am doing?". Позиция словаря позволяет нам утвердиться в трактовке инференции как действия именно со стороны слушающего, а не говорящего.

Инференция, охватывающая широкий класс когнитивных операций, предполагает так называемое "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 и далее под инференцией нами подразумевается принцип усмотрения и само усмотрение текстовых нозм как основанные на интуитивном достраивании интерпретатором целостной ситуации смыслопостроения в тексте. Атрибут "интуитивное" может здесь быть определен как исходящее из продуктивной гипотезы, не имеющей с необходимостью исчерпывающего однозначного объективного обоснования, но и не опровергаемой текстом. Гипотезы обуславливаются интерпретантой.

Инференция как смыслообразование на основе непосредственного опытного переживания нозм в акте прочтения может быть противопоставлена смыслообразованию на основе "строгих", предзаданных формально-логических конструкций, готовых для дискурсивного представления интерпретационных схем. В инференционной модели говорящий вкладывает свой смысл, то, что он лично имеет в виду (*nonnatural meaning* – Grice 1971; Макаров 1998: 24-26) в знаки. Как это подробно объяснено М.Л. Макаровым, в инференционной модели коммуникации акт объективации в тексте субъективной интенции говорящего (взятой как первичное в коммуникации) довлеет над инертностью конвенциональных значений языкового кода (там же).

Мы полагаем, что инференциальное начало значимо не только для анализа "синкопированного" обыденного устного речевого общения, но и для деятельности читателя по пониманию беллетристического текста. Импликативные нозмы приобретают больший вес с точки зрения понимания тек-

ста в сочетании с инференциальными. Приведем образец инференциального понимания применительно к художественному тексту на материале текстового фрагмента, открывающего второй раздел текста Н.В. Гоголя "Страшная месть":

"Тихо светит по всему миру: то месяц показался из-за горы. Будто дамасскою дорогою и белою как снег кисеею покрыл он берег Днепра, и тень ушла еще далее в чащу сосен"(Гоголь 1996: 139).

Читатель при прочтении текста может задаться вопросами следующего плана: Что светит по всему миру? Если это месяц, то чем вызвана динамика тени? Если это не месяц, то что это за светило и почему его свет считается тихим и на какие ценностные оси следует ориентировать читателю свои ожидания по отношению к дальнейшему тексту?

Здесь может актуализоваться на правах инференции представление читателя о таких христианских выражениях, как "свет невечерний", слово пророческое ("и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших" - 2-е послание Петра 1:19-21) и/или многих других, родственных им. С другой стороны, удерживая в составе накопленных при понимании предшествующего текста схем деления мира на две части - христианскую и нехристианскую - позволяет предположить, что второй раздел текста открывается аксиологически важным конструктом священного противостояния божественного света и сил тьмы. Доказать с принудительной силой данное усмотрение невозможно, но игнорирование его как непродуктивного здесь и особенно далее по тексту обеднило бы понимание текста в аспекте местной и глобальной когеренции (целостности и связности в их взаимодействии).

7.1.2. Христоцентризм

Существуют различные подходы к определению понятия о христоцентризме. Например, Франсуа Мориак называет христоцентризмом сосредоточие всех душевных и умственных сил на служение Тому, Кто открылся душе как Полнота Воплощенной Истины, вплоть до отхода от самого себя, забвения себя (Мориак 1981: 110). Такое понятие представляется экстатическим и ступенчатым, а значит, способно разделять людей и тексты по мере близости к христианскому идеалу. Мы же здесь нуждаемся в понятии интегративном, объединяющем в один род европейца воцерковленного и просто воспитанного в лоне европейской культуры "стихийного" верующего в свою совесть. Поэтому в качестве наиболее близкого источника такого понятия нам видится следующее, схватывающее наиболее широкие черты христоцентрической интерпретации высказывание М. Хайдеггера: "Христианин усматривает человечность человека, его *humanitas*, в свете его отношений к божеству, *deitas*. В плане истории спасения он - дитя Бога, слы-

шащее и воспринимающее зов Божий во Христе ... В широком смысле христианство тоже гуманизм, поскольку согласно его учению все сводится к спасению души (salus aeterna) человека и история человечества разворачивается в рамках истории спасения" (Хайдеггер 1988: 319, 321).

Христоцентризм определяет тип сознания: "Сущность христианского сознания состоит в признании каждым человеком своей сыновности к богу и вытекающего из него единения людей с богом и между собой, как и сказано в Евангелии (Иоан. XVII: 21), и потому содержание христианского искусства – это такие чувства, которые содействуют единению людей с богом и между собой" (Толстой 1955: 447). С христианской точки зрения ни один человек не лучше другого в силу биологических, национальных или цивилизационных различий.

Христоцентрическая интерпретанта стоит на христианской идее, а сама христианская идея исторична в том смысле, что содержит в себе идею развивающейся по стреле библейского времени Олам историю спасения (Гвардини 1998: 139- 145).

7.1.2.1. Традиция русского европоцентризма

"Европа нам второе отечество" (Ф.М. Достоевский, 1877)

Принадлежность русской и – шире - русскоязычной культуры к орбите культуры европейской подробно обосновывается академиком Д.С. Лихачевым: "Мы принадлежим к европейской культуре, и наша культурная среда – европейская. Примечательно, что именно Европа, точнее европейская университетская культура, лучше всего понимает культуры других стран, времен и народов... По сути дела, это общечеловеческая культура" (Лихачев 1999: 184). П.С. Гуревич в Философском словаре приводит слова Владимира Соловьева: "Понятие европеец, или, что то же, понятие культура, содержит в себе твердое мерило для определения сравнительного достоинства или ценности различных рас, наций, индивидов" (Гуревич 1997: 133).

Универсалистский пафос европейской культуры не препятствует другим относиться к европейской культуре как к некому "гойскому стану" (Барац 1990: 96) или как-то иначе называемому стану, лагерю, войску или орде. По утверждению И. Дворкина, обусловленная национальным своеобразием идеология иврита как языка Торы решительно несовместима с христианской интерпретацией Священного Писания (Дворкин 1990: 121-129). Последнее обстоятельство не отменяет претензии европейской культуры на выражение всечеловеческих ценностей и не уничтожает возможности понимания ее ценностей представителем любой расы, религии или конфессии.

Названная претензия вырастает из духа и буквы христианской религии. Апостол Павел говорит в послании коринфянам: "Посмотрите на Израиля по плоти" (1 Кор. X: 18) - этими словами он как бы подсказывает, что есть и иной Израиль, по духу. И в другом послании он говорит: "не плотские

дети суть дети Божьи; не все те израильтяне, которые от Израиля" (Римл. IX: 8, 6); "Ибо не тот Иудей, кто таков по наружности, и не то обрезание, которое наружно, на плоти; но тот Иудей, кто внутренне таков, и то обрезание, которое в сердце, по духу, а не по букве: ему и похвала не от людей, но от Бога" (Рим. II: 28-29); "И придут с востока и запада, и севера, и юга, и возлягут в Царствии Божиим" (Лк. XIII: 29). Ориген в этой связи пишет о том, что тем самым существует и некоторый "народ иудеев в тайне (народ во Христе), у которых душа приобрела это особое благородство по некоторым духовным основаниям" (О началах 1993).

Задача христианского искусства – ненасильственное осуществление братского единства всех людей, установление царства божьего, то есть любви как высшей цели жизни человечества (Толстой 1955: 483, 484). Таким может быть искусство не элитарное, сословное или корпоративное, а только искусство для каждого, всечеловеческое (там же: 448).

7.1.3. Европейская интерпретационная стратегия. Расщепление и вербализация

Согласно специалистам в области лингвокультурологии, смысловая стратегия западной лингвокультуры может быть наиболее полно определена через установку на "максимальную вербализацию непрерывно порождаемого смысла" (Снитко 1999: 140). Например, у Парменида безначальное и непрекратимое бытие по истине ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ - сущность) противопоставляется бытию по мнению ($\delta\omicron\xi\alpha$), существованию (там же: 50).

Такова стратегия интерпретации в русле учения о Четырех смыслах в католической теологии. Таково введенное Сёренем Кьеркегором (1813-1855) различие двух "христианств" - исторического христианства (Christenhed, дат., Christenheit, нем. и идеального христианства, такого, каким оно должно быть Christendom, дат., Christentum, нем.).

Т.Н. Снитко подчеркивает момент смыслового расщепления базовых понятий в европейской традиции философствования (Снитко 1999: 73). Для нас, как ориентированных на синтез "собирателей" смыслов текста, основной акцент видится прежде всего в исходной тенденции европейской стратегии интерпретации к преумножению имен. Отсюда же следует установка на выявление скрытых смыслов как скрытых имен в составе открытых: эзотерическое в философском дискурсе европейцев утаивает в себе эзотеричное, имплицитное включает в себя имплицитное, а также эзотеричное и т.д. (см.: Богатырёв 1998а; Bogatyrev 2001).

Расщепление (на акт, процесс и результат, на объект и предмет и т.п.) характеризует царство понятий, в пространстве интерпретации идеи отношение расщепления уступает место отношению перевыражения. Понятие стремится к конечной, застывшей форме, идея преследует бесконечность. Идея не расщепляется на отдельные элементы, она перевыражается в своих противоположностях, равно как и в череде частичных, или конечных "пря-

мых" манифестаций. Данное свойство позволяет говорить о постоянном перерастании горизонтов идеи. Фридрих Шлегель в этой связи пишет о самоиронии понятия как единственном пути превратиться в идею (Шлегель: 121 Атенеийский фрагмент, см. также: Шлегель 1990: 39-40, 42).

Стратегия умножения имен по состоянию на сегодняшний день остается общим местом для понятийной и идейной интерпретации в европейской традиции, тогда как в восточных культурах в противоположность доминантному западному катафатическому, настаивающему на вербализации, подходу к схватыванию сущности первой по времени и определяющей по влиянию является апофатическая традиция (см.: Померанц 1965: 143).

В отличие от европейской и проевропейской в китайской филологической культуре письменность (иероглифическая каллиграфия, как известно) и есть поэзия, "подражание небесному узору" (Малявин 2000: 393-394). Поэзия же направлена на передачу "ли" – устроения бытия. Как поясняет Чжи Юй, в задачу искусства входит "прояснение образов вверху и внизу" (то есть на небе и на земле). Китайская эстетика изначально трактует идею Великого Предела, что едва ли бы не оказалось в европейской культуре предметом теологии, метафизики или этики.

В условиях такого радикального расхождения представления о средствах текстовой выразительности между западной и восточной языковой культурами с нашей стороны было бы самонадеянным автоматически экстраполировать выводы об организации европейских языковых художественных текстов на иные, не менее великие своеобразные языковые культуры. Поэтому мы предпочитаем ограничить свои суждения орбитой европейского текстопроизводства на национальных языках европейских народов и на основе "звуко-буквенного" письма.

7.1.4. Синдересис

"Я не могу поверить, что у жизни нет направления и цели, что у человека нет предназначения, и также не могу отбросить свидетельство, которое дает эта мысль, слово, лицо человека сами по себе, а может быть, еще в большей мере выраженные в искусстве. Само искусство было бы для меня неопровержимым свидетельством о Боге, Который есть Любовь, если бы у меня не было другого, внутреннего свидетеля – совести, которая меня судит, отвечает на мои вопросы и которой доступны мои самые сокровенные мысли" (Мориак 1981: 8-9).

Европейская интерпретационная стратегия идентификации и разграничения смысловых потоков перекликается с учением о совестливом различении. В трудах выдающегося испанского этического философа Бальтасара Грасиана-и-Моралеса (1601-1658) в качестве ключевого используется понятие синдересиса (греч. συντερεσις, в латинской транслитерации - syn-teresis), трактуемое как тонкое понимание, счастливо сочетающееся с верной интуицией и обуздывающее слепые страсти человеческие (Грасиан 1999: 19, 360). "Суть синдересиса – в природном влечении лишь к тому, что

согласно с разумом и сочетается с выбором единственно верного пути" (там же: 58). Ранее данное понятие использовалось средневековым комментатором Эсхила Иеронимом для обозначения совести (традиционный латинский термин - *conscientia*), неугасимые искры которой помогают нам благодаря наличию в нас зла познать добро (об этом понятии подробнее: КФЭ 1994: 574). Путь синдересиса, по-видимому, является прямым путем к познанию христианского Бога. В Библии сказано: "Всякий, питаемый молоком, не сведущ в слове правды, потому что он младенец; твердая же пища свойственна совершенным, у которых чувства навыком приучены к различению добра и зла" (Евр. 5: 13-14).

8.1. ПОНЯТИЙНОЕ НАЧАЛО В БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Будучи адресован широкой аудитории, реальный художественный текст полифункционален, полисемантичен, полиструктурен и полиритмичен. В то же время целью лингвистического анализа неизменно признается указание на общий или "глубинный" смысл (Купина, 1994: 50-51), идею или концепт (Брудный, 1986: 61-62; Кухаренко, 1988: 75, 186) художественного текста. Концепт текста в филологической литературе принято считать высшей единицей интерпретации художественного текста. Последний наделяется различными свойствами в интерпретации отдельных авторов, но всегда рассматривается как сформулированная главная мысль текста. Концепт текста, трактуемый как сформулированная идея, по мнению многих исследователей, является доминантным понятием художественной структуры (напр., Кухаренко 1988: 75).

Предельное положение концепта текста в деятельности по интерпретации обычно выводит данный желаемый результат стилистического анализа и содержательной интерпретации из поля рассмотрения в свете критической рефлексии. Однако адекватное и точное представление о направлении действий и деятельности в целом чрезвычайно важно, поскольку всякое действие есть "процесс, подчиненный представлению о результате, который должен быть достигнут, то есть подчиненный сознательной цели" (Леонтьев А.Н. 1977: 153). Осваиваемые фрагменты текстового материала перестают быть чем-то ничтожным в своей значимости только в свете известного представления о смысле целого текста. Ближайшее рассмотрение предельных берегов интерпретационной деятельности обнаруживает неоднозначность отношений между задачей по формулированию основной мысли текста и свойствами реальных авторских программ художественного текстопостроения.

8.1.1. Понятийный беллетристический текст

Концепт в европейской традиции терминопотребления противопоставляется понятию как удерживаемая в сознании существенная взаимосвязь совокупности самой взаимосвязи и имени этой взаимосвязи в языке (conceptus и notio, по Канту). Понятие выступает как закрепленный в термине концепт. Можно утверждать, что широкий ряд беллетристических текстов в существенной мере удовлетворяет требованию сформулированного концепта. Содержательность таких текстов может быть подведена под моральное понятие без существенного искажения свойств текстовой организации. Такие беллетристические тексты культуры мы будем называть понятийными беллетристическими текстами.

В некоторых беллетристических жанрах понятийное содержание текста формулируется автором средствами прямой номинации. Таковы, например, известные басни И.А. Крылова "Ларчик" и "Осёл". В других случаях смысловой вершиной художественного текста может выступать как моральное понятие, так и художественная идея, определяемая, по Ф. Шлегелю, как понятие, доведенное до уровня иронии (см.: Шлегель, 1934: 174-176; Шлегель, 1990: 42, 39-40).

8.1.2 . Моральное понятие

Моралью, и не только в басне, называется особая форма общественного сознания, регулирующая действия людей в обществе с помощью признанных (не обязательно закрепленных в праве) норм. Такие нормы могут различаться или не различаться у разных народов и прочих общностей людей и преобразоваться с течением времени. Моральные понятия раскрывают правила поведения, которые считаются достойными, благородными, приличными или уместными. Тем самым они имеют дело с объективной целесообразностью, закрепленной в понятии. Можно утверждать, что мораль определяет картину мира для каждого человека (Гуревич 1997: 160). В басне И.А. Крылова "Осел" демонстрируется общественно осуждаемое понятие "ослиной" морали, содержащее в себе некоторым образом инструкцию по обращению с ее носителями.

Всякое понятие ограничивает (специфицирует) и обобщает (Горский 1991: 150). Наиболее точным понятие представляется в силу своей соотнесенности с одним или несколькими родовыми (более широкими) понятиями и определения существенных сторон своего содержания. Оно соответствует целостной совокупности суждений, в которых что-либо утверждается об отличительных признаках исследуемого объекта, ядром которой является суждение о наиболее общих и в то же время существенных признаках этого предмета (Кондаков 1971: 373). "Понятие - это всегда итог познания предмета, явления. Основным механизмом формирования понятия является

процесс обобщения и абстрагирования, в результате чего совершается качественный переход от знаний, получаемых в чувственном опыте, к обобщенным знаниям" (Новиков 1983: 60).

8.1.3. Пирамида понятия

Образование понятий подчинено двум основным направлениям - генерализации как выбору из многообразия данности всеобщих повторяющихся моментов, подпадающих под категорию всеобщего, и индивидуации как отбора моментов, составляющих индивидуальность рассматриваемого явления (Риккерт 1995: 76, 102). Между этими полюсами также обычно выделяется доминион особенного, часто понимаемого как набор отличительных признаков, принадлежащих классу, в который входит искомый предмет на правах отдельного экземпляра или отмеченного дополнительными отличительными признаками предмета или класса предметов. Существенная роль в формировании понятия принадлежит логическим операциям обобщения/ограничения, абстракции (отвлечения от несущественных, то есть не всеобщих, сторон обобщаемых предметов) и спецификации как выделению отличительных признаков предмета (Горский 1991: 150).

Отдельное понятие возможно только в системе понятий. Система понятий предполагает вертикаль отношения общности между входящими в нее понятиями, например: от общего к частному - *растение/ цветок/ роза*, или от частного к общему - *роза/ цветок / растение*. Образным прототипом системы понятий, по Фогелю и Выготскому, служит наглядное представление о пирамиде (Давыдов 1996: 420, 421). Переход от одного частного свойства объекта к другому осуществляется в мышлении через посредство общего понятия в составе "пирамиды понятий" (Выготский 1982: 179). Соответствующая наглядному представлению о пирамиде игра объемов характеризует обратное соотношение между объемом и содержанием понятия (ср.: Горский 1991: 151). Иными словами, система понятий может быть представлена на рисунке двумя пирамидами, широчайшая часть у основания одной из которых будет соответствовать объему родового понятия, а широчайшая часть у основания другой - содержанию единичного понятия. Показатель большего объема соответствует более широкому классу охватываемых понятием предметов, а показатель большего содержания соответствует большему количеству отличительных признаков. Самые широкие по объему понятия мыслятся в общем случае как содержательно наиболее бедные. Соответственно в плане объема широчайшая часть пирамиды понятий, лежащая в основании всевозможных спецификаций и индивидуаций оказывается содержательно наименее определенной. Данное свойство самых широких понятий влечет за собой определенные последствия в плане языковой номинации: частное может быть названо по имени, но общее обозначено лишь символически. *Singularia nominantur, sed universalia significantur*, - указывает Иоанн Солсберийский (Якобсон 2001: 125).

Моральное понятие ориентировано на фиксацию отдельных граней действительности человеческих отношений в определенном термине, исходящем из описания закрытого набора фреймов и сценариев. Напротив, имя художественной идеи изначально характеризуется известной содержательной пустотой (вспомнить известное выражение А. Гайдара: "Что такое *счастье*, каждый понимает по-разному"), поскольку перечень манифестаций идеи стремится к бесконечности (Снитко 1999: 25-26, 36). Понятию свойственно схватывать, исчерпывать, ограничивать, обездвиживать, идею — эволюционировать, развиваться, увлекать. Понятие закрыто и не терпит отклонений в развитии охваченных им сценариев: *Auf das U folgt gleich das Weh, das ist die Ordnung im ABC* (немецкая поговорка "За несчастьем по пятам следует боль").

Понятия формируют сферу знания индивида. В русском языке слова "понятие" и "понимать" имеют сходную форму, чему нет примеров во многих европейских языках (англ. concept, notion versus to understand, to comprehend; фр. concept versus comprendre; нем. Konzept versus verstehen и т.д.) Данные обрабатываются и формируются в сведения, сведения обобщаются в знания, знания используются человеком, но понимание руководит человеком, обладающим или не обладающим знанием.

Построение понятия в тексте обладает своим ритмом. Так, в предании о Гингалине неизвестный другим и самому себе, в прямом смысле слова лишенный имени, юноша узнает свое имя, только совершив рыцарский подвиг. Становится известно, что он – Гингалин, сын сэра Гавейна, отважного рыцаря Круглого Стола. Последний ранее способствовал посвящению юноши в рыцари. Быть сыном Гавейна означает быть сыном героя, отважнейшего и благороднейшего человека. Быть сыном в феодальном сознании означает наследовать. Наследовать герою в полном смысле может только герой. Имя обязывает. В данном случае оно обязывает рыцарские сценарии выполняться в тексте: "Ты Гингалин, сын Гавейна, и ты останешься никому не известным до тех пор, пока не докажешь свою силу и не завоюешь себе имя" (Приключения... 1996: 136). Обретение имени соответствует окончанию повествования: "И Гингалин прожил достойную жизнь" (там же: 139). Движение смыслов текста застывает в понятии как авторитарном слове.

Как известно, всякое понятие ограничивает. Напротив, **художественная идея** в ставшем классическим определении Канта есть то наличествующее в произведении искусства "представление", которое "даёт повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т.е. никакое понятие, не может быть адекватной и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать понятной" (Кант 1966: 330). Иными словами, художественная идея текста может пониматься как то интенциональное начало в тексте, которое пробуждает рефлексии реципиента над предельными субъективными основаниями человеческого бытия в мире, слишком широкими, чтобы быть подведенными под понятие.

Содержательное толкование понятия о художественной идее обладает избыточно богатой традицией метафизических разночтений и обтекаемых диалектических построений. Поэтому здесь мы находим достаточным прибегнуть к наиболее ясному определению, обоснованному Л.Н. Толстым в трактате "Что такое искусство", и принять его за абсолют. Согласно Льву Толстому, у всего истинного европейского (синонимичное выражение – христианского) искусства существует одна единая главенствующая цель и художественная идея – идея братского единения людей в свободе и радости (Толстой 1955: 483, 484: ср.: Достоевский 1990: 546). Заметим, что понятийный беллетристический текст не является совершенно автономным по отношению к сформулированной таким образом всеобщей идее искусства. Различие пролегает в способе данности всеобщей идеи, который может быть собственно идейным, а может быть и понятийным. Рассмотрим в этой связи весьма моралистический текст Питера Хэммила:

Arrows (Peter Hammil)

*Stub towers in the distance, riders cross the blasted moor
against the horizon*

*Fickle promises of treaty, fatal harbingers of war
futile orisons*

*swirl as one is this flight, this mad chase,
this surge across the marshy mud landscape
until the meaning is forgotten.*

*Hood masks the eager face, skin stretched and sallow,
Headlong into the chilling night, as swift as any arrow.*

*Feet against the flagstones, fingers scrabbing at the lock,
craving protection,*

*“Sanctuary!” croaks a voice, half strangled by the shock
in its rejection.*

*Shot the bolt in the wall, rasted the key;
now the echoes of all fightfull memory
intrude in the silence.*

*What a crawl against the slope-dark loom the gallows
One touch to the chapel door, how swiffly comes the arrow.*

*“Compassion” you plead, as through they kept in a box -
that’s long since been empty.*

*I’d like to help you somehow, but I’m in the self-same sport:
my condition exempts me.*

*We are all in the run on our knees;
the sundial draws a line upon eternity
across every number.*

*How long the time seems, how dark the shadow
How straight the eagle flies, how straight towards his arrow.
How long the night is – why is this passage so narrow?
How strange my body feels, impaled upon the arrow!*

Данный текст Питера Хэммила нельзя назвать изящным, но его также нельзя назвать в полном смысле идейно-художественным. В тексте

- 1) разработана модель мира избыточно богатая сценарными реминисценциями, перевыражающими концепт текста;
- 2) присутствует точность описания, правда жизни и экзистенциальное (сращенное с наличным бытием - Хайдеггер 1988: 325) смыслообразование;
- 3) содержится широко развернутая метафора неотразимых стрел судьбы;
- 4) построено и посредством прямолинейного введения в повествование второго грамматического лица опрокинуто на мир слушателя, читателя моральное понятие, способное заставить содрогнуться;
- 5) понятие "стрелы" при всей своей метафоричности настолько точно и однозначно, что нет смысла говорить о косвенной номинации;
- 6) вопрошание об идее, о предельном основании для динамики столь хорошо описанного безответного жестокого мира вынесено далеко за пределы коммуникативного фокуса текста. Имплицитный призыв "так жить нельзя" открывает для читателя не слишком много новых смысловых горизонтов.

Категория художественной идейности предполагает интенсивное вопрошание. Вопрошание о началах в тексте П. Хэммила в конечном итоге неуместно, поскольку он весь с поэтапной скрупулезностью развертывает свое интенциональное начало в одно сформулированное и всё объясняющее понятие, провоцирующее, быть может, сожаление, но не вопрошание.

8.1.4. Поэтическое понятие

Е.Н. Чебаевская (1989) предлагает концепцию "поэтического понятия" в прозаическом тексте. Поэтическое понятие выявляется в тексте эмпирически - "на тех или иных объективных основаниях". Ему отводится свойство представлять за целое произведения. В качестве знака поэтического понятия предлагается рассматривать сквозную лексему-мотив, обладающую известной предзаданностью интерпретации в конкретной языковой культуре. Исследователь выделяет в западной литературе такие сквозные мотивы, как "одиночество", "тайна", "вечность" и связывает их с частотной в соответствующих текстах лексемой *twilight* (сумерки). В реальном тексте вводящимся соответствующим словом "входным" мотивам предстоит прерваться в "субъективное понятие".

Импликационные и симулятивные ассоциации на основе лексических связей слова в тексте наполняют слово "субъективными" связями *ad hoc*, включая эмотивные. Предполагается, что такого рода слова с обобщенным значением способствуют определению направления в обобщении идеи тек-

ста. Исследователем на примере лексемы-мотива twilight в романе Ф.С. Фитцджеральда "Великий Гэтсби" демонстрируется множественность смысловых граней, включая такие, как одиночество, грусть и нежность. Среди перечня контекстуальных значений слова-мотива мы встречаемся с показательной для нас, но не для автора статьи, полярностью некоторых данных исследователем определений смысловой нагрузки слова-мотива, таких, как sadness/ hilarity (Чебаевская 1989: 114). В то же время остается неясным, где проходит черта, разделяющая технологию подбора заряженных лексем и собственно гений художника.

Мы признаем важность повторяемых лексем-мотивов в организации риторической структуры художественного текста. В то же время повторяемая лексическая единица не всегда является знаком поэтического понятия, а словам в тексте вообще свойственно субъективизироваться, то есть вступать в многообразные смысловые отношения. Сведение смысловой нагрузки целого текста к смысловой нагрузке отдельных лексем, даже указывающих на идиолект автора (Шпитцер 1928), не всегда методически оправдано. Концепт текста не обязательно закрепляется в одном отдельном слове, термине, прямо заданном в тексте, в число свойств которого могут входить "загадочность", "катахретичность". Проблема индивидуации интенции текста не исчерпывается возможностями лексикоцентрической интерпретации.

8.1.5. Смыслы как контрбаланс понятий

Демонстрация граней морального понятия не обязательно предполагает акцент на использовании средств прямой номинации. Оно может задаваться через иллюстрации как понятие эмпирическое. Сценарий морального понятия в художественном тексте может включать в себя кортеж в виде широкого спектра прямо не названных смыслов. Такого рода способ текстообразования может быть описан на материале русской классики:

"По случаю праздника купили в трактире селедку и варили похлебку из селедочной головки. В полдень все сели пить чай и пили его долго, до пота, и казалось, распухли от чая, и уже после этого стали есть похлебку, все из одного горшка. А селедку бабка спрятала"(Чехов 1983: 107).

В текстовом отрывке из рассказа А.П. Чехова "Мужики" можно усмотреть такие растянутые по тексту и как бы возведенные в закон бытия смыслы, как "бедность", "жизнь впроголодь", "обессмысленность в таких условиях понятия праздника", "нехватка", "подавленные желания", "всеобщая нищета и зависимость", "всеобщее взаимное недоверие", "скрытое раздражение", "абсурдное стремление обмануть природу", "тоска по лучшей жизни", "чувство ущемленности", "досада на олицетворенную руку судьбы". Все эти смыслы не названы в тексте средствами прямой номинации, но продемонстрированы к усмотрению посредством игры перетекающих го-

ризонтов смысловых ожиданий (или одного неудовлетворенного смыслового ожидания) заинтересованного в ближайшем знакомстве с селедкой фиктивного рассказчика.

Все названные смыслы остранены авторской программой текстообразования: "Можно было бы ожидать покупки сладкого или вина на праздник, а купили селедку. Принято гостинцы сначала прятать, а потом всех разом угостить, а здесь все ходят за селедкой и друг за другом. Нормальные люди сначала кушают, а потом пьют чай, а мы вместе с фиктивным рассказчиком ведем отвлекающие маневры и т.д."

Способ данности смысла здесь близок художественному вопрошанию, но сам стержневой вопрос: "А когда будут подавать селедку?" - лежит в онтологической плоскости смыслов-действий и смыслов-восприятий и ничто в рамках данной дроби текста не указывает на иные, более широкие концептуальные горизонты, чем понятие нужды, толкающей человека экономить всеми способами, в том числе и на желудке. Вся гамма названных выше смыслов полностью и без остатка охватывается одним понятием, которое в данном случае представлено в тексте филигранно точно, и мастерски, и косвенно, и ритмично, с эффектным пуантом (переход от множественного числа к единственному), но не художественно в смысле пробуждения рефлексии над субъективно-ценностными реальностями гораздо более высокого и неуловимого по сравнению с селедкой характера. (Оговоримся, что настоящее суждение относится лишь к избранному для рассмотрения малому фрагменту текста, а не к рассказу в целом.)

Понятие вбирает в себя ограниченный набор свойств, тогда как цель художественной идеи, как известно, в "расширении понятия до бесконечности" (Кривцун 1986: 159). Понятие обладает типом перевыраженности, не тождественным идейному. Понятие простирается из суммы граней, даже если эти грани даны в тексте средствами косвенной номинации. Во фрагменте рассказа Чехова видовое по отношению к понятию бедности понятие нужды слагается из таких граней, как "низкая покупательная способность" (родовой признак), "сдвинутость критериев удовлетворения нужд от насыщения к причастности процессу удовлетворения", "стесненность в удовлетворении элементарных физиологических потребностей", связанное с этим "вето на индивидуальное принятие пищи" (видовые, акцидентальные признаки).

Адекватно построенное понятие охватывает такое взаимосвязанное множество свойств, которое определяет все другие исходящие из него свойства своего референта. Множество текстовых смыслов, выделенных нами при интерпретации фрагмента, но не вошедших в определение понятия и образующих своего рода смысловой эскорт, включая "недоверие к своим же товарищам" исходит из смысловых потенциалов данного понятия с точки зрения морали - морали общественного человека в состоянии нужды (не путать с метафорическим этическим предписанием нищеты духом!).

Понятие нужды отсылает прежде всего к миру экономических отношений, даже к уроку политической экономии, но действие укорененных в природе вещей экономических законов таково, что выходит за рамки учебника политической экономии и формирует многие аспекты человеческого существования, вторгаясь даже в духовный мир отдельного индивида (ср.: Ясперс 1991: 211). Чехов демонстрирует читателю нужду и как понятие и как сгусток моральных смыслов. Подчеркнем, что мораль в отличие от этики как непосредственного голоса личной совести принадлежит системе навязываемых как бы внешним образом обстоятельств объективных общественных отношений. Спектр выводных смыслов понятия ограничен.

Текстовый смысл "нужда" эмпиричен, привязан к разочаровывающим бытовым сценариям, показанным в свете неудовлетворенной потребности. Читающий "без понятия" открывает для себя известную гамму переживаемых смыслов из состава реконструируемого при опоре на текстовый материал возможного мира текста. Текстовое понятие нужды основано на том же материале, но оно есть теоретическое, опережающее знание о том, что никакая социальная потребность в данной понятийной рамке не будет полноценно удовлетворенной. Читающий "с понятием" не находит ничего странного и удивительного в описываемых Чеховым поведении и переживаниях людей. Уже не рефлексия в собственном смысле, а "эвокация", то есть припоминание пережитых ранее впечатлений (ср.: Чувакин 1995: 16), выступает основой читательских усмотрений.

"Внешняя" (по Шопенгауэру) отграниченность понятий действительна и в беллетристическом понятийном тексте. Обратим внимание на эксцентрическую внеположенность в рамках раскрытого в приведенном отрывке из Чехова таких свойственных контрастно рядоположенному понятию нужды понятию голода сценариев, какие мы найдем в "Голодной песне" Некрасова:

<i>Ковригу съем</i>	<i>Все съем один,</i>
<i>Гора горой,</i>	<i>Управлюсь сам, -</i>
<i>Ватрушку съем</i>	<i>Хоть мать, хоть сын</i>
<i>Со стол большой!</i>	<i>Проси - не дам!</i> (Некрасов 1913: 265-266).

Нам уже известно, что художественная *идея* предполагает риторическую установку на пробуждение рефлексии, на вопрошание и выбор, и напротив, *понятие* тяготеет к фиксации инвариантного в калейдоскопе представлений, прояснению сценария, закреплению в термине ("Коняга" М.Е. Салтыкова-Щедрина, "Квартет" И.А. Крылова - "А вы, друзья, как ни садитесь, всё в музыканты не годитесь"). Из всех возможных видов понятий для художественного текстообразования будет наиболее релевантным понятие *моральное*. Художественная культура общества в известной мере перевыражает в себе наиболее значимые для конкретного общества вопросы моральности человеческого бытия.

Противопоставляемая "подвижности" идеи "статичность" морального понятия не должна пониматься как довод в пользу уничижительного представления о последнем. Моральное понятие может быть сколь угодно сложным и многогранным уже в силу того, что за ним стоит (или под него подводится) определенный *человеческий* тип (например, "Старосветские помещики" Н.В. Гоголя). Заключение о понятийности интенции целого текста не тождественно заключению о его бессмысленности. Понятие схватывает сущность вещи, социального явления, процесса и как бы принадлежит им. Смысл есть смысл чего-то иного для человека, конкретного, живого и заинтересованного, индивидуального или коллективного субъекта (ср.: КФЭ 1994: 573). Так, представленные в текстах русской классики понятия страданий русского народа - это художественные понятия, поскольку заставляют читателя спросить себя, какое добро несет его жизнь для жизни сограждан.

Превосходство идейно-художественного текста перед понятийным заключается в пробуждении рефлексии над формально неисчерпаемыми, предельными понятиями культуры (Любовь, Истина, Добро и Зло и т.д.), дающими бытие всем собственно "понятийным" понятиям более узким и точным. Добро и Зло как предельно широкие понятия являются в известной мере иррациональными величинами. "Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное", - подчеркивает Лев Толстой (1955: 369). Противоположность языкового бытия узких и широчайших понятий получила выражение в формуле Иоанна Солсберийского: "Единичное называется, а универсальное символизируется" (Якобсон 2001: 125).

8.2. Оценочное понятие

Наряду с понятиями моральными в беллетристическом тексте могут встречаться понятия оценочные, то есть выражающие положительную или отрицательную оценку рассматриваемого факта или явления действительности, построенную в общем случае в отличие от морального понятия безотносительно к глубине или сложности самого оцениваемого явления. Оценочные понятия, таким образом, могут трактоваться по сравнению с моральными как содержательно обедненные, одномерные или "подслеповатые". Форма текстового оценочного понятия может быть риторически весьма насыщенной, партитурной, хотя само понятие может быть сформулировано интерпретатором одним-двумя ругательными или хвалительными словами. В качестве предметного образца обратимся к фрагменту повести В. Астафьева "Печальный детектив":

"Отделение издательства ютилось в двух с половиной комнатах, со скрипом выделенных областной газетой. В одной из них, окутавшись сигаретным дымом, дергалось, елозило на стуле, хваталось за телефон, сорило пеплом местное светило – Сыроквасова Октябрина Перфильевна, двигая

вперед и дальше местную литературу. Сыроквасова считала себя самым сведущим человеком: если не во всей культуре страны, то в Вейске ей равных по интеллекту не было. Она делала доклады и отчеты о текущей литературе, делилась планами издательства через газету, иногда в газетах же, и рецензировала книги здешних авторов, к месту и не к месту вставляя цитаты из Вергилия и Данте, из Савонаролы, Спинозы, Рабле, Гегеля и Сент-Экзюпери" (Астафьев 1986: 4-5).

Приведенный фрагмент весьма риторичен по своей внешней и внутренней организации. Здесь имеют место перечисление предикатов сниженной лексики и раз-олицетворение, фигура деперсонификации персоны в виде использования среднего грамматического рода к лицу, претендующему в языке и, вероятно, не только в языке на женский. Остроумно придумана "говорящая фамилия" Сыроквасова, отсылающая не то к какой-то "неправильной человеческой закваске", не то к глаголу "квасить", гармонично сочетающемуся с сорением пеплом. Комично звучит сочетание партийного имени с поповским отчеством. На ироничной ноте употреблен словоблудный штамп "двигать вперед и дальше". Само предложение открывается намеренно "неизящным" деепричастным оборотом (вспомним чеховское классическое "Проезжая через мост, с меня слетела шляпа").

Все названные технологические приемы, несмотря на общее богатство и видимость многообразия, кульминируют в одной смысловой точке. Подчеркнутая часть высказывания о вводимом персонаже подпадает под понятийно-смысловую категорию, удачно выражаемую в немецкой языковой культуре именем *dreckiges Schwein*. Категория такого рода далека от трактуемой Кантом категории возвышенного (англ. *sublime*), выходящего за пределы опыта. Категория такого рода также совершенно несоизмерима и с категорией "прорехи на человечестве" в образе Плюшкина в тексте Н.В. Гоголя, дающего читателю повод оглянуться и на себя. Особенность понятийного смысла здесь, в фрагменте текста Астафьева, заключается в его неспособности к разработке как обогащению новыми гранями. В то же время смыслы такого рода способны выступать мощными и жесткими схемами интерпретации последующего текста.

Образ врага в третьем грамматическом лице в европейских языковых культурах обычно не характеризуется значительной смысловой динамикой, но здесь смысловая динамика и просто невозможна, поскольку речь идет не об оступившемся человеке, а о падшем по определению "уже не человеке" под маской "светила". Читателю, видимо, остается только, не долго думая, плюнуть в тень Сыроквасовой, а не искать чего-либо за пределами своего опыта. Собственно риторичность в отличие от поэтичности нами и понимается (в полном соответствии с романтической традицией) как настроенность машинерии говорящего на производство эффектов такого рода.

О досадной запрограммированности части читательской аудитории на риторичность беллетристики писал еще М.Ю. Лермонтов: "Наша публика

так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое под одеждою лести наносит неотразимый и смертельный удар" (Лермонтов 1969: 23). В 1889 году Л. Толстой по поводу "Обломова" Гончарова пишет: "Художественно только можно действовать на тех, кто заблуждаются, делать то, что хочешь делать полемикой. Художеством его, заблуждающегося, захватишь совсем с потрохами и увлечешь куда надо. Излагать новые выводы мысли, рассуждая логически, - можно, но спорить, опровергать нельзя, надо увлекать" (Толстой 1955: 242).

Приведенный образец текстообразования не имеет никакого отношения к идейной художественности в собственном смысле. Содержательная уплощенность понятия "сыроквасовщина", его предельная бедность гранями может использоваться лишь как средство достижения уже не познавательных, а аффективных, эмоциогенных задач. Дальнейшее развитие содержания абзаца способствует присоединению к представлению о плохом всего, что бы ни относилось к жизни и деятельности вымышленного персонажа, едва ли даже и не Экзюпери. Силы автоматизации довольно слепы и обжигают любые предметы, попадающие под категорию смежности как свои.

Моральное понятие, как и всякое понятие, обладает ограниченной познавательной ценностью, связанной с закрытым набором фиксированных в нем граней предмета. Эстетическая идея обладает известным образом раскрепощенной познавательной ценностью в силу своей устремленности к бесконечности понятийных определений. Оценочное понятие отличается наибольшей познавательной инертностью и одномерностью.

9.1. Идея и понятие как альтернативные очаги смыслообразования в тексте

Будучи адресован широкой аудитории, реальный художественный текст как в силу внешних факторов, так и в силу своей внутренней организации часто отличается полифункциональностью, полисемантической, полиструктурностью и полиритмичностью. Текстовая установка на трансляцию художественной идеи может мимикрировать под установку на трансляцию морального понятия. Важная роль при этом принадлежит названию текста (его имени), как известно по определению выполняющему рамочную функцию для семантического поля текста.

Рассказ Василия Шукшина "Срезал" очевидным образом ориентирован на повествование о конкретном человеческом типе, раскрывающемся в характерном поступке, заданном во фреймовом и сценарном описании и подвдимо под понятие "срезать". Само понятие "срезал" обладает исчерпывающими и детальными фреймовыми, сценарными, а также метаязыковыми

определениями, рассредоточенными по всему текстовому континууму ["вознесшийся" земляк / неприметный человек "из народа": 1) интервью знатного человека сельчанам → 2) провокационные вопросы тайного недоброжелателя → 3) прения с переходом на личности → 4) торжество зачинщика свары → 5) коллективный катарсис].

Способ коммуникативного поведения и сам поступок Глеба Капустина охватываются понятием "срезать", синонимичным по отношению к жаргонному "застебать" (у Б. Гребенщикова) и видовым по отношению к родовому "поставить в неловкое положение, унижить". Понятийное содержание текста хорошо передается в текстах переводов немецким "Reingelegt" - "уложил (одним первым выстрелом)" и английским "Cutting them down to size"- "подрезка по стандарту". Таким образом, текст В. Шукшина может интерпретироваться в качестве развернутого понятия, детально описанного и устойчивого в воспроизведении феномена "местечкового сознания".

На материале тех же текстовых данных рассказ может быть переинтерпретирован в терминах художественно-идейной установки при опоре на понятие об эстетически значимом смысловом интервале в тексте. Понятие о смысловом интервале определяется как явленная читательскому усмотрению при опоре на единые объективные данные текста конфликтная противоположность нетождественных ориентиров смыслообразования в тексте (Богатырёв 1998: 77). Само по себе данное понятие не предписывает тексту тех или иных особых лексических или прочих языковых единиц, маркирующих авторскую установку на художественность, а задаёт родовую схему текстопостроения, допускающую большую свободу выбора автором языкового регистра и конкретных языковых средств. Конфликтное столкновение исходных горизонтов смыслообразования в тексте создает основание для обращения читательской рефлексии на предельные начала подлинно человеческого бытия в мире.

Приложение схемы понятия о смысловом интервале и конкретному словесному текстовому материалу в тексте Шукшина дает положительный эффект уже в первых строках:

"1. К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. 2. С женой и дочерью. 3. Попроведовать, отдохнуть" (Шукшин 1980: 66). (Нумерация предложений введена нами. - А.Б.)

Опредмеченная в тексте рассказа В. Шукшина авторская риторико-герменевтическая программа поддерживает свернутое в понятии о смысловом интервале представление о поляризации смысловых миров текста. Поляризация эта задана текстовыми средствами опосредованно, способом косвенной номинации. Она втягивает в себя такие традиционные для русской культуры оппозиции как отцы (и матери)/ дети, город/село, фамильярность/ официальность, грубоватое/ деликатное обращение, интеллигенция/ простые труженики, свой/ чужой и т.д. Все эти бинарные смысловые противопоставления извлекаются из небытия на правах потенциаль-

ных интерпретационных конструкторов в силу предвосхищающей рефлексии читателя над риторической перспективой текста.

Особенностью организации объективно зафиксированных в тексте языковых средств в данном случае служит соположение социально маркированных языковых номинативных средств, обнаруживающих через эту рядоположенность контрастные пресуппозиции и субъективные установки, свидетельствующие о латентном расщеплении риторики фиктивного рассказчика на два взаимопротиворечащих голоса, или два смысловых горизонта.

Начальное предложение текста характеризуется соположением языковых маркеров, имеющих нетождественное социально-символическое значение. Понятие о социально-символическом значении знака, будь то отдельное слово, или выражение, или речевое действие, определяется в связи с функцией знака по демонстрации социального статуса говорящего, актуального набора его социальных ролей и дистанции по отношению к другим участникам ситуации общения, а также и в целом "идентификации социальной ситуации общения" (Тарасов 1973: 162; Школьник 1976: 52-54). Заметим, что в общем случае усмотрение такого рода значений читателем (слушателем) зависит от обладания не данным семиотическим понятием, а наработанными в опыте схемами идентификации социально-символических значений, в том числе и с точки зрения определения смысловой дистанции между различными референтами языковыми самоидентификациями говорящего.

Средством манифестации интервалообразующей стихии текста выступает неявное (данное как бы по умолчанию) противопоставление в речи рассказчика социально маркированных способов именованности (чествования) представителей старшего (сельского, местного, патриархального, коренного) поколения [старуха Агафья Журавлева] и младшего [сын Константин Иванович]. Разброс в языковых способах именованности в первом предложении текста с точки зрения русской языковой картины мира свидетельствует о неравной по уважительности оценке говорящим достоинства называемых лиц. Здесь оказывается болезненно затронутым схематизм традиционного патриархального представления о структуре отношений в семье, включая неявное предписание к величанию старших по имени-отчеству, помноженный на патриархальную ("общинную") пресуппозицию нерушимости и неумалимости родственных уз между родителями и их взрослыми детьми.

Процедурность восприятия, таким образом, оказывается формально нарушенной применением полистилистической схемы организации языкового материала в тексте (ср.: Шнитке 1990), проявляющейся здесь в коллажном столкновении тесно рядопоставленных в тексте двух качественно взаимоисключающих стилей устной речи. Полистилистика, выступающая "сильным" средством для читателей оригинала, часто сглаживается в переводах: "Zur alten Agafja Shurawljowa kam der Sohn Konstantin Iwanowitsch zu Besuch. Mit Frau und Tochter. Mal wieder vorbeischaun, ausspannen" (Schukschin 1981: 155); "Old Agafya Zhuravleva's son, Konstantin Ivanovich,

had come to visit her"(Shukshin 1990: 232). Согласно данным текста оригинала в мире дискурса рассказчика распалась связь времен (личная позиция персонажа, старухи Агафьи, здесь не имеет значения). Младшие в мире текста стали старшими, а старшие младшими.

Два несоразмерных возможных мира вступают в соприкосновение в рассказе. Миры эти существуют в несовпадающих жизненных ритмах, неравных масштабах расходов и ценностных схемах. Они не могут сойти с кругов своя. Каждый из этих миров является наиболее достоверным и обоснованным в опыте поколения, содержит определенную картину мироустройства, свою жизненную правду и суждение об истинном и ложном, добре и зле. Означенные смысловые миры эквивалентны и равновелики в рамках риторики текста, что подчеркивается на фонетическом уровне параллелизмом звуковой оболочки имён собственных основных носителей конфронтационных миров - Глеба *Капустина* и *Константина* Ивановича.

Выбрать единственно истинный из двух означенных интервальных миров в качестве герменевтической доминанты текста по объективным основаниям невозможно. Можно утверждать, что имеется два контрастных мира, лишь косвенно и катахретически обозначенных случайными именами "старуха Агафья" и "Константин Иванович". Эти два полярных смысловых сгустка определяются рельефно проявленной на уровне языковой организации трещиной в процедурности целостного образа коммуницируемой в тексте реальности.

В силу челночной организации всякого чтения с пониманием отдельные топосы текста складываются в перспективные содержательные цепочки. Наиболее риторически значимые топосы имеют тенденцию к выдвигению, помещению в сильную позицию (начальную или конечную) в линейной организации высказывания.

В издании 1989 года граница первого абзаца совпадает с границей второго абзаца по изданию 1980 года:

"К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведывать, отдохнуть. Деревня Новая – небольшая деревня, а Константин Иванович ещё на такси подкатил. ... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый" (Шукишин 1989: 123).

Таким образом подчеркивается и разрабатывается представление о конфронтационности двух смысловых миров. Интервальные смысловые ожидания обогащаются оппозиционными парами: богатство/бедность, ученость/темнота, неученость. В общем исчислении доминируют наиболее широкие оппозитивные категории: свой/чужой и хороший/плохой. В дальнейшем эти смыслообразующие категории разрабатываются в аспекте коммуникации двух интервальных миров.

Столкновение миров неизбежно должно состояться в модусе некоего таинственного жанра коммуникации, входящего в сценарий обоих миров. И

мир Константина Ивановича, и мир его визави, Глеба Капустина, согласно лексической организации текста связаны одним определенным заданием – "попроведовать" (Шукшин 1980: 66; Шукшин 1989: 123, 124). Первоначально содержание данного понятия можно отождествить с более нейтральным "навестить". Однако уяснение объема данного термина требует движения рефлексии читателя через всё текстовое пространство, переинтерпретации всех текстовых предикаций и риторических организованностей.

Семантика глагола "попроведовать" постоянно (в силу переключения последовательно сменяющихся друг друга в тексте фреймов) колеблется между "разведать", "поведать", и "проповедовать". Заметим, что в переводе Ренаты Ланда единство средства выражения не выдерживается: нем. *vorbeischauen, plaudern* (Schukschin 1981: 155, 156); напротив, в английском переводе Эндрю Бромфильда используются выражения с тождественной основой *take a look* (Shukshin 1990: 232, 234).

На параномастическую активность поэтического языка ранее уже указывал в 1958 году Роман Якобсон (1975: 221). Однако в данном случае имеет место не сходство, накладывающееся на смежность языковых единиц, а множественность неравных семантических проекций имени по ходу развертывания последовательно сменяющихся фреймов по вектору линейного развертывания языковых единиц текста. Возникающая семантическая неопределенность (как следствие избыточной определенности) обнаруживает подверженность схеме усовершенствования понятия до уровня иронии. Последняя, по Шлегелю, является схемой художественной идейности (Атенийский фрагмент № 121). Обозначенный словом "попроведовать" неустойчивый семантический сгусток неизменно проявляет ангажированность вопросом о познании истины.

Вопрос об истине оказывается предметно ориентирован выяснением оснований неравенства институционального общественного *genom* представлений "первого" и "второго" мира. К "решению" этого вопроса Глебом Капустиным (а вернее – рассказчиком, и еще вернее – самим текстом) оказываются привлечены все бытующие в отечественной языковой культуре афоризмы житейской мудрости, все имеющиеся приметы семейного уклада и быта "кандидатов" (кандидатов наук и кандидатов на "подрезание"), а главное – все риторические средства непонимания (подмена понятий, релятивация абсолютного, абсолютизация относительного, обструкция коммуникативных ходов собеседника).

Интервальная интерпретация риторики текста обнаруживает многое из того, что интерпретация понятийная "не замечает" в тексте. Не Глеб Капустин и Константин Иванович бросают друг другу перчатку, а два родственных сознания, далеко выходящих за границы отдельного персонажа. Мы ничего не узнаем из текста о личных мотивах борьбы Глеба Капустина со знатными земляками. Негативная характеристика Глеба как "деревен-

ского красная" (а значит, подведение под вид и притом маргинальный вид сельского жителя!) в большинстве текстовых источников опускается (Горн 1977: 249). Мы знаем, что Глеб отказался от ужина дома из расчета на визит к "кандидатам", но непонятно, что его понуждает идти к ним. "Получалось вообще-то, что мужики ведут Глеба", - пишет В. Шукшин (Шукшин 1980: 67). Однако непонятно, что значит "получалось", у кого получалось, кто кого вел, в чем и для кого была в этом необходимость, как эта необходимость соотносится с миром, в котором мать, вырастившую троих детей, называют "старуха Журавлева", и как вообще называется такая "необходимость", а также как избежать или перебороть её, ту силу, которая является в виде такой необходимости.

Выступающее частью транслируемой коммуникативной реальности текста явное пренебрежение неявными (латентными, неписанными) максимами культурного общения, частично описанными в прагма-лингвистических трудах Г.П. Грайса, Дж. Лича и др. (Грайс 1985; Leech 1983), отсылает рефлексию читателя к имеющемуся в составе опыта корпусу "нарушенных" принципов и тем самым косвенно приглашает к активному осмыслению мира рамочных понятий культуры, латентно формирующих мир опыта индивида.

Коммуницируемая текстом ситуация общения в случае художественно-идейной интерпретации проигрывается читательским сознанием одновременно в двух параллельных сценариях – 1) фактически рассказанном и 2) отрицающем его должном, нормальном. Онтологическая трещина между этими двумя разворачивающимися в поле читательского действия с текстом сценариями может интерпретироваться как 1) разрыв между отклонением и нормой и 2) разрыв между сущим и должным.

Понятие коммуникативной и – шире – культурной нормы пересекается с представлением о Должном. Последнее оказывается втянутым в орбиту идей Истины, Блага, Добра и т.д. Все эти процессы регрессии к предельным основаниям вынуждают к бытию в интерпретативной деятельности читателя в силу интервализации языковых средств. Смысловой интервал выступает текстовым средством переключения рефлексии читателя на выявление наиболее глубокой семантики текста – субъективно-ценностных реальностей, лежащих в основе всякого суждения о качествах окружающего мира и человека в нем. Пробужденная рефлексия реципиента художественного текста над предметами такого порядка и образует художественную идею текста.

Идейно-художественное текстообразование требует идейно ориентированной интерпретации. Такая интерпретация по определению должна быть богаче интерпретации, направленной на подведение смысла текста под определенное понятие. Концептуализация как техника построения понятия является необходимым частным моментом интерпретации художественной идеи текста. Идеализация как идейно ориентированная стратегия интерпре-

тации текста оперирует как частными схемами (моральных) понятий, так и методологическими схемами понятия об идее, включая филологическую схему интервализации текстовых средств. В методическом плане для филологической интерпретации текстов, построенных по идейно-художественной программе, представляется оптимальным не стремиться любой ценой к подведению всего текстового массива под отдельный концепт (в риторике М.М. Бахтина – один привелегированный голос), а трактовать схемы идеализации интенциональной установки текста средствами текста, тем самым не перекрывая пути к самостоятельному открытию читателем в себе косвенно транслируемых текстом субъективно-ценностных реальностей.

9.1.1. Поляризация и сгущение

Практическая работа с предметными образцами изящной словесности и множественное обращение к эстетическому наследию немецкого романтизма позволили прийти к выводу об известной двойственности романтической традиции в толковании способов бытия художественной идеи в тексте. Можно выделить две родственные и взаимодополняющие динамические схемы художественного смыслообразования:

1) восходящую к принципу иронии, подробно трактуемому применительно к художественной коммуникации Ф. Шлегелем, *эллипсоидную* схему движения рефлексии по оси между двумя полярными смысловыми мирами текста;

2) *круговую (полевую)* схему движения рефлексии, восходящую к известной романтической этимологизации *dichten - verdichten* ("выражаться поэтично - сгущать") у Г. Вакенродера и Новалиса.

Учёт названных схем художественного смыслообразования необходим при интерпретации и переводе авторских программ художественного текстопостроения не только в исторических рамках немецкой литературы начала XIX века. Например, можно утверждать, что проанализированный выше зачин известного рассказа Василия Шукшина "Срезал" построен по первой, эллипсоидной схеме. Соположение в разных временных тактах высказывания конфликтно противоположных пренебрежительного (*старуха Журавлёва*) и уважительного (*Константин Иванович*) дискурсов текста, помноженное на традиционную топику "отцы и дети", лишает текст "единственно возможного" смыслового горизонта, сводимого к фиксированной точке зрения рассказчика, и задаёт ведущий аксиологический формат (война миров) для разработки художественной идеи всего текста. Конфликтная противоположность смысловых миров текста служит механизмом пробуждения рефлексии читателя над наиболее широкими, предельными понятиями отечественной и общечеловеческой культуры. Пробужденная рефлексия такого рода и составляет содержательную сторону художественной идеи текста.

9.1.1.1. Сгущение

Как известно, европейская теория поэтического языка в трудах представителей немецкого романтизма обогатилась новыми методологическими понятиями и метафорами. Одновременно с серией новых этимологических фигур немецкими романтиками были введены в филологический оборот новые конструкты, полученные способом этимологизации - интерпретации значения слова на основе некоего (часто мифического) первичного назначения. Последнее связывалось с внутренней формой слова, призванной направлять мысль, или, в терминах магического идеализма, открывать сущности вещей посредством отыскания скрытых энергий в слове. К этимологизации на материале родного языка охотно прибегали также в связи с неудовлетворенностью малой объяснительной силой бытовавших понятий греческого и латинского происхождения. Так, греческое *poiein* - "творить" и латинское *ars* - "искусство, ремесло" обладают недостаточно операциональной внутренней формой для определения сущности поэзии, легко обращаются в нечто противоположное идее поэзии, утилитарно полезное и ремесленное. В этой связи в дискурсе романтиков (у Г. Вакенродера и Новалиса, А. Мюллера и А. Канне) получила широкое хождение этимологизованная пара проясняющих друг друга немецких глаголов *dichten* и *ver-dichten* - "говорить стихами, выразиться поэтично" и "сгущать, уплотнять" (Вайнштейн 1994: 16).

Мы полагаем, что понятие о сгущении как организационном принципе художественного текстообразования и как схеме читательского усмотрения текстовой установки на художественность может быть построено оптимальным образом в связке с понятием остранения идеи и производным по отношению к представлению об эллипсоидности истины понятием смысловой интервальности. Собственно представление о сгущении было связано с ними изначально, хотя затруднительно говорить о претензии на замкнутость понятийно-терминологической системы применительно к фрагментам Новалиса и его соратников. Потребность в разработке понятия о сгущении видится из перспективы построения филологического знания о схемах динамического развертывания идейно-художественной интенции текста, соотносимых с логикой линейного развертывания рече-языковой ткани текста.

Сгущение как стяжение смысловых потоков художественного текста к единому, не сводимому к какому-либо одному понятию смысловому центру-подоснове может быть оптимально проиллюстрировано на текстовом предметном образце, отвечающем полевой схеме смыслообразования. По полевой (круговой) схеме построены в оригинале зачины "Маски Красной Смерти" ('The Masque of the Red Death') Эдгара По и "Замка" ('Das Schlo?') Франца Кафки:

'The Masque of the Red Death

1. The Red Death had long devastated the country. 2. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. 3. Blood was its Avatar and its seal

- the redness and the horror of blood. 4. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. 5. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. 6. And the whole seizure, progress, and termination of the disease, were the incidents of half- an-hour'. (Poe 1993: 197).

‘Das Schlo?. Das erste Kapitel

1. Es war spatabends, als K. ankam. 2. Das Dorf lag in tiefem Schnee. 3. Vom Schlo?berg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwachste Lichtschein deutete das gro?e Schlo? an. 4. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstra?e zum Dorf fuhrte, und blickte in die scheinbare Leere empor' (Kafka 1986: 7).

В зачине "Маски Красной Смерти" растянутый по тексту средствами прямой и косвенной номинации смысл "красность" (redness) сливается в один континуум со смыслами "ужасность", "отвратительность". В зачине "Замка" набор текстовых смыслов таких, как "темнота", "неявность", "закрытость", "туманность", "непроглядность", "беспросветность", "оставленность светом (Богом?)", "видимая пустота заполненного", "предсуществование места (времени) по отношению к появлению (отдельного?) человека", "противоборство сил тумана и мглы силам света (Nebel/Finsternis/Lichtschein)", "неисполненность стремления человека к прояснению пространства своего бытия", задаётся авторской программой текстопостроения как длящийся в пространстве рецепции континуум сменяющих друг друга акциденций неявно данного смыслового инварианта (идеи) целого текста.

Для полевой (круговой) схемы характерна методологическая проблематизация читательской рефлексии, трактуемая в терминах ядра и периферии при отсутствии прямых авторских указаний на предпочтения в иерархии тесно поставленных (семантически близких) родовых категоризаций смысла целого текста. Здесь имеет место своего рода аналогия диаметральной противопоставленности одного смыслового ядра другому смысловому ядру в эллипсоидной схеме. И в том и в другом случае встает проблема уяснения единства в многообразии. И в том и в другом случае является методически необходимым отслеживание эстетически значимого *смыслового интервала* в тексте - явленной читательскому усмотрению при опоре на единые объективные данные текста конфликтной противоположности взаимоисключающих ориентиров смыслообразования, влекущей за собой конфликт интерпретационных миров.

Аналогом эллипсоидного смыслового интервала могут служить парные родовые категории *черное/белое*, *светлое/темное*, аналогом кругового - непарные **родовые** категории *черное/темное*, *белое/светлое*. Важно подчеркнуть, что и в том и в другом случае художественного текстообразования такты динамического развертывания текстового континуума способствуют процессу пробуждения рефлексии читателя над идеей текста. Взаимоположенность двух рассматриваемых схем идейно-художественного смыслообразования является логически выводимой. Интервальный шаг от темного к черному поворачивает аксиологическую ось интерпретации к усмотрению полярно противоположной смысловой стихии в некой "белизне" как интерпретационном конструкте. Возникающие в пространстве рецепции зачина "Замка" нетождественные конструкты "тьмы" и "пустоты" взаимодействуют по второй модели интервализации смысла текста.

Новаторство Кафки по отношению к По не носит здесь некоего принципиального герменевтического характера. Тексты По и Кафки принадлежат одной герменевтической онтологии. Различаются позиции авторов по отношению к риторическим средствам текстопостроения. Принцип перевыраженности (*Wechselrepräsentation*), открытый Новалисом в качестве универсального бытийного принципа манифестации мировых идей, имеет своим логическим следствием необходимость существования эквивалентных секторов в составе поэтического высказывания. В силу изначальной двуплановости всякого знака художественная программа текстопостроения изначально отличается ориентацией либо на разработку рядов формальных эквивалентностей (По), либо на разработку рядов содержательных эквивалентностей (Кафка).

Риторические техники смыслопостроения в этих двух текстах отличаются полярной противоположностью. По *"собирает"* идею "красной смерти" из мозаики многих исчисляемых в тексте разрозненных представлений (семантических квантов таких, как "внешняя угроза, вражья рать", "заразная болезнь", "внутренний враг", "кровопролитие", "неотвратимость и необратимость удара", "обреченность", "кары небесные", "страх", "страдание", "отвращение", "безучастность к страданиям другого", "внезапность смерти") посредством педалирования поэтических (стихотворных) механизмов формальной манифестации семантической спаянности элементов высказывания. Для демонстрации идеального (то есть фундированного в лоне некой идеи) единства интенционального предмета По использует как риторическое средство ритмизацию, аллитерацию, консонанс, ассонанс, симметрию.

Риторическая тактика По может быть названа тактикой подчеркивания идейно-значимых концептов - многочисленных точек вхождения в пространство идейного смыслообразования. Риторически "форсированная", "сильная" (богатая) форма призвана показать наличие некой неявной и глубокой семантической связи между многими на первый взгляд нетождественными семантическими образованиями в составе текстового континуу-

ма. Кафка (напротив) отталкивается от очевидной семантической преемственности каждого очередного предложения-высказывания в составе абзаца по отношению к головному, начальному предложению текста, определяющему для текста горизонт всех горизонтов смыслообразования.

Кафка *развертывает* идею, пользуясь "потенциальной семантикой" первого предложения-высказывания, содержащего в себе относительно открытый ряд имеющихся в опыте читающей аудитории нетождественных горизонтов смыслообразования. Идея текста риторически и герменевтически разрабатывается из словесно сформулированного смыслового ядра, семантически затемненного смысловой переопределенностью (избытком конкурирующих нитей) в последовательности сменяющих друг друга пропозиций. Текстовые предикации в составе первого абзаца "Замка" изначально привязаны к смысловой потенции концепта '*Es war spat abends*', они участвуют в процессе нюансировки этой основной, идейно-значимой ноземы. Более того, они формируют кластер связанных таинственным, не закрепленным понятийно жестко семантическим инвариантом представлений, требующих в целях их исчисления привлечения дополнительных по отношению к тексту-объекту языковых выражений. Например, сюда можно включить такие метафорически активные и конкурирующие по своей близости к смысловому ядру имплицитные предикации абзаца, как "упустить день и иметь в перспективе ночь среди чужого неизвестного мира", "находить весь окружающий мир скрытым, неосвещенным, глубоко затопленным, плотно окутанным туманом и мглой, а также опустошенным", "Свет отвернулся от Замка", "быть слепым, желать и не мочь видеть", "ориентироваться по тьме", "устремиться во тьму" и т.п.

Риторическая стратегия Кафки может быть названа *ретроспективной* в противоположность *проспективной* (исходящей из некоего нового для языковой личности читателя словесного выражения) стратегии рассмотренного выше текста По. Наличие мира К. в разделенном опыте читающей аудитории с принудительной силой риторически гипостазируется Кафкой в первом предложении-высказывании за счет введения в оборот пространственно-временной привязки '*als K. ankam*'. В силу известной локальной неопределенности субъекта (К.) читатель вынужден искать аналогии транслируемого возможного мира текста во всем универсуме человеческого опыта. Не только таинственная аббревиатура имени носителя сознания в абзаце (Herr Kafka, der Kerl, das Kind, die Kreatur, der Kronzeuge, der Kunstler etc.), но весь *комплекс* риторико-семантических черт абзаца не позволяет читателю выделить точки расхождения между собственным опытом и опытом фиктивного лица К. Можно даже утверждать, что в рассматриваемом фрагменте текста грамматически третье лицо семантически функционирует как первое. Потерянность, размытость деиктических границ в этом случае является аналогией эзотеричного (неявного и глубокого) способа бытия смыслового ядра в тексте.

ПАССИВ И СТАТИЧНОСТЬ

Текст открывается безликим *Es*, которому предидируется бездушное *spatabends*. Затем следует предложение с подлежащим "деревня" в ближайшем значении "группа построек" (а не коллектив жителей!). Грамматическим подлежащим следующего предложения выступает *nichts* наряду с туманом, мглой и отсутствием света. Завершается абзац предложением-высказыванием с субъектом-наблюдателем в позиции грамматического подлежащего, что никак не свидетельствует в пользу первичности в транслируемой модели мира преобразовательного человеческого начала в противоположность всему инертному и тварному. Мир и человек предстают в зачине текста как единый неосвященный безымянный континуум. Не иметь имени в мире людей как мире тварном – не иметь подлинного лица (Быт II: 19): "...и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей"; также (Быт III: 20). В мире закрытом, под покровом многих масок таится безликость как инобытие весьма гибкой совести.

За возможным (в силу допустимой градации по шкале потенциальной целенаправленности) исключением глаголов-сказуемых, соотносительных с силами света и тьмы ("*Nebel und Finsternis umgaben/ Lichtschein deutete an*"), все глагольные сказуемые всех главных (то есть выдвинутых на первый план) предложений трактуют статичные и лишённые динамики развития ("обездвиженные", "непоколебимые") состояния: "*Es war spatabends*", "*lag*", "*war*", "*Lange stand K.*", "*blickte*". По иронии единственное в наблюдаемом ансамбле "активное" сказуемое *fuhrte* относится к семантически пассивному подлежащему "дорога". При обращении читательской рефлексии на новозаветные топосы усматривается такой парадигматически важный признак транслируемой текстом модели мира, как неподпадение под конструкт библейского сакрального времени свершения "олам" ('*olam*' в древнееврейском, арамейском и '*aion*' и его производные в греческом) (о времени свершения: Коллингвуд 1980: 48; Stevenson 2000). Характерно, что в христоцентрической парадигме интерпретации время Олам трактуется как время современного бытия человеческого. Отсюда следует "вбрасывание" в поле интерпретации "языческого" хронотопического конструкта "дурная бесконечность", "циклическая повторяемость". В силу презумпции абсолютной прогностической ценности зачина мы не удивляемся тому, что первая глава фактически заканчивается:

'Das Schlo? dort oben, merkwurdig dukel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder' (Kafka 1986: 20).

ТЬМА – ПУСТОТА

Переводчики Р. Райт-Ковалёва и Г. Ноткин пишут о кажущейся или обманчивой пустоте и тем самым невольно обманывают в дальнейшем многие читательские ожидания по отношению к тексту. То, что демонстрирует текст своим первым абзацем, и есть самая достоверная и зримая (*schein-*

bare как и сказано у Кафки) пустота, внесенная временем потемок, тумана и мглы, в которых ходит К. Между тем читатель, знакомый с Евангелием, знает слова Христа: "Кто ходит днем, не спотыкается, потому что видит свет мира сего; а кто ходит ночью, спотыкается, потому что нет света с ним" (Ин IX: 9-10); "Ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во мраке не знает, куда он идет" (Ин XII: 35). Пустота последнего горизонта человеческих устремлений связывается отношением перевыражения с циклической замкнутостью временного горизонта текстового отрывка.

Метасмысл "Мгла" порождает в рамках христианской интерпретации такой потенциальный смысл, как "внезапность": "Демоническое – это внезапное. Внезапное – это, с другой стороны, некое новое выражение для закрытого. Когда рефлексия касается содержания, демоническое определяется как закрытое, когда же рефлексия касается времени, оно определяется как внезапное" (Кьеркегор 1993: 219-220). Далее в главе эти смыслы растягиваются в избытке.

Мгла как растянутый в четырех предложениях абзаца текстовый смысл может отсылать рефлексию читателя к новозаветной топике греховности, безбожия, бесовства и лжи: "Настало время Суда (κρίσις) для этого мира" (Ин XII: 31). "Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы; ибо всякий делающий злое ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его. Потому что они злы, а поступающий по правде идет к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны" (Ин III: 19-21). "Das ist aber das Gericht, daß das Licht in die Welt gekommen ist, und die Menschen liebten die Finsternis mehr als das Licht, denn ihre Werke waren böse. Wer Böses tut, der haßt das Licht und kommt nicht zu dem Licht, damit seine Werke nicht aufgedeckt werden. Wer aber die Wahrheit tut, der kommt zu dem Licht, damit offenbar wird, daß seine Werke in Gott getan sind" (Biblia Deutsch 1987). Сгущение смысловых потоков вынуждает давать пространные интерпретации, что может быть представлено отдельно. Здесь мы ограничимся представлением о сгущении как наложении родовых смыслов один на другой при возможности следовать за каждым отдельным из них и невозможности свести к нему остальные.

10.1. РИТМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Ритм понимается нами прежде всего как одна из основных разновидностей содержательной формы высказывания и текста. Ритм в самом широком смысле является формой движения. Само слово "ритм" возводится к греческому глаголу *rheo* - течь (Торсуева 1998: 416). Применительно к процессу чтения можно говорить о последовательном ритмическом движении слева направо - от знака к знаку. Применительно к процессу понимания можно

говорить о ритмическом чередовании в движении от части к целому и от целого к части с целью освоения смысла. Применительно к процессу понимания именно художественного текста возникает еще одно понятие движения, связанное с определением *поэтического* языка вообще как "*движения по существу*" (Вальцель 1928: 88). В интерпретации этого последнего понятия мы можем опереться прежде всего на понятие о художественной идее и только на основе взаимного прояснения понятий заключать о художественности или нехудожественности ритма в конкретном тексте.

В основе суждения о (художественном) качестве ритма лежит допущение о том, что ритм способен выделять одно и затушевывать другое в структуре высказывания и текста, выполнять экспрессивную или изобразительную функцию (ср.: Арнольд 1990: 224, 225). Следовательно, в качестве существенного критерия при интерпретации типа беллетристической интенции текста будет выступать не знание о ритме вообще (равно как и понимании или тексте вообще) или обо всех возможных метрических системах, а знание о принципе идейно-художественного формообразования, выходящем за пределы ведения метрики.

Уже В.В. Виноградов (1962: 4) квалифицировал как "предубеждение" ограниченность представлений некоторых филологов о *поэтическом* творчестве представлением о метрическом и рифмуемом, обусловленное во многом очевидностью резких внешних примет стихотворных текстов. Тем не менее и в настоящее время данное предубеждение чрезвычайно influent. Утверждается, что ритм наиболее ярко выражен в стихотворной речи, затем в ритмизованной прозе и так далее по убывающей (см. например: Торсуева 1998: 416). Ритмическая фигура часто мыслится как выделяемая на фоне некой "аритмии" (там же). В таком случае из презумпции эстетически идейной нагруженности ритма в тексте напрашивается вывод о содержательной какофонии аритмичных мест в тексте. Между тем, едва ли подобное суждение может быть отнесено на счет многих и многих страниц русской прозаической классики и, напротив, одно только идеальное следование стихотворному метру и ритму не гарантирует высокого художественного качества стихов, а иногда даже свидетельствует о неразвитом воображении.

Только наиболее механические, плоские, статичные, наиболее инертные и содержательно бедные ритмы полностью и безоговорочно соответствуют определению ритма как "канонизованной периодической повторяемости соизмеримых речевых отрезков" (ср.: Леонтьев 1997: 206). Многочисленные бытующие в филологической литературе определения ритма как механического равномерного чередования формальных структур носят главным образом внешний, поверхностный характер и не могут объяснить эффектов фасцинации (действия эстетического очарования) и контрфасцинации (действия пресыщения) читателя ритмом. Эмпирическое понятие ритма, основанное только на внешних признаках предмета, в данном случае является не

только поверхностным, но и внутренне противоречивым. Одно и то же в своем эмпирическом определении средство влечет противоположные эффекты.

При построении эмпирического понятия предполагается оперирование внешними признаками постигаемого предмета, что применительно к ритму свойственно метрике. Выделяются, например, ритм тонический и силлабический, синтаксический, внутренней и концевой рифмовки, интонационный, строфический и т.п. (например, Эткинд 1974: 105). В случае разработки в тексте теоретического понятия содержательный ритм будет соответствовать закономерному развитию во времени и пространстве читательского восприятия понятийно-терминологической системы (ср.: Давыдов 1996: 24-25, 72-73). С необходимостью иным, не тождественным понятийному, образом будет определяться ритм построения художественной идеи.

Достаточно поставить вопрос о смысловой нагрузке ритма, о его целенаправленности, чтобы обнаружилась односторонность эмпирических определений, например, ямба и амфибрахия. Не будет удовлетворительным здесь и объяснение посредством введения понятия дополнительности ритмического средства по отношению к лексико-семантическим средствам текста. Дополнительность такого рода характерна для плохих стихов. Как показал М.М. Гиршман (1991: 5 сл.), роль ритма велика именно в объединении словесной и "несловесной" реальностей текста. Ритм сопоставляет и разъединяет. В содержательном плане ритм может быть помыслен как предметно ангажированное возобновление интенции текста на трансляцию смысла определенного типа. Тем самым реабилитируются "неритмизованные" идейно-художественные тексты.

Каждая стихия обладает своим ритмом. Ритм развертывает сущность к усмотрению во времени. Усмотрение ритмического многомоментно. Время, по Платону, представляет собой движущийся символ вечности - $\alpha\iota\omega\omicron\nu\ \epsilon\iota\chi\iota\omicron\nu\ \kappa\iota\nu\eta\tau\eta\ \omicron\ \chi\rho\nu\omicron\sigma$. Тем самым ритм как содержательная форма подводит к усмотрению определенной неподвижной сущности.

В общем случае при определении ритма как средства решения задачи по построению понятия речь не может идти о буквальном повторе. Скорее, речь может идти о возобновлении интенции на построение понятия посредством выявления взаимосвязи всеобщего с особенным и единичным. Так, например, М.М. Гиршман (1991) продемонстрировал ритмическое начало в композиционной организации художественного текста и роль ритма в истолковании смысловой организации рассмотренных им текстов. Само первоначальное учение о ритме, обязанное своим появлением в европейском культурном пространстве Пифагору, изначально не сводилось к учению об элегантно благозвучии (ср.: Аверинцев 1973: 127).

Существенной представляется связь ритма с форматом интерпретации, определяющим вид, к какому должна быть приведена организация текстовых средств, чтобы ключевые связи и отношения в составе текстовой связи

удостоились рассмотрения и получили осмысленную и непротиворечивую интерпретацию (ср.: Найссер 1981: 74). Тем самым понятие ритма предполагает принцип избирательности в интерпретации. Содержательная нагрузка ритма служит основанием для объяснения эксплицитно не маркированной связи между высказываниями в тексте. Например, в тексте, ориентированном на трансляцию некоего понятия, функциональная связь между предложениями может трактоваться в таких терминах, как "обобщение", "уточнение", "пояснение", "иллюстрация" и т.д. В этой связи можно упомянуть описание архитектурных структур научных текстов Л.Г. Васильевым (1991: 55 сл.). В США изучением такого рода отношений занимается так называемая теория риторических структур - Rhetorical Structure Theory (RST) (Mann, Thompson 1988; Mann, Matthiessen, Thompson 1992).

10.1.1. Ритм как содержательная форма понятия

Когда мы рассматриваем ритм как нечто внутренне присущее риторике структуризации интенционального начала текста, нам нет необходимости непременно останавливаться на случаях рифмованных или ритмизованных моральных понятий в виде суждения по образцу Гётовского "Лишь тот достоин счастья и свободы, кто каждый день идет за них на бой".

В беллетристических текстах встречаются самые различные виды понятий. Иногда построение понятия выступает в роли доминанты текстовой дроби или целого текста, даже далекого по жанру от детектива или морали-те. Текстовое пространство при этом может выступать площадкой для со-зидания понятия эмпирического, как это можно наблюдать на материале начальных страниц текста В. Набокова "Король, дама, валет":

"Огромная, черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: медленно отвернется циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки; столбы, один за другим, начнут проходить, унося, подобно равнодушным атлантам, вокзальный свод; потянется платформа, увозя в неведомый путь окурки, билетки, пятна солнца, плевки; не вращая колесами, проплывет железная тачка; книжный лоток, увешанный соблазнительными обложками, - фотографиями жемчужно-голых красавиц, - пройдет тоже; и люди, люди, люди на протянувшейся платформе, переставляя ноги и все же не двигаясь, шагая вперед и все же пятясь, как мучительный сон, в котором есть и усилие неимоверное, и тошнота, и ватная слабость в икрах и легкое головокружение, - пройдут, отхлынут, уже замирая, уже почти падая навзничь...

Большие женщины, чем мужчин, - как это всегда бывает среди провожающих... Сестра Франца, такая бледная в этот ранний час, нехорошо пахнущая натошак, в клетчатой пелерине, какой небось не носят в столице, и мать, маленькая, круглая, вся в коричневом, как плотный монашек. Вот запорхали платки.

...Господин, стоявший в проходе, повернулся и, слегка качнувшись, отступив на полшага и снова поборов шаткость пола, вошел в отделение.

Только тогда Франц увидел его лицо: нос – крохотный, обтянут по кости белесой кожей, кругленькие, черные ноздри непристойны и асимметричны, на щеках, на лбу целая география оттенков, желтоватость, розоватость, лоск. Бог знает, что случилось с этим лицом, - какая болезнь, какой взрыв, какая едкая кислота его обезобразили. Губ почти не было вовсе, отсутствие ресниц придавало выпуклым, водянистым глазам невольную наглость. А наряден и статен был господин на диво: шелковый галстук в нежных узорах нырлял, слегка изогнувшись, под двубортный жилет. Руки в серых перчатках подняли, раскрыли журнал с соблазнительной обложкой.

У Франца дрожь прошла между лопаток, и во рту появилось страшное ощущение: неотвязно мерзкая влажность неба, отвратительно жив толстый пупырчатый язык. Память стала паноптикумом, и он знал, что там, где-то в глубине, - камера ужасов. Однажды собаку вырвало на пороге мясной лавки; однажды ребенок поднял с панели и губами стал надувать нечто, похожее на соску, желтое, прозрачное; однажды простуженный старик в трамвае пальнул мокротой... Все - образы, которых Франц сейчас не вспомнил ясно, но которые всегда толпились на заднем плане, приветствуя истерической судорогой всякое новое, сродное им впечатление. После таких ужасов, в те еще недавние дни, вялый, долговязый, перезрелый школьник ронял из рук портфель, бросался ничком на кушетку и его мучительно мутило. Мутило его и на последнем экзамене, - оттого, что сосед по парте, задумавшись, грыз и без того обгрызанные, мясом ущемленные ногти. И школу Франц покинул с облегчением, полагая, что отделался навсегда от ее грязноватой прыщеватой жизни.

Господин разглядывал журнал, и сочетание его лица и фотографии на обложке было чудовищно. Румяная торговка сидела рядом с монстром, прикасаясь к нему сонным плечом; рюкзак юноши лежал бок-о-бок с его черным, склизким, пестрым от наклеек чемоданом, а главное – старушки, несмотря на мерзкое соседство, жевали бутерброды, посасывали мохнатые дольки апельсинов, завертывали корки в бумажки и деликатно бросали под лавку... Франц стискивал челюсти, сдерживая смутный позыв на рвоту. Когда же господин отложил журнал и стал сам, не снимая перчаток, есть булочку с сыром, вызываясь глядя на Франца, он не стерпел. ..." (Набоков 1992: 5-7).

Текст открывается кластерным моральным понятием, проецированным на мир - "циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки". Подчеркнутая проективность, то есть перенос интимного, субъективного на внешнее, говорит об установке на пониженную рефлексивность и повышенную избирательность текстовой трактовки постигаемого возможного мира. Тем самым задается основной смысловой аккорд текста - моральная рамка смыслопостроения. Эта рамка не лишена вектора внутренней динамики, обу-

словленной порядком следования имен от экзистенциального и одновременно этического отчаяния к социально поведенческому презрению и от него к моральному и почти физическому понятию скуки.

Далее по тексту разворачиваются предикации, трактующие многие рядоположенные сцены, соответствующие смысловой модальности "тоска-презрение-скука". Вектор динамики здесь направлен от внешнего неэстетичного к внутреннему физиологичному: от мусора всего презренного мира с его презренными "*пятнами солнца*" к овеществленным непреодолимыми обстоятельствами (то есть обезчеловеченным) человечкам и симптомам рвотного позыва, о котором в тексте говорится прямо и еще больше косвенно. Мир текста населяют люди "*бледные в этот ранний час, нехорошо пахнущие натоцк*", то есть страдающие повышенной кислотностью желудка, плохим кровообращением ("*ватная слабость в икрах*"), головокружением и еще неизвестно какими более глубокими недугами, лишаящими их легкого дыхания. Эти люди обыденны, постоянны как родственники и мучительны, но есть уверенность, что они рано или поздно "*пройдут, отхлынут*" и унесут вместе с собой на время до следующих спазм доминирующее в тексте мироощущение. Но этого оказывается недостаточно для развертывания концепта текста.

Далее по тексту следует новая линейка сцен, демонстрирующих нового человечка-монстра несколько более крупным планом. Снова в тексте анализируются представления о симптомах предрвотного состояния: человек борется с "*шаткостью пола*", прячет свои безобразные руки под перчатками, видимо чтобы не спугнуть соблазнительных красавиц со страниц журнала легкого содержания или, напротив, изолироваться от забавляющих его других, в чем-то более отвратительных человечков. Человечек-монстр имеет вызывающе нездоровую кожу лица и неприятные глаза, выдающие нравственную нечистоплотность; он производит неаппетитное впечатление и не соблюдает этикет в обращении с булочкой с сыром. Этот человечек-монстр при всем своем колорите не рассматривается как некто неповторимый в своем роде, он представляет в тексте известный род человечков и поэтому не столько индивидуален, сколько экземплярен.

Далее по тексту следует линейка сцен-реминисценций о такого рода, или, точнее, образующих общий род и перевыражающих в себе родовое свойство собачках и больших и маленьких, старых и малых человечках, пачкающих в совершенно неподходящих местах и самозабвенно надувающих попользованные грязные контрацептивы, стимулируя реакцию отторжения. Сюда же присоединяются анатомические подробности, служащие описанию признаков находящегося в фокусе текстового повествования физиологического процесса. Данный процесс соответствует концепту дроби текста. Мы говорим здесь именно о концепте, а не о понятии, поскольку в общем случае понятие представляет собой закрепленный в языке концепт, а в данном случае соответствующее понятие в языке уже и без анализируемого текста

существует. Способ формирования концепта "тошнота" соответствует способу построения эмпирического (то есть, по Выготскому и Давыдову, "ненаучного") понятия.

Концепт формируется здесь не путем научного преобразования предметов и вскрытия системы их внутренних отношений за пределами чувственных представлений, а путем группировки наблюдений, опирающихся непосредственно на наглядные предметные представления, имеющие отношение к внешним условиям и формам протекания описываемого процесса и состояния (о различии эмпирического и научного знания - Давыдов 1996: 72-73). Ритм построения эмпирического понятия является ритмом подбора иллюстраций.

Текстообразование приведенного фрагмента текста Набокова малохудожественно в силу обедненности пространства концептуального смыслообразования. Смысл "тошнотворность", растянутый по всему пространству отрывка, богато ходами в эвокативность (не собственно в рефлексию в высоком смысле как саморазвитие опыта, а по преимуществу в самоцельное пробуждение, эвокацию прошлых переживаний как припоминание о мире прожитого), разрабатывается как физиологическое начало, своего рода природно обусловленный демон восприятия. До Набокова этот смысл беллетристически разрабатывался Ж.-П. Сартром в 1953 году, например: *"Теперь я понял – теперь мне точнее помнится то, что я почувствовал однажды на берегу моря, когда держал в руках гальку. Это было какое-то сладковатое омерзение. До чего же это было гнусно! И исходило это ощущение от камня, я уверен, это передавалось от камня моим рукам. Вот именно, совершенно точно: руки словно бы тошнило"* (Сартр 1994: 31).

Рефлексия реципиента помещается автором в узкий коридор тесных физиологических условий мироориентации. Можно было бы списать телесный, обедненный и депрессивный горизонт смыслообразования в тексте на личностные свойства персонажа - Франца, если бы в тексте встречались маркеры присутствия второго сознания (сознания второго порядка), то есть сознания о Франце, не совпадающего с точкой зрения самого Франца. Однако в пространстве повествования не только мир смыслов окружающего мира и мир персонажа в нем полностью созвучны, но и мир текста сливается с миром персонажа. Ритм смыслообразования в данном текстовом фрагменте характеризуется замкнутостью и ригидностью, отсутствием *свободы* выхода на новые горизонты смыслообразования, к новым смыслам.

10.1.2. Ритм как содержательная форма идеи

В европейской эстетике со времен Пифагора представление о великом и божественном связывается с представлением о ритме. Н. Гартман связывает представленность в художественном восприятии возвышенного с переживанием великого ритма всего живого в природе, который полностью гос-

подстывает как в нас, так и вне нас (Гартман 1959: 57). По В.Г. Белинскому поэзия есть "биение пульса мировой жизни".

Ритм в языковом художественном тексте безусловно является ближайшей манифестацией бесконечности бытия идеи, но только в том случае, если метасмысл "идейность" задан языковыми номинативными средствами. В этой связи даже отсутствие эвфонии не служит значительным препятствием.

"... И зацветет миндаль; и отяжелеет кузнечик, и рассыплется каперс",- сказано в Библии (Эккл XII: 5). Здесь есть параллелизм и многосоюзие, но знания об этом недостаточно для объяснения содержательной стороны переживания читателя или слушателя. Здесь наблюдается выдвижение единой синтаксической конструкции рядоположенных предикаций, но и это не может быть критерием отнесения приведенного высказывания к какому-либо содержательно определенному типу дискурса, если только не принимать за таковой дискурс "украшенный" или "ритмизованный". Но что тогда может послужить критерием индивидуации отрывка как принадлежащего великому тексту культуры Старого Света?

Ю.М. Лотман (1972) определял ритм как возможность найти сходное в различном и определить различия в сходном. Однако не в этом ли ритм всякого понятия?

Мы полагаем, что идейно-художественный ритм приведенного фрагмента не служит сравнению содержаний тактов. Едва ли Экклезиаст ищет устойчиво общее между миндалем и кузнечиком или каперсом. Тем более нелепо предположить, что эти вещи берутся как сходные и сопоставляются для определения различия. Здесь имеет место ступень от понятия к идее. Идейно-художественный ритм не объединяет сходное в различном и не обнаруживает различное в сходном, а обозначает поступь развивающейся идеи, провозвещающей не единство в многообразии, а "единство, несмотря на разнообразие".

В теологии Дунса Скота обосновывается принцип индивидуации божественного через конститутивную черту бесконечности. В этом усматривается коренное отличие от принципа индивидуации конечных сущностей (здесь для нас прежде всего понятий). Логика выделения любой конечной субстанции исходит из наблюдения факта и из ограничения; за первым стоит признание ее существования, а за вторым запрет ей быть одновременно другой вещью (диссимилятивное отношение). В божественной сфере (in divinis) действует другая логика, согласно которой сущности могут быть тождественными без формального тождества. Различные идеальные сущности, несводимые друг к другу формы, по Скоту, находят в Боге бытийное тождество, не ведущее к подавлению их формального различия: "То, что есть "божественная мудрость" (ее чтойность), не тождественная тому, что есть "божественная справедливость", - это, формально, разные сущности, но, в своем бытии, мудрость у Бога совпадает со справедливостью, потому что бытие обеих в нем бесконечно" (Gilson 1952: 211, 250).

10.1.3. Полицентрическая линейка сцен в составе идейно-художественного ритма

Представление о полицентрической организации художественного объекта впервые было разработано эстетиком Г. Вёльфлином (1994) в целях индивидуации исторического стиля барокко в области пластических искусств. Применительно к организации языкового художественного текста полицентризм интенциональной установки определяется относительно смысловой нагрузки в первую очередь рядоположенных номинативных единиц - слов, фраз, предложений, СФЕ, абзацев, стихотворных строф или строк.

В свете универсальной техники герменевтического круга допущение о полицентрической организации становится допущением о цельном (но не исчерпывающем) перевыражении идеи текста в отдельных дробях и соответствующих им представлениях и понятиях.

Размеренное возобновление структурных элементов в мире идейно-художественных программ текстопроизводства и текстовосприятия задает шаг в цельном перевыражении идеи:

1. *и высоты будут*
2. *им страшны,*
3. *и на дороге ужасы;*
4. *и зацветет миндаль;*
5. *и отяжелеет кузнечик,*
6. *и рассыплется каперс.*
7. *Ибо отходит человек*
8. *в вечный дом свой,*
9. *и готовы окружить его*
10. *на улице плакальщицы;*

(Эккл XII: 5)

Идея представляет и ноги, и глаза, и кузнечика, и каперс в некоем особом таинственном свете. В теоретико-эстетическом приближении это выводимо уже из того романтического предположения, что идея представляет собой существенную взаимосвязь всего со всем, таинственную суть бытия. Как эмпирическое наблюдение данное утверждение о качестве интенционального единства фрагмента находится в зависимости от гипотезы читателя о формате смыслообразования в данном тексте. Как интерпретационный формат идея предполагает проблематизацию читательской рефлексии по типу "Я понял, но что собственно я понял?".

Здесь уже при опоре на схему "единство, несмотря на разнообразие", мы можем "открыть" и другие схемы усмотрения идейности ритма, такие, как полицентрическая линейка внутритекстовых сцен (1-2, 3, 4, 5,6, 9-10), выступающих в качестве символов и катахрез по отношению к зову небытия. Последний не сводится к понятию остановки на пути человеческого, что превратило бы данную дробь текста в загадку. Зов небытия представлен в тексте как закономерный такт в составе ритма всего живого, как идея ко-

нечности индивидуального бытия (обнаруживающейся на пороге смерти) внутри более крупной идеи истории жизненного осуществления смысла всего человеческого рода. Приведенная линейка сцен обретает смысл только в свете иного и неоднородного ей зова: *"И помни Создателя твоего в дни юности твоей, доколе не пришли тяжелые дни и не наступили годы, о которых ты будешь говорить: "нет мне удовольствия в них!"* (Эккл XII: 1). Нетрудно заметить, что все названные внутритекстовые высказывания имеют только один, многократно перевыраженный идейный смысл, отвечают одной ценностной шкале "жизнь с Богом и жизнь без Бога".

Организация полицентрической линейки сцен в известном приближении подпадает под соответствующую принципу монтажа целого из частей категорию "эффекта Л. Кулешова". Монтаж кусков, кадров, сцен, эпизодов, частей определяется как целенаправленная организация, конструкция, соотношение и последовательность смены одного другим. Сам эффект Кулешова определяется известным отечественным кинематографистом как порождение новых смысловых эффектов посредством выбора способа соединения и ритмического чередования кусков разного содержания (Кулешов 1987: 167). Эффект Кулешова предполагает трансформацию структуры внутрикадрового материала под давлением навязываемого монтажом выдвигания в последовательности рядоположаемых кадров (Клейман 1968: 102). В нашем случае аналогом кинематографического кадра выступает понятие сцены как прикрепленного к предложению-высказыванию представления читателя о его содержании. Действительно, рядоположенность сцен в языковом и в кинематографическом тексте обуславливает формирование в поле интерпретации гипотезы о содержательной преемственности сцен между собой, которые, в свою очередь, способствуют выделению в сценах сторон, отвечающих общей гипотезе. Можно даже допустить, что появление риторики кинематографического эффекта было предсказано Шлейермахером в его концепции герменевтического круга.

Для эффекта Кулешова в фильме "Творимый человек", затем перенятого Збигневом Рыбчински, свойственно построение нового наглядного представления, синтезированного из непересекающихся в объективной действительности деталей по описанному Гоголем принципу: "Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича..." (Гоголь 1994: 152). Напротив, для полицентрической линейки сцен характерна именно несводимость ни к общему наглядному представлению, ни к понятию. Сцены соотносятся между собой по принципу эманационности - бесконечного изливания содержательных потенций идеи (Плотин 1969). Поэтому речь идет о направленной вглубь и в бесконечность полицентрической линейке, а не о направленной к замкнутой конечной конструкции полихромной прогрессии деталей одного агрегата.

10.1.2. Схема цельного перевыражения смысла текста в малой дроби

Герменевтически ключевое место в тексте при полицентрической организации может располагаться в любой точке синтаксической цепи. Примером тому может послужить одна, а именно восьмая строка из сакраментального текста поэмы Эдгара По "Ворон". Для целей нашего наблюдения достаточно ограничиться первыми двенадцатью строками поэмы, пронумерованными здесь согласно их расположению в тексте оригинала.

The Raven (1849)

1. *Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,*
2. *Over many a quaint and curious volume of forgotten lore -*
3. *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,*
4. *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door -*
5. *'Tis some visiter', I muttered, 'tapping at my chamber door -*
6. *Only this and nothing more'.*

7. *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;*
8. ***And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.***
9. *Eagerly I wished the morrow; - vainly had I sought to borrow*
10. *From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore -*
11. *For the fare and radiant maiden whom the angels name Lenore -*
12. *Nameless here for evermore...'*

(Пое 1844-1849, см.: По 1998: 168)

Полный текст "Ворона" слишком велик и насыщен для анализа в пределах одной небольшой главы. Предметом непосредственного рассмотрения здесь послужит одна (а именно - восьмая) строка этого текста, привлекающая внимание своей повсеместной непереуловенностью в пространстве других языков и культур.

Рефлексия над текстом (оригинала) как набором текстовых средств перевыражения социально разделенных смыслов позволяет составить, например, следующее исчисление внутритекстовых смыслов:

- 1) "черный час пробил" (1,7,...);
- 2) "бледное существование" (1/7,...);
- 3) "вяло текущая мыслительная активность на фоне моральной разбитости" (1/3/5);
- 4) "жажда утешения в утрате" (1/3/8,...);
- 5) "закливание теней прошлого необычного и приятного опыта" (2);
- 6) "приход теней прошлого" (4-6, 8! ...);
- 7) "ничто не проходит бесследно" (8! ...).

Строка самого логичного и математичного поэта не вписалась в логику его переводчиков. Варианты "перевода" 7-й и 8-й строк:

*'7.Ah! Distinctement je me souviens que c'était dans le glacial
decembre*

**8.et chaque tison brodait a son tour le plancher du reflet de son
agonie'**

(Le Corbeau traduit par Charles Baudelaire)

'7.Ah! Distinctement je me souviens que c'était en le glacial decembre:

8.et chaque tison, mourant isole, ouvragait son spectre sur le sol'

(Le Corbeau traduit par Stephane Mallarme)

*'7.Oh! ich weiß, es war in grimmer
Winternacht, gespestischen Schimmer
Jagte jedes Scheit durchs Zimmer,
ehres kalt zu Asche fror'*

(перевод на немецкий Манфреда Улига - Manfred Uhlig)

**'7.Ach, im Flammenschein der roten Kohlen tanzten
Unglücksboten**

8.Aus dem kalten Land der Toten, im Dezember, od und leer'

(Deutsch von Heinz Chehowsky - Januar 1985; Poe 1987: 224)

"7.Так отчетливо я помню - был декабрь, глухой и темный,

8.И камин не смел в лицо мне алым отсветом сверкнуть,"

(Бетаки 1972: 59).

*"7.В декабре - я помню - было
это осенью унылой.*

**8.В очаге под пеплом угли
разгорались иногда."**

(Д. Мережковский - 1890, см.: По 1998: 175)

"7.Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданья...

8.И в камине очертанья тускло тлеющих углей.."

(К. Бальмонт - 1894, см.: По 1998: 183)

"7.Ах! Мне помнится так ясно: был декабрь и день ненастный,

8.Был как призрак - отсвет красный от камина моего"

(М. Зенкевич - 1946, см.: По 1998: 188)

"7.Помню я ту ночь доныне, ночь декабрьской мглы и стыни -

8. *Тлеи головни в камине, вспыхивая иногда...*"

(М. Донской - 1976, см.: По 1998: 197).

10.1.2.1. Идея текста одной строкой

Очевидно, камнем преткновения здесь является нечто в форме и способе языкового выражения, не принимаемое переводчиками к перевыражению в тексте-интерпретации.

Форма английского глагола *wrought* (форма Past Indefinite = Past Simple) от *to work* имеет такие значения, как "причинять", "разрабатывать", "отделывать", "придавать определенную форму", "вышивать", "заниматься рукоделием", "вязать", "вышивать узоры на полотне (*to work a design on the linen*)" (Мюллер 1990: 805; Большой англо-русский словарь 1987, т. 2: 857), и отличается такими семантическими чертами, как "тонко прорабатывать, тщательно выделывать". Другой словарь приводит образцы использования соответствующего причастия "*carefully wrought works of literature*", "*wrought by hand*", "*wrought of stone*" (Словарь современного английского 1992, т.2: 1222), отвечающие теме тонкой работы с привлечением воображения. Ранее по тексту в четвертой строке первое обстоятельство образа действия, относящееся к являющимся силам *gently* характеризует их как нежные. Соответственно никакие устрашающие глаголы в роде немецкого *jagen* здесь неуместны.

Английское существительное *ghost* отличается сочетанием в себе нетождественных лексических значений. В круг первых значений действительно входят "призрак", "привидение" и синонимичное им "дух", иными словами "*the spirit of a dead person, who appears again*" (Словарь современного английского 1992: 436). Достаточно в этой связи упомянуть о так обозначенной тени отца Гамлета у Шекспира. В целом первое значение давно превратилось в повод для глупых розыгрышей. В то же время одно из основных значений данного слова соответствует русскому "душа" и "дух". Например, "*to give up the ghost*" означает "испустить дух" (Мюллер 1990: 304). Одновременно это же слово имеет значение "тень, легкий след", например, достаточно близкое тексту По выражение "*ghosts of the past*" в норме переводится как "тени прошлого" (там же). Выбор переводчиков из всего диапазона возможностей в пользу наиболее терминованного и зловещего слова противоречит определению поэтического качества речи уже в теории У. Эмпсона и Р. Якобсона. Но всякая теория бледнеет перед фактами, а фактом здесь является место слова в словесной вязи. Место слова *ghost* в смысловой парадигме текста определяется его связью с *each separate dying ember*.

В приведенной фразе впервые в тексте упоминается об умирании. Оно соотносится с наглядным представлением о последних искорках костра (ср.: Мюллер 1990: 237). Умирает каждая искорка в отдельности, что подчеркивается отступлением в тексте от нормативного для существительного *ember*

множественного числа. Такой "индивидуализм" созвучен учению Дунса Скота о бессмертии всякой индивидуальной и неповторимой души (Gilson 1952: 497). Впрочем, теолог лишь закрепил в ученом изложении интуиции, сами по себе являющиеся достоянием европейских народов. Непосредственно далее по тексту говорится об утрате здесь (*here* - 12), то есть на земле, среди живых, единственной и неповторимой возлюбленной. Представление о том, что в поэтическом в тесном смысле слова тексте все части говорят о целом, подводит нас к суждению о том, что та отдельная искорка, которой уделена целая строка поэмы, как-то связана с представлением о всеобъемлющей идее бессмертного чувства, однажды вызванного к жизни в душе человека.

Вероятно, что представление о некоем замкнутом пространстве, о комнате или доме, весьма схематично (не изобразительно) заданное в тексте По, предлагает читателю представить себе и некий текстуально не упомянутый очаг с углями и окружающее его пространство как схему выхода на глобальные смыслы, бытование которых не стиснуто рамками уклада жизни скучающего буржуа. Таким образом, в конечном итоге в тексте оригинала под *floor* имеется в виду ВСЯ земля. В качестве ближайшего лексического аргумента приведем начальные строки известного стихотворения Вальтера Де Ла Мара "Слушатели":

'The Listeners

*Is there anybody there?' said the Traveller,
Knocking on the moonlit door;*

*And his horse in the silence **champed the grass**
Of the forest's ferny floor;...'(Walter De La Mare)*

На основании произведенных наблюдений над строением восьмой строки мы можем сделать заключение о присутствии в ней в опредмеченном виде традиционного для европейской культуры смысла, имеющего такие не-исчерпываемые формы выражения, как латинское "Amor non est medicinalis herbis" (Бабичев, Боровский 1982: 65), немецкое "Alte Liebe rostet nicht" (Daum, Schenk 1962: 372), библейское "Сильна как смерть" и т.д. Данный смысл относится к помеченным интервальностью, то есть к стягивающим противоположности, смыслам, или к идеям. В свете идеи проясняется "второй смысл" сакраментального "чернокнижья" - "*quaint and curious volume of forgotten lore*" - приятно странных, привлекательных своей экстраординарностью и стариной (Большой англо-русский словарь 1987, т. 2: 847; Мюллер 1990: 569) перевернутых и как бы забытых страниц книги жизни.

Как можно видеть, даже в наиболее близком оригиналу по модальности переводе Гейнца Чеховски: "В отблесках красных углей танцевали вестники несчастья Из холодной страны мертвых, в опустошенном, запустелом декабре" - входящий в состав идеи оригинала смысл "в смерти жизнь" в существенной мере вытесняется смыслом "в жизни смерть" (как и в большин-

стве прочих переводов). Идея продолженной в душе любящего человека жизни (а любимый человек жив, пока его помнят) вытесняется понятием о страданиях. Факт не-сохранения идеи в рамках данной строки и даже в некоторых случаях в рамках целого текста может объясняться разнообразными социально-психологическими причинами (такими, как стремление Бодлэра и затем Малларме наделить своего кумира чертами декадента; отсюда появляются такие содержания и смыслы, как "агония" и "умирать по одиночке" вместо "каждому неповторимому"). В то же время факт не-сохранения идеи в условиях существования переводческих школ и социального заказа на точный перевод классики может объясняться недостатком знания о формах перевыражения идеи в художественном тексте, о ритме идейно-художественного смысло- и текстопостроения, о полицентрическом перевыражении средств и смыслов.

11.1. Универсализация

В качестве одной из схем усмотрения авторской установки на трансляцию художественной идеи в тексте может быть помыслен явленный читателю в усмотрении при опоре на данные текста категориальный смысл "всеобщность" (понимание осуществляется при опоре на схемы, которые зачастую сами предварительно нуждаются в понимании). Заметим, что идейное начало не сводится к всеобщности как таковой, но содержит ее среди своих определений как важную грань. Известно, что именно идеи правят (всем) миром. Из этого свойства уже выведены и такие свойства, как бесконечность, трансцендентность идеи по отношению ко всякому отдельному понятию, частному ощущению (Шлегель 1934: 174-176; Гегель 1968: 77) и ко всякому отдельному представлению (Кант 1966: 330). Кроме того, представление о всеобщности может усматриваться, например, в составе представления о всечеловечности христианской культуры (Толстой 1955: 448).

В качестве важнейших с точки зрения понимания текстовой установки на трансляцию идейно-художественного интенционального начала можно назвать следующие возможные в читательском усмотрении текстовые категориальные смыслы, выступающие также схемами (а категории не нуждаются в схемах только в случае их "чистого", свободного от чувственной перцепции рассмотрения - см.: Кант 1964: 227; ранее - *Summa Theologica* I. q 79, 1c.) категории всеобщности:

- **всевременность** (панхрония);
- **всемирность**, или, с повышением в достоинстве, "вселенскость" (в атеистическом дискурсе - "планетарность", в нейтральном - "космичность");
- **всечеловечность** (общезначимость для всех людей).

Все названные родовые смыслы являются составными, содержательно осложненными и не только исходя из морфологической формы названий. Пересечение категории всеобщности с категориями времени, пространства

и человечности несет на себе отпечаток той или иной культурной интерпретанты (системы читательских predispositions, влияющих на выбор способа интерпретации - Сусов 1990; Воробьева 1993: 58-60), вбирающей в себя традиции метафизического истолкования бытия. Так, например, категория всевременности в традиционном христианском (часто противопоставляемом языческому циклическому представлению о времени у древних греков) понимании связана с представлением о бесконечности бытия, развивающегося к трансцендентному пределу, Богу (см.: Коллингвуд 1980: 48; Мейстер Экхарт 1991; Stevenson 2000).

Христианское представление о свершении времен содержательно повлияло на определение эстетической идеи в немецкой философской и филологической традиции, на которую мы опираемся. Понятие всемирности также подвержено метафизической рефлексии и непосредственно связано с учением о плероме как полноте бытия (ср.: Плотин 1994: 3-38). Всечеловечность трактуется в христианской традиции как масштаб человека в человеке, человек внутренний, о котором возвещал апостол Павел (2Кор. 4: 16; Рим.7: 22-25; Еф.3: 14-17). В наследии немецкого романтизма данный смысл трактуется как один из важнейших в художественной коммуникации и в то же время наиболее трудных для освоения (Ваккенродер 1934). Мыслить всечеловеческое означает мыслить духовное начало, расширяющее понятие человека и придающее определенность понятию индивидуума, мыслить идею человечности вообще (Гумбольдт 1985: 342-343, 343). Не имея возможности дать должного освещения всем этим герменевтическим нитям, ограничимся наиболее поверхностным представлением об этих категориальных смыслах как обладающих семой "всеобщей отнесенности к роду" интенционального начала текста в свете временных, пространственных и субъектных текстовых локализаторов (маркеров отнесенности описываемой в тексте реальности к тому или иному топосу, месту в свете пространственной, временной и субъектной определенности).

Названные категориальные смыслы являются также текстовыми средствами (поскольку смыслы имеют свойство пониматься при опоре на смыслы или, напротив, как указывает А.И. Варшавская (1997: 203, 204), выступать в качестве "оператора понимания", вводящего содержание сообщения в определенный понятийный контекст), косвенно указывающими на художественную идейность как родовую интенцию в составе авторской программы текстопостроения.

Универсализацией можно назвать текстовую стратегию и технику придания тем или иным семантическим образованиям в тексте статуса всеобщности, абсолютности и в конечном счете идейности в эстетическом смысле. Из всех предметов, наиболее достойных универсализации в человеческом обществе, можно остановиться на таких, как культура и гуманизм. Само понятие гуманизма, по замечанию М. Хайдеггера, есть своего рода этимологическая фигура: "Какой тут еще смысл, кроме возвращения человеку

(homo) человечности (humanitas)?" (Хайдеггер 1988: 319). Тем самым имеется в виду возвращение человеку самого себя, своей сущности. Культура, в свою очередь, также является человеческим лицом мироздания, поскольку она и есть "всечеловек, понятый не иконично, а динамично" (Свасьян 1989: 230). Показательна в этой связи также характеристика художественного духа как вырывающего человека из объятий ограничивающих его хотений и страхов и возвышающего его до состояния "единого ока мироздания" (Шопенгауэр 1992: 425-426).

Художественность идеи обнаруживается многими путями, в том числе и в разработанной нами (Богатырёв 1996, 1998) схеме усмотрения авторской установки на *смысловую интервальность* текста. Смысловая *интервализация* текстовых средств провоцирует столкновение смысловых горизонтов текста. Так, как мы поясняли ранее, высказывание Овидия: "Часто мужи предаются лжи, хрупкие же девушки не часто" - позволяет читателю усматривать противоречивость нетождественных пониманий. Усмотренное противоречие в составе собственного понимания художественного текста служит стимулом для активного пробуждения рефлексии читателя над собственным опытом чтения и жизни вообще, а также над пределами наличного опыта обоих родов.

Следует отметить "отложенность" в остроте Овидия идеи о роде человеческом в его целостности на самый дальний смысловой план высказывания, что в известной мере ослабляет в плане адресованности такое важное качество текста, как демократичность. Здесь обнаруживается почва для гипотезы о существовании дополнительных по отношению к узко трактуемым схемам смыслового интервала (языковой амфиболии и полисемии) схем пробуждения рефлексии читателя над предельными основаниями человеческого бытия (что и является одним из многих определений художественной идеи). Если интервализация может выступать средством пробуждения рефлексии над мировым принципом (мыслимом в платонической традиции одновременно как Единое и как (все-)благое - Плотин 1994: 127-142; Фома Аквинский 1975: 175), то возможно и обратное отношение - рефлексия над всеобщим единым подводит к вопрошанию о критериях различения (диссимилиации и индивидуации) истинного и не-истинного пониманий жизни в их антагонизме.

Для наблюдения языковых манифестаций выделенных выше категориальных смыслов, соподчиненных семантической категории всеобщности, уместно использовать в качестве предметных образцов *идейно-художественные* тексты, например, уже многократно отмеченный вниманием специалистов по стилистике и интерпретации (Арнольд 1998; Богин 2000; Галеева 1991, 1999) зачин романа "Белая гвардия":

*"... И судимы были мертвые
по написанному в книгах
сообразно с делами своими ...*

Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская - вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс" (Булгаков 1988: 16).

В числе первых приходящих на ум средств трансляции смысла "всеобщность (бесконечность)" должен быть назван ритм. Ведь именно о переживании идеального плана в творении искусства писал Н. Гартман "оно существует, и существует предметно - быть может, как великий ритм всего живого в природе, который полностью господствует как в нас, так и вне нас..." (Гартман 1958: 57). Однако мы пока не знаем, почему одни ритмы велики, а другие малы или легковесны, а также каким образом ритм становится великим вне соприкосновения со словесным компонентом. Объяснения в стиле литературоведения по типу "гекзаметр велик, потому что он позаимствован от Шекспира" не представляются нам достаточно рационально объяснительными, когда не совсем ясно, почему гекзаметр становится великим у Шекспира и почему он обязательно должен остаться великим при тиражировании в других текстах. Здесь мы решили отказаться от представления о ритме как некоем аллюзийном приеме в текстопостроении (ср.: Галеева 1991, 1999; Имаева 1993) и рассмотреть случаи косвенного указания на великие смыслы "простыми", не тяготеющими к многотомному арсеналу риторики фигур и лексических метафор словами.

С нашей точки зрения, в приведенном зачине романа "Белая Гвардия" ритм в стиховедческом понимании является вторичным (логически производным) риторическим средством трансляции великих ритмов европейского идеализма, особенно после откровенной цитаты из Апокалипсиса в эпиграфе. Откровение апостола Иоанна Богослова XX: 12 гласит: "И увидел я мертвых малых и великих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими"(см. об этом: Арнольд 1998: 1-2), непосредственно отсылающей читателя к эсхатологической топике. Более того, и в составе первого предложения основного текста можно обнаружить библейский эпитет из книги пророка Иоиля, где сказано: "И Господь даст глас Свой перед воинством Своим, ибо весьма многочисленно полчище его и могущественен исполнитель слова Его; ибо велик день Господень и весьма страшен; и кто выдержит его? Но и ныне еще говорит Господь: обратитесь ко Мне всем сердцем своим..." (Иоиль, II: 11-12); и еще сказано: "Солнце превратится во тьму и луна в кровь, прежде, нежели наступит день Господень, великий и страшный" (Иоиль, II: 31) и далее: "И будет: всякий, кто призовет имя господне, спасется; ибо на горе Сионе и в Иерусалиме будет спасение, как сказал Господь, и у остальных, которых призовет Господь" (Иоиль, II: 32).

В той части организации текстовых средств, которая маркирована прямым заимствованием (признак фальшивого искусства по Льву Толстому -

1955: 406-407), текст представляет риторику аналитического автора, эксплуатирующего рельсы готового восприятия. Нас, напротив, интересуют случаи не механического пересаживания красивых мест из удачных текстов, а использование герменевтически перспективных схем указания на идейно-художественный тип текста, допускающих широкий диапазон лексико-грамматических модификаций.

Рассматриваемый фрагмент текста М. Булгакова, на наш взгляд, действительно отличается установкой на художественность в силу выраженной интервализации текстовых ориентиров смыслообразования. К средствам манифестации последней отнесем не только и не столько бросающуюся в глаза и не разрешенную положительно автором высокую противоположность Вифлеемской звезды кровожадному языческому богу воинственных римлян (что уже было сходным образом выражено другим автором ранее: Иоиль, II: 31), но также и эзотеричные "погодные" предикации второго предложения: *"Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом ..."*. Заметим, что *суммирование* данных предикаций не многим *уточняет* описываемую реальность. Предикации эти отчасти напоминают диалог двух героев Шекспира из последней сцены II акта пьесы "Антоний и Клеопатра":

а) в переводе Бориса Пастернака:	б) другой (анонимный, встречающийся в книге Н.К. Гея) вариант перевода:
ЛЕПИД. <i>А что это за штука крокодил?</i>	ЛЕПИД. <i>А что это за штука "крокодил"?</i>
АНТОНИЙ. <i>По форме он очень похож на самого себя. В толщину не толще, а в высоту не выше. Двигается с собственной помощью. Жизнь поддерживает питанием. Когда околеет, разлагается.</i>	АНТОНИЙ. <i>Он весьма похож на самого себя: широк в меру своей ширины, высок в меру своего роста и двигается с помощью своих собственных лап;</i>
ЛЕПИД. <i>Какого он цвета?</i>	<i>живет тем, чем кормится, а когда издохнет, душа его переселяется.</i>
АНТОНИЙ. <i>Своего собственного.</i>	ЛЕПИД. <i>Какого он цвета?</i>
ЛЕПИД. <i>Любопытная гадина.</i>	АНТ. <i>Своего собственного.</i>
АНТОНИЙ. <i>Любопытнейшая. А крокодиловы слезы мокрые"</i> (Шекспир 1995: 320)	ЛЕПИД. <i>Диковинный гад.</i>
	АНТОНИЙ. <i>Что и говорить. А слёзы у него мокрые"</i> (цит. по: Гей 1975: 99)

Второй вариант перевода представляется нам в определенном отношении более точным, чем распространенный перевод Пастернака: английскому глаголу *transmigrate* более соответствует значение "переселяться", нежели

"разлагаться", причем не только этимологически, на основе латинского trans-migro, -avi, -atum, -are - 1) переселяться; 2) переселять и transmigratio, -onis f переселение, выселение - через (Дворецкий 1986: 782), но и синхронно (в современном английском transmigrate -v 1) переселяться; 2) переселять; transmigration n переселение; ~ of souls - переселение душ, метемпсихоз (Большой англо-русский 1987: 686). Впрочем, и перевод Пастернака не нарушает родового тварного сходства человека с крокодилом. У Шекспира прочтем:

LEPIDUS *What manner o' thing is your crocodile?*

MARK ANTONY *It is shaped, sir, like itself; and it is as broad
as it hath breadth: it is just so high as it is,
and moves with its own organs: it lives by that
which nourisheth it; and the elements once out of
it, it transmigrates.*

LEPIDUS *What colour is it of?*

MARK ANTONY *Of its own colour too.*

LEPIDUS *'Tis a strange serpent.*

MARK ANTONY *'Tis so. And the tears of it are wet.*

И у Булгакова, и у Шекспира как бы игнорируется выделенное Дж. Р. Серлем условие успешного акта определения референции, заключающееся в употреблении говорящим или пишущим выражения, содержащего дескрипцию или факт, истинные для одного и только одного объекта (Серль 1982: 183). Между тем референция в обоих случаях уже установлена (1918 год и имя "крокодил") и потенциальная неопределенность снята. Сумма следующих затем предикаций, очевидно, не дает ничего в плане установления или уточнения внешних контуров референтной для высказывания ситуации, поскольку в обоих текстах следует описание чистых (не отягощенных индивидуальными признаками единичного феномена) категориальных признаков понятия о годе вообще и понятия о твари вообще. Тем самым единичное (например, 1918 год) трактуется текстом как общее (как год в жизни России, человечества в целом), читателю предлагается преодолеть ступень в интерпретации описываемых явлений и процессов, перейти к точке зрения на частное как на манифестацию всеобщего.

В обоих случаях речь ведется о конкретных явлениях объективной действительности как о множественных, количественно неограниченных, неограниченно воспроизводимых, не локализуемых на фоне альтернативного представления об ином члене рассматриваемого класса, не противопоставляемых чему-либо иному и оттого "не-индивидуализируемых". Данный набор свойств в составе семантики всеобщности уже описан ранее в основных чертах В.В. Гуревичем на материале английских слов-детерминативов (1983: 55, 58). Сверх того приведенные текстовые описания дают повод для интерпретации означаемого как всевременного и вездесущего, принадле-

жащего бесконечному классу трактуемых в художественной речи манифестаций конкретных категориальных смыслов (будь то категория временности, категория тварности или другая).

Фактор интерпретанты учитывается в языке текста: булгаковская характеристика года ориентирована на представление русского, а не австралийца, шекспировская характеристика твари (включая и представление о человеке!) в пьесе о дохристианском обществе - на языческую картину мира. Прояснение авторской установки на трансляцию идеального (в отличие от понятийного) интенционального начала достигается путем известного "размыкания" внешних, субстратных границ хронотопа текста. К языковым стратегиям реализации такой установки можно отнести вербализацию имманентных (описание крокодила) или пресуппозитивных (описание года) для конкретной языковой культуры категориальных признаков трактуемой родовой категории.

"Неспецифичные", раз-обособленные (интерпретируемые в качестве родовых) предикации, трактующие параметры хронотопа художественного текста, могут служить средством трансляции категориального и даже предельного (Снитко 1999: 46) (в случае вхождения в состав непосредственного смыслового наполнения идеи текста) пространственно-временного смысла всевременность-вселенскость. Последний, в свою очередь, указывает на идейность (в отличие, например, от понятийности) транслируемой текстом реальности.

Иногда разобособление текстовых предикаций имеет видимость аномальной экспликационности (Оборина 1993) (здесь имеется в виду тенденция текста к "неоправданному и навязчивому" объяснению очевидного, не нуждающегося в вербализации), например:

(a) *During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, (b) when the clouds hung oppressively low in the heavens, (c) I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; (d) and at length found myself, (e) as the shades of evening drew on, within view of the melancholy House of Usher* (Пoe 1993: 148). (Для ориентации в столь массивном предложении мы присвоили синтагмам латинские буквенные обозначения. А.Б.)

Ни в одном известном нам из получивших большие тиражи переводе "Падения дома Ашер" на такие европейские языки, как русский, французский, немецкий, нам не встретилось наводящее на усмотрение идеи "сумерки человечества" "аномальное" выражение "осенью года", но везде встретился (едва ли присутствующий в оригинале) смысл "плохая погода": "*Весь этот нескончаемый пасмурный день в глухой осенней тишине, под низко нависшим хмурым небом, я одиноко ехал верхом...*" (По 1990: 188); "*В течение всего унылого, темного, глухого дня, когда тучи нависали гнетуще низко, я в одиночестве ехал верхом...*" (По 1992: 204); "*Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, ощ les nuages pesaient*

lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre et, enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvais en vue de la mélancolique Maison Usher' (Baudelaire 1929: 129); *'Einen ganzen dumpfen, dunklen und stillen Herbsttag lang war ich unter bedrückend niedriger Wolkendecke durch eine eigentümlich üde Landschaft geritten, bis ich, als die Schatten des Abends herabsanken, das schwermütiges Haus Usher vor mir liegen sah'* (Poe 1981: 49). Между тем развертывание текстовых предикаций в направлении все более широких временных категорий (вечер-день / осень-год; логически следующая связка "смерть-век" не упоминается прямо) может расцениваться как дань схеме понятия о панхронии как времени-прообразе всех времен ("Длиннее земли мера Его и шире моря" - Иов XI: 9). Не в этой ли схеме регрессии ко все более широким временным категориям один из источников тотального эффекта осознанной безбрежной тоски от всего сакраментального текста Эдгара По? Не здесь ли происходит онтологический сдвиг в сторону так называемой "семантики внутренних миров" (Арутюнова 1990: 9)? Осень года - то же, что "осень осени", и то же, что тени вечера, знаменующие собой конец дня (е), и в известном приближении то же, что год со снегом зимой и солнцем летом (см. текст Булгакова выше), а именно конструкт идейного мира как мира *всеобщего* по своей значимости опыта.

Сходным образом ранее деятелями Иенского кружка было построено понятие об идеальном в романтической философии, широко пользующейся *этимологической фигурой удвоения* по образцу "идеи идей" у Платона, "суеты сует" из Экклезиаста или позднейшего "греха греха" из "Болезни к смерти" С. Кьеркегора (1993: 328). В художественном тексте такого рода *фигура мысли* часто разрабатывается средствами косвенной номинации, организованными таким образом, чтобы дать возможность "свободного" усмотрения читателем единства идеи во множественности манифестаций последней в текстовой ткани. Так, в тексте По посредством умножения родовых определений времени дается понять, что этот текст о падении дома Ашер уместно читать не как детективный, а как "лирический" текст.

11.1.1.. Всечеловечность

Происхождение термина "всечеловек" спорно. Отмечают, что первое зарегистрированное употребление этого слова относится к высказыванию Ф.М. Достоевского об А.С. Пушкине в 1880 году: "Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?.. Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите" (Достоевский 1990: 546). О фундаментальной роли всечеловеческого посыла русской

классики уже много написано (см.: Берковский 1975; Лихачев 1994: 7-8). С другой стороны, черты библейского первочеловека Адама Кадмона издавна связывались с образом всего человечества и всей доли человеческой.

Отметим, что мы не ставим знака равенства между понятиями всечеловеческого и общечеловеческого. В противном случае мы сбились бы с пути, хотя бы потому, что многие люди имеют чрезвычайно мало общего, а то, что действительно имеется общего, и общего с принудительной силой, характеризует человека прежде всего с точки зрения биологической морфологии и не достигает даже в этой области полной конкретности, стоит лишь поставить вопрос хотя бы о цвете глаз. В этой связи представляется бессмысленным говорить об универсализации общечеловеческого.

М. Эпштейн трактует понятие об общечеловеческом несколько менее последовательно и отмечает такие черты "общечеловеческого", как "самое типичное, стандартное, присущее всем и каждому или по крайней мере подавляющему большинству людей. "Общечеловеком" можно назвать среднего человека, наиболее похожего на других - безлично-обобщественное, массовидное, стереотипное существо..." (Эпштейн 2000). По Эпштейну, под категорию "общечеловеческого" попадают такие чувства и состояния, как любовь матери к своему ребенку, страх смерти, стремление к материальному благополучию и т.д.(там же). Здесь мы видим пример анализа понятия, которое, на наш взгляд, следовало бы назвать "средним человеком". Универсализация среднего человека, усреднение человеческого индивида имеет место во многих видах дискурса, в том числе и в научном.

Мы пытаемся ввести понятие о всечеловеческом, а не об общечеловеческом или среднестатистическом человеке, который был бы на пятьдесят процентов верующим или женщиной, а на остальные - атеистом и мужчиной. Выражение "всечеловечность" дважды упоминается в статье "Философская антропология", хотя и не толкуется как самостоятельное понятие: "Тип христианской антропологии, исходящей из идеи всечеловеческого соборного Я (заданного как единство "полноты души"), представлен у Григория Нисского и впоследствии характерен для православия" (Аверинцев 1970: 355).

М. Эпштейн предлагает считать всечеловеком такую уникальную личность, которая в высшей степени соединяла бы в себе черты противоположных людских типов и охватывала бы весь диапазон возможностей человеческого величия и ничтожества. Такого рода бессмысленная утопия как таковая нас не занимает. Апеллируя к понятию культуры, мы всегда осознанно и неосознанно стремились к выражению лучшего в человечестве, исходили из презумпции благой цели и никак не падения. Можно ли возводить в статус всечеловеческого человека темного и грубого? Христианские проповедники иногда говорят, что Бог есть во всем, кроме душ людей, изгоняющих Его от себя прочь. С другой стороны, идея как потенция может прорасти во всех душах. Как солнце, которое светит всем, идея мировой

гармонии открыта для всех людей, даже таких, которые склонны закрывать на нее глаза. В таком случае не будет ошибкой сказать, что всечеловек представляет собой человеческого человека, идею человека внутреннего, бессмертной частью души, но сведение к одному в таком случае может поглотить индивидуальное начало, следующее из внутренней формы языкового выражения. Иными словами, идея всечеловечности имеет своим внутренним моментом единство, несмотря на разнообразие.

Всечеловечность как текстовый смысл имеет статус "всеобщего локализатора" в художественном тексте в ряде европейских языковых культур (включаем сюда английский США) уже в силу тезиса об антропоцентризме европейского художественного текстопроизводства (человек - субъект и объект художественного, ср.: Воробьева 1993: 14-15). *Всечеловечность* как идея о человеческом начале в человеке не знает границ между отдельными индивидами. Пример такого видения найдем в сакраментальном тексте Дж. Моррисона:

The End (Jim Morrison)

- | | |
|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| 1. <i>This is the end, beautiful friend,</i> | 7. <i>Can you picture what will be?</i> |
| 2. <i>This is the end, my only friend,</i> | 8. <i>So <u>limitless</u> and free</i> |
| <i>the end</i> | 9. <i>Desperately in need</i> |
| 3. <i>Of our elaborate plans,</i> | 10. <i>Of some stranger's hand</i> |
| <i>the end</i> | 11. <i>In a desperate land</i> |
| 4. <i>Of <u>everything that stands</u>, the end</i> | 12. <i>Lost in a Roman wilderness of pain</i> |
| 5. <i>No safety or surprise, the end</i> | 13. <i>And <u>all the children</u> are insane</i> |
| 6. <i>I'll never look into your eyes again</i> | 14. <i><u>All the children</u> are insane</i> |
| | 15. <i>Waiting for the summer rain ...</i> |

Аранжировка текстовых средств в тексте Джима Моррисона представляет схему разобособления текстовых предикаций о представителях рода человеческого едва ли не "в чистом виде". Об этом говорится прямо посредством "тотальных" определений (*everything, limitless and free etc.*) и косвенно. Любой в мире людей становится прекрасным и единственным на фоне грядущего небытия. Любой говорит любому о смертной черте, венчающей предел всего сущего в мире людей. *All the children are insane* - сказано в тексте, а прочитываются "каждый взрослый", поскольку кто из людей не рожден (не сын и не дочь) и не возрастает к последней черте. Предикации текста не способствуют *выделению* единичного референта на фоне других возможных ('children' в тексте Моррисона не противопоставляется 'adults') как способу уточнения читательского представления об интенциональной стихии текста. Здесь имеет место обозначение (*designatio*) детей не через нечто, имеющееся в сущности вида, но никоим образом, не могущее быть в сущности рода, а напротив, - через нечто содержащееся и в роде, и в виде и

настолько формальное, что не подпадает в конечном итоге под действие индивидуации по отграниченности материального субстрата (ср.: Thomas Aquinas 1976: Caput. 1, 95-100).

С точки зрения представленного в работах В. Изера понимания процесса чтения приведенный текст можно назвать неопределенным, поскольку мало конкретного можно сказать об индивидуальных чертах, например о внешнем облике фиктивного адресата, что считается показателем неопределенности (*indeterminacy*) (ср.: Iser 1988: 216). С нашей точки зрения, текст достаточно определен в аспекте жанровой установки на идейность транслируемой реальности в силу выраженного указания на *всеобщность* фиктивного адресата. Суждение о неопределенности или определенности (а всеобщность можно рассматривать как разновидность определенности) семантики текста, таким образом, находится в зависимости от уровня анализа, от выбора феноменологического слоя текста и от того, какого рода реальность лежит в наиболее глубоких слоях текста (Гартман 1958: 56, 329). Текст Моррисона неопределен в лицах, поскольку любое лицо в мире текста эквивалентно любому другому, но определен в идее.

Предикации текста семантически *раз-обособляются* авторской программой текстопостроения. Под *раз-обособлением* понимается трактовка в высказывании потенциально видового начала как родового. К косвенным (в отличие от таких слов, как "все", "везде", "всегда" и т.п.) средствам раз-обособления текстовых предикаций можно отнести в качестве нулевого экспонента отсутствие в тексте относящихся к референту высказывания слов-*детерминативов* - термин О. Дюкро (1982: 270) или уточняющих дескрипций по Серлю (1982: 183), служащих идентификации референта как одного и только одного на фоне множества других, обладающих чертами категориального сходства с последним.

Косвенными средствами раз-обособления текстовых предикаций можно считать перечисление родовых свойств референта высказывания как бы вместо видовых (способ оперирования категориями тварности в тексте Шекспира), перечисление стереотипных признаков предмета вместо отличительных (характеристика года у Булгакова), словесное определение пространственной, временной и субъектной отнесенности высказывания посредством возведения ко все более широким понятиям (вечер дня / осень года), а также обусловленное таким возведением определение через октаву нетождественных аналогий (осень для года и вечер для дня, тучи осени и тени вечера в тексте По). Идея презентуется текстом читательскому переживанию как обладающая свойством "вездесущести" (ср. лат. 'ubiquitas', англ. 'ubiquity' как свойство идеи Бога в трудах Аквината - St. Thomas Aquinas 1976, Summa Theologica 1996). Раз-обособление текстовых предикаций может рассматриваться как форма остранения идейно-художественной (то есть превосходящей обособление интенциональной стихии в виде понятия) установки текста.

Герменевтическим последствием раз-обособления текстовых предикаций служит интервализация конструктов понимания текста, возникающая на основании "равновеликости" многих перекрывающих друг друга родовых семантических характеристик транслируемой интенциональной реальности. Так, например, в последнем текстовом фрагменте сталкиваются такие ядерные смысловые категории, как 'beauty' (красота - строка 1) и 'only-ness' ('неповторимость' - строка 2) каждого человека. Вопрос о художественном расщеплении интенции текста на полярные противоположности в тексте возникает в лоне сформировавшейся установки на идейную интерпретацию текстовой программы смыслопостроения. Поскольку представление о понимании связано с представлением о единстве и простоте, противоположность возможных доминант смыслопостроения (приоритетных очагов смыслообразования) в тексте способствует пробуждению читательской рефлексии над субъективно-ценностными пределами индивидуальной картины мира и бытия в мире в целом, а именно над наиболее фундаментальными конструктивными понятиями в составе читательской интерпретанты, будь то свет или тьма, надежда или добро, истина или одиночество, или что-то еще более великое, ничем не охватываемое и все определяющее (ср.: Марсель 1991: 362).

Варьирование отправных семантических центров идеи (в виде кластера перекрывающих друг друга концептов - "унылость (*dull-ness*)/ темнота (*dark-ness*)/ не-музыкальность (*soundless-ness*)/ подавленность (*opressive-ness*)" у По, "красота-уникальность" у Моррисона, полярно противоположных концептов "человеколюбие/ кровожадность" у Булгакова) свидетельствует об установке на задание эволюционного ритма в смыслообразовании. Если под ритмом с формальной стороны обычно понимается регулярное возобновление определенных элементов или групп элементов в цепочке последовательно расположенных знаков, то под семантическим ритмом можно понимать последовательное возвращение к единому началу в смыслообразовании. Единым началом в идейно-художественном смыслообразовании выступает идея. Поскольку идея представляет собой простую субстанцию, она не может сводиться к тому или иному закрытому набору манифестаций. На этом основании идея нуждается в "бесконечной форме" (Гегель 1977: 388). Множественность конфликтно конкурирующих между собой отправных центров смыслообразования можно отнести к средствам косвенного указания на *всеобщий* характер транслируемой реальности.

Здесь представляется уместным упомянуть о печати именно христианских представлений на используемое понятие бесконечности. Согласно принятым в христианстве и унаследованным европейской метафизикой и эстетикой трактовкам понятие бесконечности несводимо к какому-либо отдельному объекту, или отдельному конституирующему акту сознания или к закрытому набору такого рода актов. Напротив, оно представляет собой в этом отношении превосходящий сколь угодно большие серии конститу-

тивных актов зов бытия. Бесконечность предстает как понятие направляющее и не сводящееся к конституированию. Бесконечность определяется "динамикой и трансцендированием конечного бытия". "Бесконечность - это призыв, а не предмет" (Тиллих 1998: 116, 117).

Идейно-художественное начало текста имеет бесконечное своей стихией. Бесконечность субъекта, которой требовали от художника романтики, может перевыражаться в транслируемом текстовыми средствами растянутом до бесконечности представлении о пространстве, времени и личном дейксисе носителя возможного мира художественного текста. Такого рода риторика в тексте может интерпретироваться и как установка текста на "единение людей с богом и между собой" на том основании, что доводит до сознания людей усмотрение "одинаковости положения всех без исключения людей по отношению к богу и к ближнему" (Толстой 1955: 447).

Текстовый категориальный смысл "*всеобщность*" может трактоваться как инобытие идейно-художественной установки в составе текстовой программы смыслопостроения. Усмотрение всеобщности как интерпретационного конструкта способствует индивидуации интенции текста на трансляцию художественной идеи и построению соответствующих смысловых ожиданий читателя по отношению к тексту.

12.1. Содержательные схемы индивидуации идейно-художественной интенции текста

- 1) **Цельное перевыражение**, или эманация - воспроизводство единого интенционального начала по принципу единства во множественности в модусе "единства, несмотря на разнообразие". Идея стремится к заполнению универсума, перевыражаясь во многих ликах познаваемого бытия как символах.
- 2) **Интервализация** представляет собой способ объединения множественных смыслов на единой, понятийно невыразимой смысловой платформе. Интервализация обеспечивает достижение читателем известного прогресса в достраивании образа идеи, исходя из расширяющейся познавательной способности человека.
- 3) **Универсализация**, или возведение в абсолют является необходимым моментом художественного остранения идеи, поскольку познание идеи в качестве идеи связано с отрицанием индивидуального и вхождением в область рефлексии над родовым началом в человечестве и всем осмысленном мире в целом.

Таблица 4. *Формально-содержательные схемы индивидуации идейно-художественной интенции текста*

<p>1. Символизация как генератор представлений - наращивание предикаций при соблюдении принципа перевыраженности интенции целого текста:</p> <ul style="list-style-type: none"> • эманационное перевыражение во многом и разнородном • эквивалентность разнородного внутри представления об одном • единство, несмотря на разнообразие • множество имен одного неделимого 	<p>2. Универсализация как разобособление предикаций:</p> <ul style="list-style-type: none"> • 0—референция • катахреза • этимологическая фигура • регрессия к роду 	<p>3. Интервализация как генератор <u>многих</u> умопостигаемых понятий и идей:</p> <ul style="list-style-type: none"> • сгущение • поляризация смысловых потоков
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

13.1. Связки схем риторических средств идейно-художественного дискурса

"Since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception, music, combined with a pleasurable idea, is poetry. Music without the idea is simply music. Without music or intriguing idea, colour becomes pallor, man becomes carcass, home becomes catacomb, and the dead are but for a moment motionless" (Edgar Allan Poe).

Как известно, схема интерпретации служит уточнению смыслового горизонта выражения, высказывания и текста в целом. Прогностическая ценность схемы проявляется также в том, что по способу интерпретации одного места в тексте можно предсказать способы интерпретации других мест в том же тексте. По игнорированию одних текстовых средств можно заключить об игнорировании последующих других. По количеству вхождений в пространство содержательности на протяжении первых одного-двух абзацев можно заключить о процессуальной или эпифеноменальной интерпретативной установке интерпретатора в целом. Так, например, если одни американские интерпретаторы "Падения дома Ашер" в лице Д. Лоуренса и Мари Бонапарт усматривают основу смысловой конструкции текста в мотиве инцеста, или Эдиповом комплексе Родерика Ашера, а другие в лице Л. Кендала усматривают ключ к пониманию данной новеллы По в том, что якобы сестра Родерика Ашера вампир, то одни вольны ухватиться за три тысячи двести семнадцатое слово от начала текста *vault or tunnel* и рас-

смагивать его как возможный женский эротический символ (ТСІ 1969: 26-27, 35-42), а другие (там же: 99-104) вольны обходиться и без таких скудных оснований для обоснования своего понимания.

13.1.2. "Непереводимость"

Существует весьма распространенная мировая пессимистическая традиция определять художественное как неподдающееся переводу (или, если быть несколько точнее, неподдающееся как задача многим переводчикам): "поэтическое высказывание невозможно перевести на другой язык" (Общая риторика 1986: 43; Servien 1935). "Эстетическая информация неотделима от несущей ее материальной формы и не может быть перелита в другую форму. Она не может быть передана никаким другим текстом, хотя бы и объединенным с первым общей темой, общими историческими событиями" (Тураева 1986: 61).

Поскольку всякий перевод есть интерпретация, а интерпретация есть попытка передать смысл одного текста посредством построения другого на основе имеющегося понимания, то тексты переводов представляют собой открытый для наблюдения и анализа след реального понимания текста и богатый материал для оценки (не -)состоявшегося понимания. Распространенное мнение, что переводчик художественной литературы делает все для того, чтобы как можно лучше донести высокие качества оригинала, позволяет допустить мысль о возможном арсенале структурно-функциональных схем художественного текстообразования, которые открывали бы возможность совершенствования переводческого умения.

Перед критическими статьями (рецензиями, аннотациями, литературоведческими спекуляциями) многих филологов переводный текст имеет важное преимущество. Он позволяет наглядно оценить, что понимается читающим как тема (исходная часть текстового содержания, выраженного суммой текстовых предикаций, или то, о чем сообщается в тексте) и что - как смыслы текста (что переживается читателем в процессе чтения), когда названия тем и смыслов синонимичны. Так "ужасное разрушение" является темой "Падения дома Ашер", а "ужас запустения" входит в число смыслов.

С точки зрения индивидуации идейно-художественной установки текста особый интерес представляют различия в сохранении или не сохранении в тексте перевода (всегда являющемся текстом интерпретации) авторских средств указания на тип интенциональной установки текста. Гипотеза о взаимном освещении многих схем индивидуации идейно-художественного начала в тексте позволяет наблюдать несколько функционально близких, но структурно нетождественных схем в связке.

В данном случае предметом рассмотрения будут выступать схема полицентрической триады (dull, dark, and soundless day) и схема этимологической фигуры (in the autumn of the year, when...). Другие присутствующие в дробе текста схемы индивидуации идейно-художественного начала, например,

такие, как указывающее на присутствие второго сознания грамматическое время Past Perfect Continuous и соответствующее ему обстоятельство *at length* (не тождественное переводному "наконец") или выраженная установка текста на порождение эвфонических эффектов и т. п., здесь рассматриваться не будут. В качестве материала для сопоставления используются переводы на французский (хронологически первый), русский, немецкий, датский, итальянский, испанский и чешский языки.

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER

Son coeur est un luth suspendu;

Sitot qu'on le touche il resonance

De Beranger

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 (Edgar Allan Poe 1839)

LA CHUTE DE LA MAISON USHER, par Edgar Allan POE (Traduction de Charles BAUDELAIRE)

"Son coeur est un luth suspendu;

Sitot qu'on le touche, il resonance."

De Beranger

'Pendant toute la **journalie** d'automne, **journalie** fuligineuse, sombre et muette, оц les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversй seul et a cheval une йtendue de pays singulierement lugubre et, enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mйlancolique Maison Usher' (Baudelaire 1929: 129).

Il crollo della casa degli Usher

"Il suo cuore e' un liuto sospeso; Appena lo si tocca, risuona." *De Beranger*

DURANTE un giorno triste, cupo, **senza**

Падение Дома Эшеръ (въ переводѣ съ англійскаго **К.Д. Бальмонта** 1911: 309)

Его сердце - воздушная лютия

Прикоснись - и она зазвучитъ

Beranger

В продолженіи цѣлаго дня, тусклого и **беззвучнаго** дня мрачной осени, подъ небомъ, обремененномъ низкими облаками, одинъ, я проѣзжал, верхомъ, по странно печальной равнинѣ, и, наконецъ, когда уже надвинулись вечернія тѣни, предо мной предстал угрюмый Дом Эшеръ.

Падение дома Ашер

(Подстрочник перевода Шарля Бодлэра)

В течение всего осеннего дня, дня темного как сажа, мрачного (пасмурного) и немого, в который тучи висели тяжело и низко в небе, я пересек один на коне пространство земли чрезвычайно угрюмой и, наконец, как тени вечера надвинулись, я оказался в виду меланхолического Дома Ашер.

Крушение (обвал) дома Ашеров

(Подстрочник перевода на итальянский)

В течение печального дня, тем-

suono, verso il finire dell'anno, **un giorno** in cui le nubi pendevano opprimentemente basse nei cieli, io avevo attraversato solo, a cavallo, un tratto di regione singolarmente desolato, finche' ero venuto a trovarmi, mentre gia' si addensavano le ombre della sera, in prossimita' della malinconica Casa degli Usher.
(2000b)

Zanik domu Usheru

Po cely kalny, ponury podzimni den, **v nemz se neozval jediny hlasek, v nemz** tisnive mraky visely z nizke oblohy, projizdel jsem zselá sam na koni neobyceine pustou koncinou zemea teprve s vecernimi stini dorazil jsem na dohled k neblahemy domu Usheru
(Perelozil Josef Schwarz).
(Poe 2000c)

Der Untergang des Hauses Uscher

'Einen ganzen dumpfen, dunklen und stillen Herbsttag lang war ich unter bedrückend niedriger Wolkendecke durch eine eigentümlich ude Landschaft geritten, bis ich, als die Schatten des Abends herabsanken, das schwermütiges Haus Usher vor mir liegen sah' (Poe 1981: 49).
Deutsch von Gьnter Steinig

Der Untergang des Hauses Ascher
"Einen geschlagenen Tag lang, starr, trub, tonlos & **tief im Herbst des Jahres**, war ich allein, zu Pferde, unter dem bedrückend lastenden Wolkenhimmel, durch einen ungewöhnlich oden Strich

ного (глухого, мрачного), без звука (музыкального) ближе к концу года, того дня, в который тучи нависали подавляюще низко в небесах, я пересек на коне путь по исключительно запустелой области, наконец я оказался, между тем как спустились тени вечера, вблизи печального Дома Ашера.

Гибель (вымирание, исчезновение, прекращение) **дома Ушеров**.
(Подстрочник перевода на чешский Йозефа Шварца)

Целый мутный, темный осенний день, в глухой тишине не раздавался ни один звук, в глухой тишине угнетающие тучи висели низко на небосводе, я проезжал на коне необычно пустынный край земли и только с вечерними тенями попал в поле зрения тяжелого (дурного) дома Ушеров.

Падение дома Ашер

(Подстрочник перевода Гюнтера Штайнига)

Весь целиком глухой (пасмурный), темный и тихий (спокойный, смирный!) осенний день я под гнетуще низким облачным небом через особенно запустелый ландшафт проехал, покуда, когда тени вечера спустились, увидел раскинувшийся передо мной Дом Ашер.

Падение дома Ашер

(Подстрочник перевода П. Целана)

Битый день, бездвижный, сумрачный, беззвучный (*возможна реминисценция с Tonkunst - музыка, музыкальное искусство*) и

Landes dahingeritten; und fand mich endlich, da die Schatten des Abends sich anschickten, angesichts des melancholischen Hauses Ascher"

(Deutsch von Paul Celan).

El hundimiento de la Casa Usher

Su corazon es un laud colgado; no bien lo tocan, resuena.

De Beranger

Durante un dia entero de otono, oscuro, sombrío, silencioso, en que las nubes se cernian pesadas y opresoras en los cielos, habia yo cruzado solo, a caballo, a traves de una extension singularmente monotona de campina, y al final me encuentre, cuando las sombras de la noche se extendian, a la vista de la melancolica Casa de Usher.

Ortiz Carrasco. (Poe: 2000a)

Эдгаръ Поэ.

Паденіе дома Ушеровъ

Быль наводящий скуку осенній день, молчаливый и тусклый съ низко нависшими съ неба свинцовыми облаками. Я Ъхаль в одиночествѢ по крайне мрачной мѢстности и только в самыя сумерки увидаль наводящій какое-то уныніе домъ Ушеровъ (1908: 49).

Падение дома Ашеро́в (Перевод с англ. Н. Галь)

Весь этот нескончаемый пасмурный день в *глухой* осенней тишине, под низко нависшим хмурым небом, я *одиноко* ехал верхом по безотрадным неприветливым местам - и, наконец, когда уже смеркалось, передо мной предстал сумрачный дом Ашеро́в (По

глубокой осенью года, один я верхом, под угнетающе обремененным облаками небом, через необычайно запустелую полосу земли проделал путь; и наконец оказался, когда уже собирались тени вечера, перед лицом меланхоличного Дома Ашер.

Падение (крушение) дома Ашер

(Подстрочник перевода на испанский)

В течение целого дня осени, темного, сумрачного, молчаливого (тихого), в который тяжелые и давящие облака нависли в небесах, я пересек один, на коне, пространство особенно монотонной равнины, и наконец повстречался, когда тени ночи простерлись, с видом печального Дома Ашер(ов).

Падение дома Эшеро́в

Весь этот день - тусклый, темный, беззвучный день я ехал верхом по необычайно пустынной местности, над которой низко нависли свинцовые тучи, и, наконец, когда вечерние тени легли на землю, очутился перед унылой усадьбой Эшера (Перевод М. Энгельгардта, По 1980: 67).

Падение дома Ашеро́в (Перевод с англ. В.В. Рогова)

В течение всего унылого, темного, *глухого* дня, когда тучи нависали гнетуще низко, я в *одиночестве* ехал верхом по удивительно безрадостной местности, и когда сумерки начали стучаться, наконец, обнаружил в поле моего зрения Дом Ашеро́в (1992: 204).

1990: 188).

Huset Ushers fald af Edgar Allan Poe

Son coeur est un luth suspendu;
Sitot qu' on le touche, il resonance.
De Beranger

En lang nat, m?rk og lydl?s dag i
h?sten, mens skyerne hang lavt p?r
himlen, havde jeg redet alene gennem en
us?dvanlig trist egn af landet, og omsider,
da aftenens skygger blev lange, befandt
jeg mig inden for synsvidde af det
melankolske Huset Usher.

Oversat af Arne Herlov Petersen 1995

Падение дома Ашер

(Подстрочник перевода на датский язык по А.Х. Петерсен)

Долгим тусклым, пасмурным
(угрюмым), беззвучным (без-
молвным) днем осени, когда тучи
висели низко в небе, я проезжал
один сквозь необычно печальный
край земли, и наконец, когда ве-
черние тени удлиннились, ока-
зался в поле зрения меланхолич-
ного дома Ашер.

Как можно видеть, только в переводе Поля Целана на немецкий сохраняется выражение "осенью года"; в подавляющем большинстве переводов оно заменяется (там, где переводчик прибегает к подстановке эквивалентной схемы риторического средства) на более распространенную этимологическую фигуру удвоения: "дня, дня" в переводах Ш. Бодлэра, К. Бальмонта, М. Энгельгардта и безымянном переводе на итальянский. В переводе на чешский Йозефа Шварца этимологическая фигура строится непосредственно на основе концепта "глухой (беззвучной) тишины". При этом под "звуком" как в оригинале и в переводе на итальянский и переводе Целана на немецкий недвусмысленно полагается не слово и не шум, а музыкальная нота, что отсылает к важной в европейской метафизической традиции топике гармонии сфер. Для сравнения: "Лишь звучащая природа жива для нашей души, природа молчания - лишь мертвая, безвольная груда вещества. Вечный покой и немота страшат нас, как вечный черный мрак" (Музыкальная эстетика 1981: 321).

В переводах Гюнтера Штайнига на немецкий, переводе на испанский, на датский этимологическая фигура отсутствует. При этом наблюдается сдвиг в семантике выражения soundless day. Последнее трактуется как "тихий, спокойный" (!), молчаливый, безмолвный. Характерна та же тенденция в переводах на русский (анонимный от 1908 года, а также Н. Галь), тогда как противоположное ей употребление определения "беззвучный" сопутствует этимологизирующему удвоению "дня" в переводах К. Бальмонта и М. Энгельгардта.

В состав словарного значения слова *dull*, открывающего в тексте оригинала триаду эпитетов, входит не только скука, но и просто пасмурная погода. Тот факт, что за таким определением дня в тексте По следует еще *dark and soundless*, указывает на недостаточную точность первого эпитета и ... разрушает, например, ожидание дождя. Таково риторическое устройство языкового высказывания в европейской речевой культуре, что за слабым определением следует более точное и более сильное, а за ним уже еще более мощное и в полном смысле ключевое (напр., *Veni, vidi, vici*), в данном случае - *soundless*. Соответственно только в одном, уже очень старом и еще очень наивном переводе встречается понятие о скуке (Поэ 1908). В остальных речь идет о дне черном, печальном, непрозрачном, удушливом, лишенном динамики, темном, тусклом, унылом или просто пасмурном.

Не в каждом языке существует ограниченное сочетаемостью с существительным "погода" специальное прилагательное "пасмурный", но в каждом найдутся достаточно тривиальные определения такого рода для передачи смысла "обыденное описание внешней действительности". Такого рода слова мы не найдем в переводах на итальянский, переводе К. Бальмонта на русский и М. Энгельгардта, характеризующихся наличием этимологической фигуры и указанием на "не-музыкальность". Напротив, употребление лексем "пасмурный" как показателя автонимности (неметафоричности) курса встретим в переводе Н. Галь на русский и переводе на датский, не содержащих этимологическую фигуру, и в переводе Бодлэра, равно подставляющем на место негативного эпитета По *soundless* положительный *muette* - "немой, неговорящий".

Линейка прототипических для смыслообразования сцен *dull, dark, and soundless* задает направление смыслообразования. Для переводных текстов с этимологической фигурой данные три эпитета являются равноценными площадками метафоризации, отсылающими луч читательской рефлексии непосредственно в Дом Смерти. В переводах с альтернативной риторической программой формируются смысловые ожидания иного рода, связанные со скукой одиночества и сезонной непогодой, характерными условиями для развития авантюрного сюжета. Таким образом ориентация текста на чистую поэзию подменяется ориентацией на историю (англ. *story*), лирическое подменяется эпическим, идейное - тематическим и менее художественным.

Приведенные наблюдения над текстом оригинала и переводов позволяют заключить о связи в реальной интерпретации различных рядов схем индивидуации идейно-художественной установки текста. Учет определенных конструктивных схем индивидуации типа интенции текста влияет на конечное качество перевода. Мы не имели повода и места рассматривать здесь многочисленные дефекты переводных текстов, например, такие, как необоснованные автоматизмы типа "низко нависли свинцовые тучи", или просторечное "очутился" в переводе Энгельгардта, или необоснованную подмену в

переводах Н. Галь и В. Рогова концепта *alone* (один, наедине с самим собой) концептом "одинокости" (уместного для английского *lonely*). Главенствующая тенденция заключалась во взаимном сопровождении этимологической фигуры и метафорических выражений по типу катахрезы ("беззвучный день"). Известная доля "не-жесткости" полученных связей задействованных схем и средств может отображать компромисс между конфликтными интерпретациями текста в сознании переводчика, а также между переводом по букве и по духу в меру способности каждого переводчика по их идентификации и согласованию между собой.

К наблюдению над избранными двумя схемами возведения в идею интенционального начала текста можно присоединить и множество других, свидетельствующих в пользу показательной взаимопроявляющей взаимосвязи многих схем актуализации метатекстового смысла "идейность". Так, например, именно в переводах с этимологической фигурой (на французский, чешский, итальянский, переводе К. Бальмонта) наблюдается тенденция к сохранению "рефлексивной" интервалообразующей противопоставленности неба и туч.

14.1. Гнездо смыслообразования в художественном тексте.

Гнездо смыслообразования (ГС) - отрезок текста, в котором наблюдается пересечение множества, в том числе конфликтно противоположных альтернативных вариантов понимания как установления смыслового горизонта высказывания. Данное понятие построено по образцу бытующего в русской лексикографии понятия о словообразовательном гнезде (например, Тихонов 1985: 3, 36), означающего "обилие производных одного корня" (ср.: Якобсон 1987: 30). Понятие о ГС по своей внутренней форме апеллирует к экологии совести интерпретатора: "Переводчик обязан обращаться с каждым словом так, как если бы оно было наиточнейшим термином, а между тем каждое есть гнездо сцепленных между собою смыслов, гнездо, которое свито на почве реального языка в его многообразном употреблении - от высокой поэзии до повседневной речи" (Михайлов 1993: XV). В понятии о гнезде смыслообразования содержится указание на множественность смысловых потенций одного материально зафиксированного в тексте словесного выражения, высказывания.

При прочтении текста следует учитывать все смысловые связи ГС и переоценивать словообразовательный потенциал последнего в свете выявления его роли и места в системе текстового смыслообразования. Тем самым содержательная сторона ГС характеризуется известной подвижностью на фоне неизменности материального субстрата означаемого. В ходе процесса понимания текста отдельные смысловые потенции ГС могут доминировать, вытесняться на периферию или полностью подавляться.

Гнездо смыслообразования определяется в ходе процесса чтения эмпирически. В качестве наиболее показательного (но не обязательного) признака ГС могут выступать либо выраженная внеположенность по отношению к ближайшему содержанию текста, к внутритекстовой перспективе тема-рематической прогрессии, либо очевидно пониженная содержательная нагрузка. С точки зрения схемы развертывания идейного начала в тексте ГС задерживает на себе рефлексия читателя над набором гипотез относительно отложенного в перспективу дальнейшего текстового материала возможного смысла целого текста. Иными словами, ГС выступает не в качестве риторически "*сильного*" (то есть максимально нагруженного тропами и фигурами в сочетании с установкой на выражение главной мысли) места в тексте, как последнее трактуется в теории конвергенции М. Риффатера (Riffatterre 1957: 190), а в качестве точки контроля a posteriori и коррекции уже принятых читателем стратегий и тактик интерпретации текста.

Широко известно строгое требование по сохранению всех, даже на первый взгляд лишенных здравого смысла особенностей священных текстов при переводе на другие языки. Имеющее место в мировой практике упрощение плана выражения художественного текста при переводе на иностранный или при модернизации языка также ведет к потере смысловой нагрузки не только отдельных слов, но и текста в целом. Так, в качестве примера можно привести модификацию в текстах перевода первой сцены из "Гамлета" У. Шекспира выражения **a piece of him**.

При удалении из текста шекспировского "часть его" смазывается начальный смысловый аккорд всего текста, к которому могут относиться такие текстовые смыслы, как "тени человека встречаются с тенями и рассуждают о тенях", "драматизм бытия человека в мире теней", "фрагментарный, акцидентальный характер нашего знания о человеке" и "неполнота и отложенность нашего представления о сути того или иного человека", "безымянность души человека", "основополагающая способность духа раздваиваться на познаваемый и познающий", а также такие парадигмообразующие метатекстовые смыслы, как "разыгрывается прелюдия не эпоса, а драмы человека", а также homo multiplex (многомерная душа человека - Фома Аквинский).

Как известно, текст пьесы открывается ключевым для целого вопросом "Who's there?" ("Кто там?"). Собственно идея всего текста и вырастает из этого вопроса, но она разрабатывается по мере того, как вопрос бумерангом возвращается к вопрошающему. Ответ возможен только относительно того, чем числит себя спрашивающий, который и сам "задрапирован":
"Elsinore. A platform before the castle.

FRANCISCO at his post. Enter to him BERNARDO

BERNARDO

Who's there?

FRANCISCO

Nay, answer me: stand, and unfold yourself" (Shakespeare 1985: 5).

Затем на смену стражникам с "варварскими" италянизированными именами приходит поэт Горацио и на тот же, по сути, вопрос отвечает: a piece of him.

BERNARDO

Say,
What, is Horatio there?

HORATIO

A piece of him (Shakespeare 1985: 5).

В переводах данная фраза подвергается нажиму интерпретации по содержанию. Переводчики Б. Пастернак и А. Кронеберг (1848) подают данную реплику как своего рода остроловие Горацио:

1) - Эй! Бернардо! Вот так так! Гораций здесь.

- Да, в некотором роде (Шекспир 1994: 8).

2) - Горацио с тобой?

- Отчасти (Шекспир 1994: 166).

Перевод Великого князя Константина Романова делает фразу загадочной:

3) - Скажи, - что, здесь, Гораций?

- Только часть его (Шекспир 1994: 326-327).

Перевод А. Радловой делает данную фразу (как и у Шекспира) непрозрачной:

4) - Скажи, Горацио здесь?

- Лишь часть его (Шекспир 1994: 488).

Данное наблюдение могло бы быть слишком частным и маловесным, если бы не влекло за собой определенный горизонт ожиданий по отношению к развертывающейся далее драме языковых средств. Остроловие персонажа, как и загадочность, имеет опору в интерпретации по содержанию с тем только различием, что первое есть либо языковая самоцель, либо вынужденный юмор, а вторая исходит из табу прямого именованья. Во всех трех случаях имеется объяснение психологическое. В случае же эзотеричной полупрозрачности идеи объяснение предполагается метафизическое. Возвращаемся к тексту в том же месте:

BERNARDO

Welcome, Horatio: welcome, good Marcellus.

MARCELLUS

What, has this thing appear'd again to-night? (Shakespeare 1985: 5).

1) МАРЦЕЛЛ. Ну как, являлась нынче эта *странность*? (Шекспир 1994: 8).

2) МАРЦЕЛЛ. Ну как, являлось нынче *привиденье*? (Шекспир 1994: 167).

3) МАРЦЕЛЛ. Что снова *он* являлся в эту ночь? (Шекспир 1994: 327).

4) МАРЦЕЛЛ. Что, *это* снова появлялось? (Шекспир 1994: 488).

Только в четвертом переводе Гораций не знает, с чем ему предстоит встретиться, или ожидает встречи с чем-то неопределенным. В остальных случаях переводов неопределенность положительно снята. В первом он идет на встречу с галлюцинациями, во втором - с привидением, а в третьем - с королем. Пикантно, что ни одному из "конкретных" ожиданий в тексте не дано ни подтвердиться, ни быть опровергнутым. Фантом эмпирически, то есть в восприятии, мало отличается от фантазма.

BERNARDO

Looks it not like the king? mark it, Horatio.

HORATIO

Most like: it harrows me with fear and wonder (Schakespeare 1985: 6).

Выражение **a piece of him** с точки зрения содержания текста является "пустым", то есть лишено какого-либо однозначно определимого смысла, выводимого из суммы текстовых предикаций. Одновременно эта пустота, или, точнее, катахреза, притягивает к себе все задействованные смысловые ожидания читателя по отношению к тексту. Иными словами, данное "пустое" выражение является пробным камнем читательских интерпретаций и аналогом бесконечной формы. В этом его герменевтическая значимость. Оно становится точкой пересечения нетождественных версий относительно смысла, заставляет читателя подвергнуть наблюдению свои способы понимания предыдущей части текста и тем самым служит точкой пробуждения рефлексии по типу: "Я понял, но что собственно я понял и на основе чего мне это открывается".

Пристрастный "взгляд назад" открывает сознанию и предлагает ревизии принятые установки интерпретации. Здесь возникают варианты, обязанные своим существованием и "вкусовым" предпочтениям, и "школьным" (театр Вахтангова с элементом вживания или театр Брехта с элементом очуждения), и, что для нас наиболее существенно, индивидуации типовых схем художественного смыслопостроения.

М.М. Морозов и А.Т. Парфенов пишут, что существует "целый ряд сомнительных толкований этой причудливой фразы", и придерживаются версии о "шуточном оттенке", ссылаясь на трактовку Д. Вильсоном фразы как остроты по поводу пронзительного холода (Шекспир 1985: 192).

1) Кто здесь?	3)	4)
Нет, сам ты кто, сначала <u>отвечай</u> .	2) Сам <u>отвечай</u> мне - кто идет? Вы во- время при- ходите на смену.	Нет мне <u>от- веть</u> ; стой и скажи, кто ты? <u>Стой!</u> И <u>от- крой</u> , кто ты.
Да здравствует король! Бернардо? Он.		
Вы позаботились прийти в свой час. Двенадцать бьет. Пойди поспи, Франческо. Спасибо, что сменил": <u>Я озяб и на сердце тоска</u> (Шекспир 1994: 7).	Благодарю за смену; резкий - и мне <u>неловко что-то на душе</u> (Шекспир 1994: 165).	Благодарю за смену; резкий холод и <u>сердце мне щемит</u> (Шекспир 1994: 325-326).
		Спасибо, что сменил меня. Замерз я и <u>сердце не на месте</u> (Шекспир 1994: 487).

И в самом деле "юмор у Шекспира" становится особенно заметен, например, при чтении перевода Пастернака. У стражника на сердце тоска, и, видимо, по всему теплему и горячему. С товарищем по несчастью стоять на страже он общается некими пародийными конструкциями: "Вы позаботились прийти в свой час". А затем еще придет Гораций и пошутит на счет их "странностей". Всем в Эльсиноре влетела в рот смешинка и демон остро- словия бродит по сторожевым постам и всему королевству. В переводе Кронебера жители Эльсинора испытывают некую "неловкость" на душе, но холод усиливается и Горацио приходит или в силу неловкости, или из-за холода "отчасти". В переводе К.Р. мир поделен на своих и чужих и предельно ясно выражен смысл "грозовые предвестья и тяжелые предчувствия". В переводе А. Радловой растягиваются смыслы "всеобщее смятение" и "всеобщая экзистенциальная обеспокоенность, заброшенность и потеря- ность в мире обманчивой, суровой и мертвящей реальности".

Только в последнем переводе сохранена внутренняя форма шекспиров- ского unfold yourself и только в нем среди стражников и зевак появляется еще один таинственный "персонаж" - некто, рефлектирующий ситуацию в целом, выходящий за рамки тех или иных ролей марионетки в драме миро- здания, раздваивающийся на действующего и созерцающего свои действия и чувствования. И эта пробужденная рефлексия не охватывается каким-либо понятием и еще даже не порождает понятий, хотя и проясняет посредством реминисценций из времен убийства Цезаря связь всего происходящего с

древним как история Европы воззванием о возмездии, но к концу первой сцены находится в своей начальной стадии: "So I have heard and do in part believe" (Schakespeare 1985: 8, 9).

Известно, что нельзя верить во что-то только отчасти, поскольку сам концепт не предполагает градации. Приведенное высказывание обнаруживает присутствие в смысловом мире текста второго сознания - сознания о том, кто верит не "отчасти". Рефлексия обратилась на нечто более широкое, чем любое понятие, которым можно обладать, - на идею и дух. Вспомним у реального Горация (еще не шекспировского персонажа, а автора оды к Мельпомене, III, 30) строки "Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit Libitinam" (Бабичев, Боровский 1982: 244). Второе сознание обратилось на первое и рассматривает его с высоты бессмертного духа.

Рефлексия обратилась на зов совести. Совестью, как и всякой большой идеей, невозможно располагать - по ней можно только жить. Идея совести призывает всех внять ей, но в тексте ей отвечает лишь непонимание, непроверенные догадки и смутная боль. Идея, в которой положен зов к восстановлению попорченного миропорядка, еще слабо проявлена на уровне содержания, но он уже выставлен на первое место в иерархии смутных прозрений Горация относительно природы предзнаменований.

Фраза-дыра **a piece of him** собирает на себе все гипотезы о смысле целого и аккумулирует таким образом в одной точке все конструктивные накопления читателя по интерпретации текста (разумеется, если читатель не доверится комментарию М.М. Морозова, объясняющему, что "кусочек его" - это такое английское нормативное "шуточное выражение, вроде нашего "я за него" - Шекспир 1982: 25, 185). Гипотезы о смысле текста и связанные с ними потенциальные текстовые смыслы собираются на одном отрезке и подпадают под исчисление и распределение возможностей интерпретации в актах читательской рефлексии. Появление такого рода ГС в художественном тексте обусловлено природой основного задания художественного текста - пробуждать рефлексии над идеей.

14.1. Полярная интервализация гнезда смыслообразования

В случае полярной интервализации гнезда смыслообразования противоречащие один другому потенциальные смыслы, связанные на основании материальной общности текстовых средств выражения, будут актуализироваться по мере развертывания текстовой ткани многократно.

В тексте сакраментального рассказа Н.В. Гоголя "Вий" одним из бесспорно художественных является описание ночной службы Хомя Брута в некоей церкви по отпеванию души мертвой панночки. В то же время есть основания считать, что драматический эффект текста предопределен в

тексте описанием, встречающимся несколько раньше сцен борьбы и скрежета зубов:

"Церковь деревянная, почерневшая, убранный зеленым мхом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения"(Гоголь, 1996: 367).

Для читателя "по содержанию" картинность гоголевского описания в тексте может с первого предъявления представлять не слишком большую ценность. Для идейно-художественной интерпретации даже форма куполов может служить отправным пунктом для усмотрения интервальной стихии текста. Риторико-герменевтическая стратегия писателя Гоголя такова, что дает определенные опоры и для читателя профанного, не имеющего за душой переживаний, свойственных для православной ритуальной церковной коммуникации, и следящего главным образом за сюжетом, и для читателя, имеющего в опыте определенные представления о сакральных православных переживаниях и о приметах православного ритуального пространства.

Читатель, имеющий хотя бы самое общее представление о сфере православной обрядовости, вероятно, задастся при чтении текста вопросами следующего рода: "Что это за место, жители которого стараются селиться подальше от храма?"; "И что это за храм, которому место поодаль от прихожан?"; "Не говорит ли черный цвет дерева странного храма о гниении в некоем переносном смысле?"; "Если эта малороссийская церковь православная, то почему купола не круглые или луковицеобразные, а конусообразные, как у нетождественных православию конфессий на спорной в недавнем прошлом земле?"; "Какие колдуны убрали (именно убрали!) эту церковь, традиционный символ чистоты, зеленым мхом?"; "Когда это уныние высоко ставили в православном мире и в церковной архитектуре в частности?"; "Чего доброго можно ожидать от службы в такой церкви?"; "Кому поклоняются люди, выбирающие такое странное место для отпевания души?"

Вопросы такого рода возникают у читателя в силу совмещенной рефлексии над опытом языковой деятельности и над опытом бытия в мире культурных смыслов. Заметим, что рефлексия в последнем смысле является целью и для религиозного ритуала, и для художественного текста.

Оппозиция "центр/ периферия" в описании ритуальной коммуникации часто (и не только в текстах Гоголя) соответствует не паре "десигнат/ денотат", "интенционал/ экстенционал" и даже не "внутреннее / внешнее", а "прямое, правильное versus противоположное ему, также кривое, левое значение". Можно утверждать, что ритуальное по своему основанию смыслопостроение строится по эллипсоидной схеме. Два полярных очага смыслообразования связаны между собой отношением взаимной имплицации на основе прямой противоположности.

Вербализация топосов в составе одного из полярно противоположных очагов смыслообразования способствует пробуждению у читателя рефлексии над соответствующими противоположными топосами во враждебной смысловой парадигме. Здесь имеют место смысловая интервальность и интервализация. Понятие смысловой интервальности соответствует свойству текста обращать рефлексия читателя одновременно на два равновеликих диаметрально противоположных взаимоисключающих горизонта смыслопостроения. Под интервализацией понимается авторская стратегия в организации текстовых средств, обеспечивающая парадоксальное обращение рефлексии читателя на конфликтно нетождественные смысловые топосы одной идеи. В то же время интервализация отличается от антитезы, требующей дискретной словесной представленности в высказывании противопологаемых начал. Подобно интервалу в музыке интервализация в тексте дает читателю "расслышать" одновременно два эстетически значимых смысловых потока и гармонию противоречия между ними (в данном случае во всечеловеческом масштабе). Так, при чтении приведенного фрагмента "Вия" читатель может "расслышать" такие смысловые линии, как "православная ритуальная обрядовость", "наши деды были христианами", и такие, как "бесовщина", "происки врага человеческого", "вот как бывает, когда люди о Боге забывают".

Разумеется, православная ритуальная *интерпретанта* играет в тексте значительную роль, но не потому только, что Н.В. Гоголь был убежденным христианином, чем нередко раздражал прогрессивную демократическую критику. Выраженная православная риторическая и интерпретационная установка автора соединяется с определенной схемой пробуждения рефлексии читателя над предельными герменевтическими основаниями всего того, что можно понять при чтении этого конкретного текста. Формальная схема интервализации опирается здесь также на связанные между собой содержательные схемы храмового пространства и ритуальной коммуникации как источники художественного смыслопостроения.

Автору "Вия", очевидно, представлялось чрезвычайно важным придать переживанию виртуального контакта читателя с абсолютно враждебной силой известную протяженность во времени и насыщенность смысловыми оттенками. Поэтому так много опредмеченных средствами косвенной номинации смысловых интервалов приходится на одно предложение текста. Многократно переданное средствами текста повторение вопросов к читателю: "А давно ли ты бывал в церкви божьей?"; "В какого бога ты веришь? Чему поклоняешься? На кого надеешься?" - в силу множественности средств, используемых в качестве отправных точек, связанных с многообразными предметными представлениями (о близости к храму, о мхе, о гниении, о каноне, о том, который не устоял в Ис-

тине), порождает целый поток тесно поставленных смыслов и сгущается до уровня художественной идеи фрагмента (а согласно классике, эстетическая идея и есть вопрос к душам и умам - Гегель 1968: 77).

14.2. Ретроспективный горизонт гнезда смыслообразования

В некоторых случаях ГС располагается глубоко в массиве текстовых средств и сообщает всему текстопостроению как бы запаздывающую во времени художественную идею. Предметным образцом такой риторико-герменевтической тактики может послужить поэма В. Хлебникова "Ладомир". Первые четыре строки поэмы Хлебникова могут быть охарактеризованы (жанрово индивидуированы) как пророчествование о крушении мирового буржуазного строя под ударами революции:

*И замки мирового торга,
Где бедности сияют цепи,
С лицом злорадства и восторга
Ты обратишь однажды в пепел.*

На протяжении значительного ряда строк жанровая установка текста разрабатывается в повествовательном ключе. Входящие в пророчество предикации, связанные с претензией на формирование нового представления на номинативном уровне конструируются на основе реминисценций из истории европейских романтических лозунгов, русских бунтов и, наконец, примет первых лет ВОСР. Однако поворот от жанра историко-революционной дидактики к художественному вопрошанию маркируется лишь на пятой странице текста поэмы в строках:

*Учебников нам скучен щебет,
Что лебедь черный жил на юге,
Но с алыми крылами лебедь
Летит из волн свинцовой вьюги.*

В приведенных здесь строках не содержится обещания нового пророчества или новой порции сведений. Здесь задается отмеченное тематической и референциальной нерелевантностью орнитологического экскурса гнездо смыслообразования. Здесь же высказывается, но не прямо, а гармонически - по контрасту, мысль о колоссальном интервале между наличным обветшалым опытом и находящейся в процессе становления новой реальностью.

Новая реальность берется как в основе своей идеальная, взрывающая наезженную колею накопленных представлений и по последствиям невиданная. Поэтому ниже в тексте Хлебникова следует: "Он разорвал времен русло". Смысл актуализуется в поэме средствами косвенной номинации раньше, чем средствами прямой. Интервалосозидающий пафос четверостишия и содержание последующей строки обуславливают смысловую рамку, формат интерпретации целого текста, основой которого становится усмотрение поляризации двух смысловых миров текста - в одночасье

устаревшего накатанного представления о мироустройстве и мировой воли к новому порядку вещей.

Указанная поляризация смысловых центров текста задает эллиптическую траекторию для интенсивной рефлексии читателя над текстом. Приведенное четверостишие - катахретическое, а значит, никак исчерпывающе не переводимое на язык понятий, - вносит в смысловую стихию текста идейно-художественный посыл и таинственную смысловую перспективу. Единственное отмеченное венаходимостью по отношению к *содержанию* место художественно потенцирует все предшествующие ему сегменты текстового континуума как перевыражающего в себе идею текста. И это же место текста "бумерангом" собирает в себе все богатство возможных интерпретаций полета алого лебеда.

В свете образуемого гнезда смыслообразования, связанного со сменой поколений лебедей, вся совокупность текстовых предикаций на тему стихии революционного преобразования жизни обретает новый формат интерпретации. Теперь строки поэмы перестают быть только рифмованным отчетом о победном марше революционного пролетариата; они становятся площадкой для рефлексии над прерывностью человеческой истории и над осуществимостью кардинального скачка в прогрессивном развитии человеческих отношений. С этого момента (за четыре строки до конца первой части поэмы!) текст В. Хлебникова перестает быть текстом для осведомления и становится отправной площадкой для раздумий над истоками, сущностью и судьбами всех социальных революций.

15.1. ЭМОТИВНЫЙ ТИП БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

"Не плакать, не смеяться, а понимать!"

(Спиноза 1957: 288).

*"Берегись такого слова,
которое разъединяет людей
или служит вражде и ненависти"*
(Толстой 1978: 53.)

Под беллетристическим типом текстов мы понимаем такие, которые имеют своей первейшей ценностью сам текст как источник эстетического (незаинтересованного утилитарной внешней целью) удовольствия. В плане социального бытования таких текстов в качестве произведения на названную эстетическую функцию могут накладываться и другие функции, связанные с утилитарными формами интерпретации. К числу последних можно отнести, например, публицистическую функцию и связанную с ней политическую в тех случаях, когда тексты первого рода используются в целях тех или иных общественных групп, служат выражению интересов определенной части общества или, шире, части человечества. Вспомним в этой связи фразу "всё прогрессивное человечество", в пресуппозиции которой можно обнаружить некоторое более или менее ясное представление о каком-то еще, "непрогрессивном".

Названного рода приращение функций становится возможным при наличии в самом тексте риторико-герменевтических структур, потенцирующих кастовую интерпретацию интенции текста. На настоящем этапе мы постулируем лишь неопределенное множество возможных структур означенного рода. Вместе с тем из всего многообразия функциональных приращений в беллетристическом и художественном текстообразовании наиболее настоятельно требует скорейшего освещения вопрос о так называемой эмоциональной выразительности беллетристического текста. Представление о последней нередко у разных исследователей неправомерно отождествляется с представлением о художественном текстообразовании как таковом.

15.1.1. Эмоции

Эмоции (от лат. *emovere* - возбуждать, волновать) суть состояния, связанные с оценкой значимости для индивида действующих на него факторов и выражающиеся прежде всего в форме непосредственных переживаний удовлетворения или неудовлетворения его актуальных потребностей. Такого рода переживания психофизиологичны, даже спровоцированные словом, они затрагивают физиологическое состояние организма, его "внутреннюю среду" (Г.Х. Шингаров, по: Никифоров 1974: 10). Физиологическое и сознательное, психическое составляют две тесно взаимосвязанные стороны эмоционального начала в человеке.

Эмоции являются одним из главных регуляторов деятельности. Базовой формой эмоций выступает эмоциональный тон ощущений в сфере чувственности (ощущений) и переживаний в сфере деятельности. Эмоции как особая форма отношения к предметам и явлениям действительности имеют своим источником соответствие или несоответствие последних потребностям человека (Смирнов, Рубинштейн, Леонтьев 1962: 384).

Особой формой эмоций являются аффекты, представляющие очень сильные эмоциональные переживания, связанные с выраженными поведенческими реакциями в экстремальной ситуации. В отличие от аффектов собственно эмоции имеют выраженную привязку к достаточно локальным ситуациям в жизни и деятельности.

Эмоции, как это было отмечено еще Клапаредом, "сдвинуты к началу" (Леонтьев А.Н. 1971: 15; Психология 1990: 462), то есть способны регулировать деятельность в соответствии с предвосхищаемыми обстоятельствами. Присущая эмоциям функция положительного или отрицательного санкционирования относится не к осуществлению отдельных актов, а к соотношению достигаемых эффектов с направлением, которое задано деятельности ее мотивом. Само по себе успешное выполнение того или иного отдельного действия еще не ведет с необходимостью к положительной эмоции. На оценочный знак эмоции (положительный или отрицательный) накладывается связанная с ведущим смысловым отношением модальная рамка (достаточно сравнить в рамках негативной оценочности гнев и меланхолию).

Можно ли утверждать, что эмоции являются одной из разновидностей схем понимания текста? Психологи, например К.К. Платонов, не относят эмоции в отличие от ощущений даже к низшим формам познания в силу недостаточного вклада эмоций в формирование образа предмета (ср.: Никифоров 1974: 11). В то же время отмечается, что эмоции способны отбирать и выдвигать на первый план определенные аспекты осваиваемой ситуации в силу их соответствия своему характеру (Петренко 1990: 25). Как указывает В.А. Пищальникова (1991: 5), доминантные эмоции выполняют регулирующую функцию в процессе понимания текста. Регулировать в переводе с латинского означает "направлять в соответствие с правилом" (лат. *regula* - правило). Правило, накладываемое на процесс интерпретации независимо от степени своей отрефлексированности и закреплённости в виде понятия, и есть схема.

15.1.2. Эмоциональное и "неэмоциональное" восприятие

Существуют ли неэмоциональное восприятие и понимание? На этот вопрос имеются противоположные точки зрения. Согласно одной, называемой некоторыми исследователями "лингвистической" (ср.: Кинцель 1997: 86), следует отличать выразительно эмоциональные (и эмотивные) высказывания от нейтральных. Согласно другой точке зрения, называемой иногда "психологической", ее еще можно назвать точнее панэмоционалистской, эмоции всегда присутствуют в человеческой деятельности, в том числе в познавательной и коммуникативной (там же: 84-86). Можно утверждать, что терминологическое различие между подходами диктуется интересами конкретной решаемой задачи, а не заблуждением. Предлагаются компромиссные формулировки типа "Нейтральное эмотивное значение соответствует уравновешенному психическому состоянию" (ср.: Григорьева 1998: 54). Мы, в свою очередь можем говорить далее о рельефно выраженной эмотивности текста как его интенциональной доминанте либо о таких смысловых доминантах текста, которые находят определение в терминах "понятийности" и "идейности".

Неаффицированное восприятие трактуется представителями панэмоционалистского подхода как характеризующееся малой интенсивностью и общей положительной оценочностью. В такого рода разреженной эмоциональности некоторые исследователи отказывают всем без исключения художественным текстам (Кинцель 1997: 85). Мы придерживаемся в данном вопросе позиции И. Канта, согласно которой аффективный посыл может (но не обязан!) сопутствовать возвышенной эстетической идее. В последнем случае комбинация из идейного ядра и выраженной эмоции трактуется как энтузиазм (Кант 1994: 111). При этом усиленное педалирование эмотивного начала в тексте рассматривается как несовместимое с задачей максимального раскрытия смысловых нюансов.

ансов идеи, уплощающее семантическое богатство текста (там же; см. также об этом с позиций психосемантики: Петренко 1990: 25).

Исходя из выработанных в классической эстетике оснований, представляется неправомерным сводить художественный тип текстов к видовому понятию, восходящему к родовому понятию эмотивного или эмоционального. В то же время поскольку эмоция, сплетенная в целостность с тем или иным смыслообразующим отношением, может представлять собой социальную ценность (Додонов 1978), а беллетристическое текстопроизводство удовлетворяет всем неутилитарным ценностям, можно выделить в особый тип беллетристических текстов тексты эмоциогенные, или, в соответствии с принятым в современной лингвистике терминопотреблением, эмотивные.

15.1.3. Эмотивность

Эмоциональность в коммуникации может рассматриваться в двух основных позициях - говорящего и слушающего. Эмоциональность, связанная с намеренным или нечаянным (симптоматическим) выражением аффективной тональности психического состояния говорящего называется эмоциональностью в собственном смысле, воплощенной эмоциональностью говорящего, эмоционально-экспрессивной оценкой сообщаемого факта говорящим (Галкина-Федорук 1958: 121; Сусов 1973: 363; Гридин 1983: 115) или, также у многих авторов, экспрессивностью (напр., Балли 1961: 34; Buhler 1934). В отличие от первой эмоциональность для слушающего, читающего, то есть связанную с расчетом на резонанс речи, принято называть эмотивностью. Развернутое и убедительное обоснование данного терминологического выбора в свете отечественной и мировой традиции представлено в работе И.И. Сандомирской (1991: 114-115). Как указывает исследователь, эмотивность образует особую когнитивную структуру, подлежащую описанию, моделированию, прогнозированию и воспроизведению (там же: 114). Признаки эмоционального и эмотивного текста не обязательно совпадают.

Среди исследователей эмоционального начала в тексте существуют несовпадающие воззрения на способ данности эмотивного начала в словесных текстах. Так, например, Ю.А. Сорокин связывает эмотивность текста с наличием в последнем особых отклонений (Пищальникова, Сорокин 1993: 133), "деструкций" строевых и нестроевых элементов языка/речи. Тем самым декларируется теория эмотивности как производной от отклонений в употреблении языка - "теория отклонений". Данная теория подверглась уничтожительной критике со стороны других представителей психолингвистического направления в исследовании текста, исходящих из презумпции сквозной эмоциональности человеческого общения (Кинцель 1997). Мы, со своей стороны, предполагаем наличие в языке и текстовой деятельности таких схем трансляции усиленного эмотивного посыла, которые могут быть

рано или поздно подведены под положительное правило, поскольку в самой функции языка по трансляции эмоций мы не усматриваем никакой аномалии.

В.Ф. Петренко относит эмоции к наиболее глубинным формам категоризации (1990: 24), важнейшим в определении общих контуров выстраиваемого сознанием при понимании текста образа мира. В отличие от аффектов, эмоции, как это было отмечено еще Клапаредом, "сдвинуты к началу", то есть способны регулировать деятельность в соответствии с предвосхищаемыми обстоятельствами (Леонтьев А.Н. 1971: 16). При этом эмоции лишь относятся к познаваемому объекту и "окрашивают" его образ, но сами не являются неким "предметным отражением", или образом, а сводятся к отвечающему за активацию поведенческих механизмов "внутреннему" переживанию (там же: 24). Здесь важная роль принадлежит основному разделению оценок образа осваиваемой индивидом ситуации по шкале "хорошо/плохо": "В самом общем виде функция эмоции может быть характеризована как индикация плюс-минус санкционирования осуществленной, осуществляющейся или предстоящей деятельности" (там же: 15). Соответственно ведущее место в классификации эмоций традиционно занимает группировка по шкале "удовольствие/неудовольствие" (Гридин 1983: 116).

15.1.4 . Человеческие чувства

Мы имеем интуитивно ясное однозначное (непротиворечивое) представление о таких эмоциях как гнев или восторг, но не любовь или ненависть, проявляющиеся в нетождественных эмоциональных формах. Последние относятся к чувствам как устойчивым отношениям к определенному предмету в его социальном измерении. Чувства являются продуктом жизни человека в обществе, его общения и воспитания. Предполагается также, что эмоции первоначально связаны только с биологическими потребностями, тогда как чувства образуются в процессе формирования социальных взаимоотношений и характеризуют исключительно человека, участвуют в саморегуляции уже не организма, а личности (Лук 1968: 17; Никифоров 1974: 15).

Собственно человеческие чувства отличаются предметностью, устойчивостью, являются частью картины мира личности и образуют ряд уровней, начиная от непосредственных чувств к конкретному объекту и кончая высшими социальными чувствами, относящимися к социальным ценностям и идеалам. Различные уровни чувств связаны с разными по своей форме объектами чувств: образами или понятиями, образующими содержание нравственного сознания человека (Леонтьев А.Н. 1971: 39). Существенная роль в формировании и развитии высших человеческих чувств принадлежит и художественной коммуникации. Эмоции и чувства находят себе наиболее полную форму выражения в целом тексте (Гридин 1983: 119). При этом мы

считаем, что текстовая установка на разработку интенции чувства не обязательно должна соответствовать "повышенной" роли эмоциональности или эмотивности в текстовой организации.

15.2. Риторико-герменевтический анализ эмотивного беллетристического текста

Как показывает многолетняя мировая филологическая практика, воздействие текстов изящной словесности (калька с французского *belles-lettres* "прекрасное письмо") может оцениваться по самым различным параметрам — от смеха сквозь слезы до глобальных изменений в самосознании наций и эпох. По мере того как представления о жанровых границах культурно значимого текстопроизводства все более расширяются и размываются, фактор общественного резонанса выступает на первый план, подминая под себя и обесценивая прочие критерии эстетической ценности текста, что не может способствовать полноценному эстетическому воспитанию нации. Поэтому актуальной является разработка методик филологического анализа текста с упором на выявление аксиологически значимых процессуальных характеристик авторской программы текстопостроения, в том числе определяющих качество эстетической задачи текста.

Существуют тексты и тексты культуры, поэтической и музыкальной, массовой и не для всех. Под впечатлением одних люди погружаются в раздумье, под впечатлением других - переживают просветление, под впечатлением третьих - громят витрины магазинов. Причин такому различию откликов множество, и часть их лежит в плоскости авторской программы текстопостроения. Последняя может выступать объектом филологического анализа.

Содержательность текста постигается читателем (слушателем) в актах направленной деятельности сознания по соотношению текстовых средств с опредмеченными при помощи последних идеальными реальностями. Для разработки филологического представления об эстетических свойствах текстов изящной словесности в качестве опорный методологической схемы мы полагаем целесообразным опереться на представление о трех видах и одновременно уровнях идеальной содержательной компоненты текста. В качестве среднего члена триады мы помыслим моральное понятие. Ему соответствует поддающееся "жесткой" формулировке представление о сущем и должном, соотносимое с определенной жизненной ситуацией и исчислимыми средствами и сценариями её оптимизации. В качестве высшего концепта будет выступать художественная идея, мыслимая как (моральное) понятие, развитое до уровня своего противоречия (Ф. Шлегель), и как мощный генератор смыслов, "обнаруживающихся" в рефлексии реципиента над предельными субъективными основаниями человеческого бытия в мире.

В качестве низлежащего третьего члена триады будет выступать ориентированный на аффект эмоциональный импульс. Последний трактуется здесь как концептуально нерасчлененное переживание некоего отношения к миру "со знаком плюс или минус".

Критерий рефлексивности восприятия является основополагающим в данной трихотомии эстетических эффектов - от минимума рефлексивности в области эмоциональных импульсов до пика духовного самосознания в пространстве художественных идей. В то же время различие между аффектом, понятием и идеей мыслится не только как количественное, но и как качественное: понятие *схватывает*, идея *притягивает*, эмоциональный импульс *подталкивает* (об этом уже писалось много в христианской патристике, а со времени распространения фрейдистского психоанализа и во фрейдистской герменевтике, экзистенциальной психоаналитике и т.д., - напр., Франкл 1990: 82). Личность культурная (рефлектирующая) качественно отличается от личности вздорной, импульсивной (о последнем типе – Сухих, Зеленская 1997: 13). Здесь представляется важным подчеркнуть принципиальную идею о том, что вопрос об эстетическом совершенстве текста, соответствующем его воздействию потенциалу, наиболее разрешим при учете того, как эмоциональный или (напротив) рефлексивный посыл разрабатывается в авторской программе текстопостроения.

Вопрос о присутствии следов эмоции в идее, понятия в эмоциональном аффекте и т.п. мы здесь оставляем для рассмотрения философствующими диалектиками. Вопрос о неадекватно пережитой эмоции или навязываемом тексту извне понятии мы предоставляем ведению лингвопатологов и лингводидактов. В качестве важнейшего для нас выступает вопрос о способе данности трех рассматриваемых интенциональных сущностей в текстах культуры.

Предполагается, что анализ текста по ряду риторических векторов может выступать способом верификации авторской установки на трансляцию морального понятия, художественной идеи или эмоционального импульса (разумеется, в сложных случаях встречается явление наложения разнородных интенциональных установок, но это не отменяет различия между ними).

Поскольку намерение текста может рассматриваться как заданное процессуально определенной авторской программой текстопостроения, представляется целесообразным рассмотреть способ формирования текстовых нозм (устойчивых в плане рецепции смысловых образований) и нозматических последовательностей. Коль скоро основное поле обследования формируют тексты изящной словесности, следует признать правомерным использование в целях анализа таких традиционных конструктов, как *остранение* (Новалис и нисходящие).

Как гласит бытовавшее в начале XX века формалистическое учение о поэтической функции языка (ОПОЯЗ), суть поэтической речи заключается в остранении слова и понятия, ведущем к новому, обостренному переживанию феноменов бытия. Наше предложение заключается в различении между такими феноменами сознания и предметами остранения, как моральное понятие, художественная идея и эмоциональный аффект. Предполагается, что названные сущности обладают каждый своим, особенным способом остранения в текстах культуры, что определенно способствует жанровому многообразию последних. Неполнота современного знания о закрытом списке вариаций в пределах каждого способа остранения не должна послужить нам решающим препятствием в разработке доктрины принципиальных различий в текстовой организации каждого из намеченных коммуникативных жанров.

Мы знаем, что импульс в отличие от расчлененного сигнала не обладает последовательной креативной направленностью и одновременно отличается примитивной организацией. Однако из этого не следует, что тексты импульсивной направленности непременно будут неэффективными в плане воздействия на сознание своей аудитории. Примитив, способный приводить в исступление стадионы, заслуживает филологического описания, и описание этой примитивности как конструктивной черты текста входит в задачу филологических наук. Ведущая роль при этом отводится маркировочным для данного коммуникативного жанра явлениям в области коммуникативных ценностей и средств.

Поскольку в нашем случае мы располагаем предзаданным и закрытым исчислением возможных родовых интенций текста, представляется интересным использовать также на правах вспомогательных приемов анализа текста элементы интерпретации стилистических средств организации текстового материала.

Ниже для большей наглядности предлагаемого построения мы воспользуемся универсальной многопоясной моделью смыслообразования, рассматривающей все возможные сферы человеческого смыслообразования как сводимые к ограниченному набору (взаимодополняющих) онтологических поясов (ср.: Гартман 1958).

Медиальным (средним по начертанию) поясом многослойной модели будет выступать пояс *K*, или пояс коммуникативных (языковых) ценностей и средств: *нижним* - пояс *I* (изобразительности), или пояс представлений о неких открытых "восприятию" читателя соотносительных с наглядными представлениями объективных контурах транслируемой текстом ситуации и действующих там силах, *верхним* - пояс *У*, или пояс умозрительных сущностей, фундированных в (человеческой) субъективности идеальных предметов. При этом ничто не мешает нам объявить выделенные нами выше три вида идеальных интенций эстетизированных тек-

стов (импульс, понятие и идею) усмотримыми смысловыми мирами (УМ), выступающими региональными доминионами, или подуровнями в составе верхнего пояса многослойной интерпретативной модели.

Таблица 5. *Многослойная модель универсума текстового смыслообразования*

<p>Пояс У - явленных усмотрений и их концептуализации, включающий региональные концептуальные онтологии и соответствующие им риторические стратегии текста</p>	<p>УМ3 - мир художественных идей</p> <p>УМ2 - мир моральных понятий</p> <p>УМ1 - мир эмоциональных импульсов</p>
<p>Пояс К (царство Коммуникации) - языковые стилистические явления</p>	<p>автоматизация / остранение, автология / метафора, экспликационность / импликационность и т.д.</p>
<p>Пояс И - наглядных представлений (царство действия и восприятия, включающее референциальное, изобразительное начало текста)</p>	

В данном случае в качестве текста-объекта выступает известный и социально успешный текст Виктора Цоя "Перемен!" (увековеченный в 1988 году в фильме Сергея Соловьева "АССА"). Отметим также, что важнейшим основанием в выборе текста послужила его исключительная профессиональная добротность - чистая заданность, понимаемая здесь как свобода от содержательно пустых риторических ходов или дополнительных смысловых центров. Отсутствие в тексте "сильных" слов и выражений (из словарей экспрессивной лексики), а также насилия над литературным языком служит благоприятным обстоятельством для наблюдения именно чистых риторических схем эмотивного текстообразования. Мы хотим надеяться, что наш анализ не сделает анализируемый текст ни лучше, ни хуже, чем он есть.

Перемен!

- 1 *Вместо тепла - зелень стекла*
- 2 *Вместо огня - дым*
- 3 *Из сетки календаря выхвачен день*
- 4 *Красное солнце сгорает дотла*
- 5 *День догорает с ним*
- 6 *На пылающий город падает тень*

*А Перемен требуют наши сердца
Б Перемен требуют наши глаза
В В нашем смехе и в наших слезах
Г И в пульсации вен
Д Перемен
Е Мы ждем перемен*

*7 Электрический свет продолжает наш день
8 И коробка от спичек пуста
9 Но на кухне синим цветком горит газ
10 Сигареты в руках чай на столе эта схема проста
11 И больше нет ничего все находится в нас*

*А Перемен требуют наши сердца
Б Перемен требуют наши глаза
В В нашем смехе и в наших слезах
Г И в пульсации вен
Д Перемен
Е Мы ждем перемен*

*12 Мы не можем похвастаться мудростью глаз
13 И умелыми жестами рук
14 Нам не нужно все это чтобы друг друга понять
15 Сигареты в руках чай на столе
16 Так замыкается круг
17 И вдруг нам становится страшно что-то менять*

*А Перемен требуют наши сердца
Б Перемен требуют наши глаза
В В нашем смехе и в наших слезах
Г И в пульсации вен
Д Перемен
Е Мы ждем перемен (Цой 1991: 346-347)*

Зачин текста выделен анафорическим параллелизмом (*вместо x - y*), что сразу задает шаг чтения - единицу понимания текста (не изолированного фрагмента!), соотносимую с определенной предельно малой и достаточной синтаксической единицей линейного текстового развертывания. В данном случае шаг чтения равен одной строке, поскольку повтор средства в поэтическом тексте обычно символизирует характерную для лирического жанра установку на возобновление намеченного ранее смысла (о названном жанре см.: Майенова 1978).

Первая строка зачина является более "сильной" на том основании, что, несмотря на равную меру банальности по содержанию, она отличается от второй наличием нетривиальной метафоросодержащей метонимии: сначала

читателю приходится направить луч рефлексии в опыт объектных восприятий в поясе наглядных представлений и отождествить зеленый цвет с особенностями отечественной тары для (доступных) алкогольных напитков, затем переместить луч рефлексии в пояс концептуализации и усмотреть обыденный топос - "алкоголизация как средство решения жизненных проблем", а затем, наконец, "заглянуть" в пояс К и усмотреть беспомощную и пошловатую риторику в (отчуждающем) жанре немногочленного собрания членов общества трезвости. Все остальные строки первого куплета "иносказательно" (если только этот эпитет допустим применительно к столь банальной и автоматизированной символике) перевыражают в себе "жизненный негатив". При этом, несмотря на струение потока сменяющих друг друга означающих (2-6), принципиальных новых нэм в поле усмотрения не возникает.

Поскольку процессы переживания мира и его познания идут рука об руку, знание о поэтическом мире текста на основе первого куплета можно обобщить в виде соответствующих усматриваемой текстовой нэме (субстанции понимания) и представленных средствами прямой номинации предикаций типа "Этот (возможный) мир безнадежно плох, и время в нем пропадает впустую", и "Здесь процветает противоестественное и отчуждающее мироустройство". Известный интерпретационный плюрализм в плане выражения здесь объясняется не некой множественностью точек зрения на текст, а идеальной природой означаемого не допускающего формы выражения более точной, нежели собственно оригинальная форма текста изящной словесности.

Из второго куплета мы узнаем об искусственном свете и тепле возможного мира текста (7, 9), категоризируемых в нэму "*суррогатность*". Последняя является лишь вариацией (или даже просто компонентой), возобновленной в ряду текстовых средств, уже встречавшейся и описанной выше нэмы "*противоестественность существующего мироустройства*" / "*дурное и отчуждающее мироустройство*".

Кроме того, мы встречаемся со знакомым уже по предшествующему тексту беспредметным пустословием и штампом типа "всё находится в нас" (11), автоматически продолжающим фразу "и больше нет ничего", и в дополнение ко всему с такими естественными рекреационными процедурами, как сигареты и чай (10), не дающими сколь либо однозначных положительных корреляций с концептами в поясе концептуализации идеального (У). В ином случае такое развитие текстовой последовательности могло бы привести к определенному герменевтическому затруднению, но в данном случае мы имеем дело с текстовым жанром, очевидно предполагающим изначальную заданность концепта текста, а не построение последнего в результате сложной распрямляющей деятельности реципиента текста.

При предельно частом шаге смыслообразования (каждая строка текста) анализируемый текст обнаруживает тенденцию к малой смысловой насыщенности и к малой смысловой динамике (например, при пропуске всей второй строфы смысловая составляющая остального текста несколько не обеднеет). Отсылки рефлексии в пояс И (изобразительности) не дают достаточно расчлененной картины мировосприятия. Отсылки рефлексии в пояс концептуализации (У) не позволяют построить стройную расчлененную картину миропонимания, поскольку разрабатываемое текстом протестное представление о плохом мироустройстве строится безотносительно к богатой ценностной парадигматике всей мировой культуры. Таким образом образуется белое пятно для биографов, черная дыра - для интерпретаторов и мутная вода - для ловцов человеческих душ.

Имеющиеся в тексте отсылки рефлексии в пояс коммуникативных средств не предоставляют читателю оснований для выхода в позицию активного рефлексирования над текстовыми средствами. Напротив, риторика текста такова, что реципиенту демонстрируется установка на автоматизм в выборе языковых средств выражения: "вместо огня - дым"; солнце *красное*, потому что так обычно (а в пределах некоего анонимного опыта - всегда) говорится о солнце в поэтических текстах, а сгорает *дотла*, очевидно, потому, что такова предельная валентность глагола *сгореть*.

Как нам уже известно, важная роль в организации текстовых средств также принадлежит и риторико-герменевтическому *принципу перевыраженности*, формулируемому здесь как установка на содержательную инвариантность ряда относительно автономных текстовых средств и метасредств. Так, например, к списку метасредств, провоцирующих аффект и блокирующих рефлексивную установку индивида, можно отнести установку на натурализацию переживания образа лирического героя при помощи речения "в пульсации вен", что демегафоризует через рядоположенность в тексте такие родственные имена как "глаза", "сердца" и т.п., и переводит тему протеста с уровня сознания на уровень некоей эзотерической (неподотчетной критическому осознанию) физиологии.

Таблица 6. *Пошаговые фиксации рефлексивных лучей обращенных на текстовую содержательность "Перемен"*

(Крестиками обозначены точки фиксации рефлексии, ноликами или пустотами - их отсутствие, верхней строкой для удобства ориентации введен гилетический уровень текстового материала, отвечающий объективному разбиению текста на строки.)

Пояс поверх- ностных структур содержания (строки)	<u>1 2 3 4 5 6</u>	<u>7 8 9 10 11</u>	<u>12 13 14 15 16 17</u>
Пояс К как пояс стилистических явлений	<u>X 0 0 0 0 0</u>	<u>0 0 0 0 0</u>	<u>0 0 0 0 0 0</u>
Пояс У (усмотрений) идеальной со- держательности	<u>УМ3: 0 0 0 0 0</u>	<u>.....</u>	<u>.....</u>
	<u>УМ2: x.....</u>	<u>.....</u>	<u>.....</u>
	<u>УМ1: x x x x x</u>	<u>x x x x x</u>	<u>X X X X X</u>
Пояс И (изобра- зительности)	<u>x 0 0 0 0 0</u>	<u>x 0 x x 0</u>	<u>0 0 0 x 0 0</u>

Понимание как высокий дар и культурная ценность всегда трактовалось как прорыв к некому новому видению, овладение новым опытом, выход из-под власти готовой схемы и сценария (см.: Берн 1999: 374). Универсальным средством приближения к такого рода пониманию является пробужденная рефлексия. В практике *художественного* текстопроизводства художник работает над формой таким образом, чтобы текст послужил площадкой для рефлексии. Свойство художественного текста пробуждать рефлексия, или быть поводом для того, чтобы *много думать*, было категоризовано еще И. Кантом как эстетическая идея (Кант 1966: 330).

Если существуют текстовые средства пробуждения рефлексии, как то утверждает Г.И. Богин (1989), то существуют также и текстовые средства, которые способствуют деградации герменевтического рефлексивного усилия читателя. Эвристически углубленному герменевтическому пониманию может быть противопоставлено "понимание" процедурное, инерционное, то есть жестко привязанное к готовой обыденной схеме. При этом имеются все основания считать эмоциональные категории положительной и отрицательной оценки "хорошо/плохо" (как вариант - "черное и белое") сильнейшими схематизмами человеческого сознания. Как отмечает К. Ясперс (1991: 212-213), людям, чьи страсти легко возбудимы, легче всего сойтись в ненависти и зависти.

В современной практике эстетического текстопроизводства распространены как тексты художественные (пробуждающие рефлексию, по Г.И. Богину), так и нехудожественные, в том числе ориентированные на эмоциональный взрыв, срыв и т.п. Последний тип текстов может быть описан как лингвистически маркированный риторичный тип беллетристического текстообразования. К числу значимых маркеров здесь можно отнести явные и имплицитные указания на антигерменевтическую (в терминах лингводидактики Г.И. Богина также "антирефлексивную") и одновременно манипулятивную жанровую рамку в смыслообразовании. Противоположностью художественному тексту-построению при этом выступает не некий неудачный и бесформенный недотекст, а созданный по лекалам риторики аналитического типа оценочный текст-клише. Смысловым ядром эмотивного текста выступает оценочное понятие.

К косвенным показателям антигерменевтической стратегии эмотивного текста здесь можно отнести: 1) "скрытую" цитацию заведомо пустых разговоров ("раньше была вода мокрее...", "все мужчины - эгоисты" и т.п.); 2) прямые текстовые реминисценции архитипических для данной конкретной культуры ситуаций и сценариев ("большой бьет маленького", "враги сожгли родную саклю", "они оскорбили наш кумыс" и т.п.); 3) доминирование прямой номинации над косвенной, полных синтаксических реализаций предложения над синкопированными; 4) пониженную меру вариативности лексико-семантических средств по стреле линейного развертывания текста (аффект не нуждается в детализации и нюансировке своих оснований); 5) как следствие, тенденцию к лексико-семантическим и структурно-синтаксическим повторам, 6) преобладающую клишированность в последовательности выражений как манифестацию инертного стиля мышления и смыслообразования ("умелые жесты рук" в анализируемом тексте служат своего рода бесплатным приложением к "мудрости глаз"); 7) "демонизацию" субъекта волеизъявления: Ego уступает ответственное место id (в приведенном тексте не я жду перемен, а некие "наши" глаза, сердца и прочие "наши" органы). Очевидно, местоимение "мы" по своей семантике в импульсивном тексте тяготеет к третьему лицу, а не к первому. Иными словами, родовое "мы" выступает не как всечеловеческое, а как массовидное, управляемое извне идолом толпы. Вспомним в этой связи высказывание В. Франкла: "Побуждения и инстинкты толкают" (1990: 82). Поскольку описание воздейственных жанров беллетристического текстопроизводства требует соотнесения с риторико-герменевтическими схемами собственно художественного текстообразования, приведем и продолжение высказывания: "а основания и смыслы притягивают" (там же).

Как можно видеть, в основе программы эмотивного текстообразования находится расположенное в начальной позиции линейного развертывания текста **оценочное понятие**, в данном случае метафорично представленное. Следующий за центральным по месту смысловой парадигме текста оценочным понятием рассредоточенный по тексту лексико-синтаксический эскорт характеризуется единством оценочной модальности и повышенной долей автоматизации, которые удовлетворяют организационному принципу *"единства в однообразии"*.

16. АПОЛЛИНИЧЕСКАЯ (ЯЗЫЧЕСКАЯ) ИДЕЯ

Так называемое языческое представление о возвышенных предметах в глазах европейца обычно ассоциируется с представлением о греко-римском пантеоне богов и идолических, наглядных способах передачи их божественной сущности в античной скульптуре и живописи. Обожествляемые древними греками и римлянами общественные идеи Красоты (Аполлон в окружении муз), Войны (Марс), Торговли (Меркурий-Гермес), Ремесел (Гефест) и т. д. вплоть до верховного громовержца Зевса-Юпитера мыслятся как совершенные, образцовые людские характеры и человеческие экземпляры, наделенные даром бессмертия и воплощающие неисчерпаемые цели человеческой деятельности. Одновременно все они представляются неукротимыми стихиями, распоряжающимися человеческой судьбой.

Совершенство характеров античных богов и божков связывается с их завершенностью, законченностью, вечной жизнью как статичной (чуждой динамике изменения) молодостью или зрелостью. Данное понимание совершенства и неизменности божественных образов соответствует представлению о цикличности бытия вообще и процессов божественного вмешательства в ход мировой истории. "Цикл, или круговорот, не имеет ни начала, ни конца, в нем нельзя определить ни "до", ни "после": наступает ли весна после осени, или до нее? Одинаково можно сказать, что *все* изменяется, (а тем самым) и ничего не изменяется, поскольку повторяется" (Домбровский 2000: 79, ср. также: Гвардини 1998: 135). Так, легендарный Пифагор учил, что ничего нового вообще не происходит (Порфирий 1969: 287). Диаметрально противоположным аполлиническому (как и родственному ему более раннему дионисийскому - Гвардини 1998: 143) является христианское видение времени как мировой истории спасения, границами которой являются сотворение мира и день страшного суда (ср.: Ясперс 1991: 5; Гвардини 1998: 139; Хайдеггер 1988: 321).

Аполлиническая идея может рассматриваться как частный случай, внешняя форма циклического представления об устройстве вселенной, наряду со многими другими видами такого представления, например древнеиндийским, древнеегипетским, упоминаемыми О. Шпенглером (1993: 336) и Вяч.В. Ивановым (1974: 40-41), но именно эта форма наиболее тесно связана с историей европейской культуры.

Циклическая замкнутость смысловых миров предполагает закрытый набор соответствующих им смысловых нюансов и чувств. По замечанию Вяч. Вс. Иванова (1974: 40), культ циклических перевоплощений исключает идею развития во времени. Тогда тотальность идеи прослеживается в циклических моделях бытия как вездесущность (*ubiquitas* - в терминах Фомы Аквинского), проявляющаяся в чередующихся попеременно сменяющихся друг друга связанных сцен. Рефлексия читателя, слушателя при опоре на серию сменяющихся друг друга тематически контрастных предикаций властно обращается к одному единственному топосу, единой и поименованной в пантеоне богов точке схода всех смыслов, соответствующей смысловому ядру идеи. Человеческая жизнь трактуется как встроенный момент в циклической смене тактов бытия. Идейность текстообразования заключается в являющейся идеальности воспеваемого принципа мироустройства. Аполлиническая (также языческая, нехристианская) идея мыслится как смысловое начало, превосходящее по содержанию понятие, которым можно в полной мере обладать, но меньшее, чем тайна, к раскрытию которой человеку следует напрягать в себе все духовное. Первая сочетает в себе бесконечность стереотипа, свойственного понятию, с общей неподвластностью человеку идеи.

В качестве демонстрации такого рода интенции текста обратимся к широко известному "шаманским посылом" творчеству Виктора Цоя:

ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ (1989)

*Белый снег, серый лед
На растрескавшейся земле.
одеялом лоскутным на ней
Город в дорожной петле.
А над городом - плывут облака,
Закрывая небесный свет,
А над городом - жолтый дым
Городу две тысячи лет,
Прожитых под светом звезды
По имени Солнце.
И две тысячи лет - война,
Война без особых причин,
Война - дело молодых,
Лекарство против морицин,
Красная - красная кровь -
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами звезды*

- *По имени Солнце*

*И мы знаем, что так было всегда,
Что судьбою больше любим,
Кто живет по законам другим
И кому умирать молодым.
Он не помнит слово "да" и слово
"нет".
Он не помнит ни чинов, ни имен.
И способен дотянуться до звезд,
Не считая, что это сон,
И упасть, опаленный звездой
По имени Солнце (Цой 1991: 331).*

При интерпретации данного текста "по содержанию" и без учета схем идейно-художественного текстообразования, то есть при интерпретации тематической топики текста (совершенно не обязательно равной смыслу), можно получить обобщение следующего типа:

"Поэт поднимает острую современную тему войны. Война трактуется как ложный путь человечества, которому противопоставляется иная, молодая нравственность, чем-то сродственная подвигу Христа. В этом проявляется гражданская позиция поэта и вообще течения "рок против насилия". С самого начала говорится о проблемах земной жизни, о растрескавшейся земле, что уже само по себе не может быть добрым знаком. Герой стихотворения уподобляется отважному Икару, поднявшемуся выше всех смертных к Свету и т.д." Таким образом, на основе тематического подхода выстраивается некое понимание содержания текста как по сути своей манифеста христианской любви и согласия.

При интерпретации текста с процессуальной схемой идейно-художественного текстообразования (то есть с привлечением схем идейного смыслообразования) получается обобщение как минимум не совсем совпадающее с первым:

"С самого начала текстовая перспектива смыслообразования представлена как универсальная, всевременная, непреходящая перспектива эпохи христианства (1-10). Эта эпоха понимается как эпоха войны в свете метафизического светила, которое освещает (или, может быть, также освящает) данный порядок вещей из поколения в поколение" (11-20). Описывается (не христианское! - Гвардини 1998: 156) мистическое таинство претворения пролитой на войне крови в цветы (15-17). Данное понимание органично и беспрепятственно со стороны организации текстовых средств интегрируется в состав текстовых предикаций зачина (1-10). В строках 15-20 наблюдаются признаки этимологической фигуры удвоения на материале атрибута "красная", тут же выстраивается полихромная линейка смыслов-восприятий, отсылающих к единому интенциональному перевыражающему началу. Наблюдается растягивание старинного культурного смысла

bellum omnium contra omnes - "война всех против всех". Выражение восходит к диалогу Платона "Законы" (626-Д): "все находятся в войне со всеми, как в общественной, так и в частной жизни и каждый сам с собой". Поскольку уже задействована одна схема указания на идейность текстопостроения в виде текстового метасмысла "универсальность", можно ожидать задействования и других схем указания на идейность текстопостроения (например, отчасти отработанной в строках 15-20 схемы сгущения или схемы интервальности).

Ниже в строках 21-30 отрабатывается схема альтернативности: "Что судьбою больше любим, Кто живет по законам другим". Названная схема здесь не поднимается до уровня смысловой альтернативы, описываемой понятием о смысловом интервале в силу известной онтологической неравновесности противоположаемых горизонтов. "И мы знаем, что так было всегда" (21) однозначно относится к уже построенной воспринимающим модели мира воюющего. Относится ли свойство вечности к тому, "кто судьбою больше любим" и "способен дотянуться до звезд"? Встречаются ли приметы его присутствия в описанной выше картине мира? Сказывается ли каким-либо образом эта способность не от мира сего на мире вечно воюющих? - во всяком случае это не совсем ясно даже при внимательном вторичном прочтении текста. Ни одна строка зачина не перекликается хотя бы в виде экивока с последним персонажем текста. Потенциальная рефлексия о мире горнем стагнирует на малом отрезке текста, смысловым центром которого является опозитизированная (поднятая до статуса родового мифа) Война, "дело молодых". Собственно и рок-ценители поняли все правильно:

"В итоге, Цой приходит к пониманию Времени как Истории. Это заметно в альбоме "Звезда по имени Солнце" (1989). Тут собраны все главные темы: одинокий путь инициации "каждый сам за себя", стремление "изменить этот мир", война как призвание мужчины, "средство против морщин". Ограничен круговорот жизни и смерти в природе: пролитая кровь орошает землю, на ней будут вытирать свои мечи будущие воины. И, уходя из-под охранительного крова, чтобы обрести себя, Цой произносит только одно, слово "верь" (вспомним: "верь мне, и я буду с тобой в этой драке")" (Звезда по имени Цой 2000).

Представляется интересным сопоставить риторико-герменевтические структуры текста, накопленные нами схемы индивидуации идейного и понятийного посыла, с неоязыческой идеей *Mars Belligerens - Марс, войну приносящий*.

Существенная роль в построении текста принадлежит входящим в набор схем универсализации вечным предикациям по образцу шекспировского "а слёзы у него мокрые", абсолютизации как сведения к самому на себе основанному началу, тотализации как подведения под категорию непрерывности во времени, пространстве и в конечном итоге в роде.

<i>Предметный образец</i>	Риторические явления
1. <i>Белый снег, серый лед</i>	Вечные предикации (1-4).
2. <i>На растрескавшейся земле.</i>	-
3. <i>Одеялом лоскутным на ней</i>	-
4. <i>Город в дорожной петле.</i>	-
5. <i>А над городом - плывут облака</i>	Вечные предикации (новый цикл 5-7).
6. <i>Закрывая небесный свет,</i>	-
7. <i>А над городом - жолтый дым</i>	-
8. <i>Городу две тысячи лет,</i>	Новое.
9. <i>Прожитых под светом звезды</i>	-
10. <i>По имени Солнце.</i>	-
1. <i>И две тысячи лет - война,</i>	Тотализация.
2. <i>Война без особых причин,</i>	Абсолютизация.
3. <i>Война - дело молодых,</i>	Вечные предикации (3-4).
4. <i>Лекарство против морщин,</i>	-
5. <i>Красная - красная кровь -</i>	Этимологизация.
6. <i>Через час уже просто земля,</i>	Полихромная циклическая серия сцен понятия (5-10).
7. <i>Через два на ней цветы и трава,</i>	-
8. <i>Через три она снова жива</i>	-
9. <i>И согрета лучами звезды</i>	-
10. <i>По имени Солнце.</i>	-
1. <i>И мы знаем, что так было всегда,</i>	Вечные предикации.
2. <i>Что судьбою больше любим,</i>	Античный фатум (ср. с 9!).
3. <i>Кто живет по законам другим</i>	Избранник богов.
4. <i>И кому умирать молодым.</i>	-
5. <i>Он не помнит слово "да" и слово "нет"</i>	-
6. <i>Он не помнит ни чинов, ни имен.</i>	-
7. <i>И способен дотянуться до звезд,</i>	-
8. <i>Не считая, что это сон,</i>	-
9. <i>И упасть, опаленный звездой</i>	(эзотерическая аллюзия?)
10. <i>По имени Солнце.</i>	-

Риторическая схема языческой идеи текста в данном случае может быть описана как совмещение схем этимологизации, универсализации и схемы перевыраженности понятийного интенционального начала текста в полихромном наборе внутритекстовых сцен.

Неязыческие по своему интенциональному посылу тексты играют значительную роль в современном беллетристическом текстопроизводстве и массовой культуре. Многие такие тексты ориентированы на резонанс стадионов, а не на интимное самопонимание отдельного читателя или слушателя. В содержательном плане они характеризуются наличием готового понимания в виде развернутого понятия, сопровождаемого в качестве украшения отдельными структурными элементами риторических схем идеализации. Риторико-герменевтическое пространство таких текстов по сравнению с собственно идейно-художественными текстами характеризуется одномерностью, обедненностью. В неязыческих идейных текстах риторическая схема интервализации не задействуется. Структура такого рода текстов может быть описана как скрещение схем идеализации (таких, как схема этимологической фигуры, вечные или разобособленные предикации) и схем понятийной концептуализации (таких, как родовой сценарий).

17. Функционально-структурная типология беллетристических текстов

Таблица 7. Интерпретационные форматы и схемы индивидуации интенционального начала в беллетристическом тексте

Типовая интенция беллетристического текста как интерпретационный формат	Перевыраженность смысла (предполагает полицен-тризм)	Перевыраженность суммирующая (целостная)	Тип соединения предикаций	Интервальность	Универсализация versus локализация смысла
Идейность христианская	+	(+)	полихромность; орнаментальность	+ (сгущение) + (поляризация)	+
Идейность аполлиническая	+	(+)	полихромность; орнаментальность	-	(+) (возможна привязка к понятийному сценарию)
Понятийность	-	+	панорамность	-	-
Эмотивность	цельная без полицентризма	- (оценочное понятие предзадано)	монохромность (единство в однообразии)	-	(+)

Знаки в скобках не рассматриваются в качестве системообразующих. За пределами таблицы очевидным образом оказалось понятие ритма, пользующееся пристальным вниманием исследователей беллетристических текстов. Наша позиция в данном отношении заключается в признании того факта, что предлагаемая таблица выражает конкретные представления о ритме текстообразования и смыслообразования согласно типу ведущей интенции текста. В наиболее кратком словесном изложении концепция индивидуации содержательного ритма текста может быть сформулирована следующим образом:

1. Ритм понятийного текстообразования есть ритм проспективный, ритм суммирования граней понятия.
2. Ритм идейного смыслообразования есть ритм перевыражения идеи в открытом ряде понятий и представлений.
3. Ритм эмотивного текстообразования – ретроспективный, ритм возвращения к начальному концепту положительной или отрицательной оценки.

Под орнаментальностью имеется в виду синтаксическая соположенность в тексте предикаций (сцен) по принципу автономии конвенционального содержания сопрягаемых предикаций. Орнаментальность выступает как антоним изобразительности. Прототипическим представлением об орнаменте в случае аполлинической идеи выступает меандр древних греков, а в случае христианской - вереницы реальных и фантастических существ, украшающих храм.

Под полихромностью имеется в виду рядоположенность в тексте предикаций (сцен) по принципу контраста содержания, включая сюда случаи переключения из одной темы в другую, не связанную напрямую по своему конвенциональному значению с первой, но диаметрально противоположную по тому или иному содержательному признаку.

Под панорамностью имеется в виду рядоположенность в тексте предикаций (сцен) по принципу суммирования сведений о многих гранях описываемой ситуации, мыслимой как единая картина или сценарий.

Под монохромностью имеется в виду рядоположенность в тексте предикаций (сцен) по принципу единства тональности (негатив к негативу, позитив к позитиву).

Под полицентризмом имеется в виду множественность нетождественных равновесных (в том числе конкурирующих) текстовых точек цельного перевыражения идеи текста. Ни один из соответствующих "точечным" текстовым номинативным средствам интерпретационных конструктов при этом не должен полностью инкорпорировать рядоположенные ему другие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей монографии предложено типологическое и сравнительное описание схем индивидуации трех типов беллетристического текста - понятийного, эмотивного и идейно-художественного - с учетом представления о прагматическом типе коммуникативного намерения говорящего. Решение данной задачи потребовало поисков методологических точек опоры в широком спектре областей - от проходящей через всю историю европейской философии и теологии теории индивидуации до современной теории эмоций.

Языковой текст рассматривался как опредмеченная языковая деятельность. Такой подход потребовал отойти от взгляда на художественный текст на как сумму поэтических слов или риторических приемов. Античные тропы (катахреза и этимологическая фигура) потребовали новых измерений своей определенности с точки зрения понятий о художественной идее, о типе перевыражения, о возможном смысловом мире текста, о рефлексии второго порядка, о бесконечной содержательной форме. При опоре на разработанную нами интерпретацию понятий романтической теории остранения предложено объяснение феномена художественности текста, не маркированного традиционными стилистическими фигурами. В то же время здесь существует еще много непознанного. Остается также открытым вопрос о типологии понятийных беллетристических текстов и об их отношении к категории художественности.

Существенная роль в понимании художественного текста принадлежит лингвокультурной интерпретанте, обуславливающей построение смысловых горизонтов высказывания инференциальным путем, что ведет к эффекту стереофонии смыслового мира текста. Процесс понимания данных художественного текста находится в зависимости от образа будущего, который, в свою очередь, в условиях многообразия ценностных измерений человеческого бытия распадается на "звучащие" противоположности, усмотрение которых человеком читающим дает повод поставить под вопрос предельные субъективно-ценностные горизонты жизни в истории и культуре.

Наше представление о художественности как форме идейного может рассматриваться как одно из возможных представлений о поэтической функции языка. Более полное знание о предмете предполагает существование конкурентных теорий. Проблема индивидуации текстовой установки на трансляцию идейно-художественных смыслов сохраняет свою актуальность, требуя дальнейших исследований. В то же время прикладное использование разработанных в монографии схем уже сегодня способно послужить базой для оптимизации освоения читателями содержательности тестов культуры, в том числе отечественной и зарубежной европейской классики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Авеличев А.К.** Возвращение риторики // Общая риторика М.: Прогресс, 1986. С.5-25.
- Аверинцев С.** Философская антропология// Философская энциклопедия: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 355.
- Аверинцев С.С.** Вступительная статья // Идеи эстетического воспитания: Антология. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 117-139.
- Азнаурова Э.С.** Прагматика художественного слова. Ташкент: ФАН, 1988.
- Алексеев И.С.** Об универсальном характере понимания // Вопросы философии. 1986. № 7. С.73-75.
- Амброзини Р.** Первый гимн Ригведы и мнимая многозначность поэтических текстов // Вопросы языкознания. 1981. № 1. С.90-97.
- Аристотель.** Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск.: Литература, 1998.
- Арнольд И.В.** Герменевтика эпиграфа // Герменевтика в России // [www.volganet.ru/Hermeneutics in Russia](http://www.volganet.ru/Hermeneutics%20in%20Russia).1998. № 1.
- Арнольд И.В.** Стилистика современного английского языка: Стилистика декодирования. М.: Просвещение, 1990.
- Арутюнова Н.Д.** Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры: Сборник/ Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С.5-32.
- Балли Ш.** Французская стилистика / Пер. К. Долинина. М.: Инлит.,1961.
- Барац А.** Свобода совести и государство Галахи // Таргум. М., 1990. Вып. 1. С.95-108.
- Барт Р.** Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1980. Вып. IX. С. 307-312.
- Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Белянин В.П.** Библиопсихологический аспект оптимизации функционирования художественного текста // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1990. С. 169-180.
- Белянин В.П.** Психолингвистические аспекты художественного текста. М.: МГУ, 1988.
- Берковский Н.Я.** О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975.
- Берн Э.** Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. М.: ФАИР-ПРЕСС,1999.
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.** М.: Изд. Московской Патриархии, United Bible Societies, 1992.
- Блауберг И.В.** Целостность и системность // Системные исследования: Ежегодник. 1977. М.: Наука, 1977. С.5-28.
- Богатырёв А.А.** Возможная типология неявных смыслов художественного текста// [www.volganet.ru/Hermeneutics in Russia](http://www.volganet.ru/Hermeneutics%20in%20Russia), № 1. 1998а.
- Богатырёв А.А.** Текстовая эзотеричность как средство оптимизации художественного воздействия: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1996.
- Богатырёв А.А.** Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте. Тверь: ТвГУ, 1998.
- Богданов В.В.** Текст и текстовое общение. СПб.: СПбГУ, 1993.
- Богин Г.И.** Герменевтически и риторически ориентированная методика обучения иностранному языку // Русский язык за рубежом. М., 2000. № 3-4. С. 72-82.

- Богин Г.И.** Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь: ТвГУ, 1993.
- Богин Г.И.** Схемы действий читателя при понимании текста. Калинин, 1989.
- Богин Г.И.** Типология понимания текста. Калинин, 1986.
- Богин Г.И.** Филологическая герменевтика. Калинин, 1982.
- Брагина А.А.** Об одном языковом приеме Льва Толстого: Процесс "остранения" в ряду синонимов // Русская речь. М.: Наука, 1978. № 4. С.42-47.
- Брудный А.А.** Экспериментальный анализ понимания // Вопросы философии. 1986. N 9. С.60-62.
- Будагов Р.А.** Французская стилистика Шарля Балли // Балли Ш. Французская стилистика / Пер. К. Долинина. М.: Инлит., 1961. С. 5-16.
- Бушев А.Б.** Языковые особенности текстов, используемых в психотерапевтической коммуникации: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1999.
- Вайнштейн О.Б.** Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994.
- Ваккенродер В. Г.** О том, как следует созерцать творения великих художников для блага своей души. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве / Пер. Т.И. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л., 1934. С. 149-152, 153-157.
- Вальцель О.** Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы: Сб. статей / Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. С. 1-35.
- Вальцель О.** Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы: Сб. статей / Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. С. 70-104.
- Варзонин Ю.Н.** Когнитивно-коммуникативная модель риторики. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Тверь, 2001б.
- Варзонин Ю.Н.** Теоретические основы риторики. Тверь, 2001а.
- Варшавская А.И.** Смысл высказываний и высказывания о смысле // Актуализация предложения: В 2т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. Том 1: Категории и механизмы. С. 187-224.
- Васильев Л.Г.** Текст и его понимание. Тверь: ТвГУ, 1991.
- Васильев С.А.** Синтез смысла при понимании текста. Киев: Наукова думка, 1988.
- Вёльфлин Г.** Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил., 1994.
- Виноградов В.В.** О теории поэтической речи // Вопросы языкознания. 1962. № 2. С. 3-17.
- Виноградов В.В.** О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971.
- Виноградов В.В.** О языке Толстого (50-60-е годы) // Литературное наследство, М., 1939. № 35/36. С. 117-220.
- Виноградов В.В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: АН СССР, 1963.
- Винокур Г.О.** Избранные работы по русскому языку / Пред. С. Бархударова. М.: Учпедгиз, 1959.
- Витгенштейн Л.** Философские работы. Часть I. Пер. с нем. / Составл., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой. Перевод М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М.: Гнозис, 1994.
- Воробьева О.П.** Текстовые категории и фактор адресата. Киев: Вища школа, 1993.
- Выготский Л.С.** Избранные психологические исследования. М., 1956.
- Выготский Л.С.** Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.

- Выготский Л.С.** Собрание сочинений. В 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 2: Проблемы общей психологии.
- Выготский Л.С.** Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1996.
- Гавранек Б.** Задачи литературного языка и его культура / Пер. с чешск. А.Г. Широковой // Пражский лингвистический кружок. М.: Прогресс, 1967. С. 338-377.
- Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного. М.: Искусство, (1989) 1991.
- Галеева Н.Л.** Параметры художественного текста и перевод. Тверь: ТвГУ, 1999.
- Галеева Н.Л.** Понимание текста как компонент деятельности переводчика художественной литературы: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1991.
- Галкина-Федорук Е.М.** Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. статей по языкознанию. Профессору Московского университета В.В. Виноградову в день его 60-летия. М.: МГУ им М. Ломоносова, 1958. С. 103-124.
- Гартман Н.** Проблема духовного бытия / Пер. А.Н. Малинкина // Культурология. XX век: Антология. М.: Юрист, 1995. С. 608-648.
- Гартман Н.** Эстетика. М.: Инлит, 1959 (1958).
- Гаспарский В.** Системная методология: Некоторые замечания о ее природе, структуре и применении // Системные исследования: Ежегодник. 1977. М.: Наука, 1977. С. 48-60.
- Гвардини Р.** Спаситель в мифе, откровении и политике: богословско-политические раздумья / Пер. с нем. Ю.С. Терентьева // Культурология. XX век. Дайджест. Философия культуры - II (6). М.: ИНИОН, 1998. С. 127-166.
- Гегель Г.В.Ф.** Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1977. Т.3: Философия духа.
- Гегель Г.В.Ф.** Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968. Т.1.
- Гей Н.К.** Художественная литература: Поэтика. Стилль. М.: Наука. 1975.
- Гиршман М.М.** Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высшая школа, 1991.
- Гореликова М.И., Магомедова Д.М.** Лингвистический анализ художественного текста. М.: Русский язык, 1989.
- Горн В.** Переизданиям В. Шукшина – подлинно научный уровень // Вопросы литературы. М., 1977. № 1. С. 248-252.
- Горский Д.П. и др.** Краткий словарь по логике / Д.П. Горский, А.А. Ивин, А.Л. Никифоров; под ред. Д.П. Горского. М.: Просвещение, 1991.
- Грайс Г.П.** Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. С. 217-234.
- Грасиан Б.** Карманный оракул. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999.
- Григорий Нисский (335-394).** О смысле музыки // Идеи эстетического воспитания: Антология. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 265-268.
- Григорьева В.С.** Коммуникативные и эмотивные функции местоимений // Тверской лингвистический меридиан: Теоретический сборник / Под ред. И.П. Сусова. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 52-55.
- Гридин В.Н.** Семантика эмоционально-экспрессивных средств языка // Психолингвистические проблемы семантики. М.: Наука, 1983. С. 113-119.
- Гумбольдт В.Ф.** Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984.
- Гумбольдт В.Ф.** Язык и философия культуры / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.В. Гулыги, Г.В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1985.
- Гуревич В.В.** О семантике неопределенности // Филологические науки. 1983. №1. С.54-60.
- Гуревич П.С.** Философский словарь. М.: Олимп, АСТ, 1997.
- Гуссерль Э.** Идеи к чистой феноменологии. М.: Лабиринт, 1994.

- Давыдов В.В.** Теория развивающего обучения. М.: ИНТОР, 1996.
- Даль В.И.** Пословицы русского народа. М.: Олма-Пресс, 2000.
- Дворкин Илья.** "Существование" в призме двух языков // Таргум. Еврейское наследие в контексте мировой культуры. М., 1990. Вып. 1. С.121-129.
- Дейк Т.А. ван, Кинч В.** Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Вып. XXIII. С. 153-211.
- Дионисий Ареопагит** О небесной иерархии. СПб.: Сатись, 1995а.
- Дионисий Ареопагит.** Таинственное богословие: Послание к Тимофею / Перевод А.Ф. Лосева // Символ. 1995. № 33. С.247-252.
- Додонов Б.И.** Эмоции как ценность. М.: Политиздат, 1978.
- Долинин К.А.** Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985.
- Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А.** Интерпретация художественного текста: Немецкий язык. 2-е изд. дораб. М.: Просвещение, 1989.
- Домбровский Б.** Каким временем мы пользуемся? // Логос. Философско-литературный журнал. М.: Гнозис, 2000. Вып. 2. С. 75-97.
- Достоевский Ф.М.** Избранные сочинения. М.: Худлит., 1990.
- Дюкро О.** Неопределенные выражения и высказывания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII: Логика и лингвистика. Проблемы референции. М.: Прогресс, 1982. С. 263-291.
- Жан Поль.** Приготовительная школа эстетики (отрывки) / Пер. А.В. Михайлова // Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. М.: Высшая школа, 1990. С.17-33.
- Заботина Т.Е.** Понимание художественного текста. Калинин, 1990.
- Задорнова В.Я.** Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1984.
- Залевская А.А.** Индивидуальное знание: Специфика и принципы функционирования. Тверь: ТвГУ, 1992.
- Залевская А.А.** Опора на признак при формировании проекции текста // Текст как структура / Ред. А.А. Романов, А.М. Шахнарович. М.: Институт языкознания АН СССР, 1992а. С. 26-35.
- Зализняк Анна А.** Читать и думать: два вида мнения // Логический анализ языка: Культурные концепты. М.: Наука, 1991. С. 187-194.
- Занусси К.** Путешествие в Долину Гигантов // О Тарковском / Сост., авт. предисл. М.А. Тарковская. М.: Прогресс, 1989. С.238-245.
- Затонский Д.В.** Франц Кафка и проблемы модернизма. М.: Высшая школа, 1972.
- Звезда по имени Цой** // <http://wwwfortunecity.com/tinpan/baccarach/569/kino/starvic/htm>, 2000.
- Иванов Вяч. Вс.** Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 39-67.
- Имаева Е.З.** Неявно данный смысл текста и его ритмизация. Уфа: БашГУ, 1997.
- Имаева Е.З.** Ритм прозы как средство улучшения понимания неявно данных смыслов текста (на материале английской, русской и башкирской прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.
- Иоанн Дамаскин.** Точное изложение православной веры: Диалектика // Антология мировой философии. В 4 т. М.: Мысль, 1969. Т. 1. ч. 2. С. 622-626.
- Кадькалова Э.П.** Основания интерпретации языка художественного текста // Исследования по художественному тексту. Саратов: Изд-во СГПИ, 1994. Ч. 2. С. 38-40.
- Каменская О.Л.** Текст и коммуникация. М.: Высшая школа, 1990.
- Кант И.** Сочинения: В 6 т. / Под общ. ред. Асмуса и др., М.: Мысль, 1966. Т. 5.

- Кант И.** Сочинения: В 8 т., Критика способности суждения. М.: Чоро, 1994. Т. 5.
- Кант И.** Тартуская рукопись / Пер. с латинского Анне Миль // Эстетика Иммануила Канта и современность: Сб. статей. М.: Знание, 1991. С.55-62.
- Кёпеци Б.** Знак, смысл, литература // Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977. С. 42-58.
- Кинцель А.В.** Эмоциональность текста как основа единства его связности и цельности // Текст: Структура и функционирование: Сб. статей. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1997. Вып. 2. С. 81-87.
- Клейман Н.** Кадр как ячейка монтажа // Вопросы киноискусства. М.: Искусство, 1968. Вып. 11. С. 101-108.
- Книга Екклесиаста,** или Проповедника: Комментарии // Книга Екклесиаста: М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 70-109.
- Кожевникова Н.А.** Из наблюдений над неклассической ("орнаментальной") прозой // Известия Акад. наук СССР. Сер. лит. и языка. М.: Наука, 1976. Т. 35. № 1. С. 55-66.
- Кожина М.Н.** О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966.
- Кожина М.Н.** Стилистика русского языка/ 2-е изд. М.: Посвещение, 1983.
- Коллингвуд Р.Дж.** Идея истории: Автобиография. М.: Наука, 1980.
- Кондаков Н.И.** Логический словарь. М.: Наука, 1971.
- Кривцун О.А.** О природе и социальной функции художественной идеи// Методологические проблемы современного искусствознания. М. Наука, 1986. С. 155-186.
- Крюкова Н.Ф.** Средства метафоризации и понимание текста: Монография. Тверь: ТвГУ, 1999.
- Кулешов Л.В.** Искусство кино: Мой опыт // Собрание сочинений. В 3 т. М.: Искусство, 1987. Т. 1. С. 165-225.
- Купина Н.А.** Замысел автора или вымысел интерпретатора? // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994. Ч. II. С.50-51.
- Кухаренко В.А.** Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988.
- Кьеркегор С.** Страх и трепет. М.: Республика, 1993.
- Лакофф Дж., Джонсон М.** Метафоры, которыми мы живем / Пер. Н.В. Перцова // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387-415.
- Ларин Б.** О лирике как разновидности художественной речи // Русская речь: Новая серия / Под ред. Л.В. Щербы. Л.: Academia, 1927. С. 42-74.
- Лейбниц Г.** Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1982. Т.1.
- Леонтьев А. Н.** Потребности, мотивы и эмоции. М.: Изд-во МГУ, 1971.
- Леонтьев А.А.** Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997.
- Леонтьев А.Н.** Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977.
- Лермонтов М.Ю.** Герой нашего времени: От автора // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Герой нашего времени. М.: Детлит., 1969. С.23.
- Лесскис Г.А.** Синтагматика и парадигматика художественного текста // Известия Акад. наук СССР. Сер. Лит. и языка. М.: Наука, 1982. Т. 41. № 5. С. 430-441.
- Лихачев Д.С.** Культура как целостная среда // Новый мир. 1994. № 8. С. 3-8.
- Лихачев Д.С.** О филологии. М.: Высшая школа, 1989.
- Лихачев Д.С.** Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., дополненное. СПб.: БЛИЦ, 1999.
- Лой А.Н.** Феномен понимания и культурно-историческая онтология сознания // Понимание как логико-гносеологическая проблема. Киев.: Наукова думка, 1982. С. 208-229.

- Локк Дж.** Опыт о человеческом разуме // Локк Дж. Избранные философские произведения: В 4 т. М.: Соцэкгиз, 1960. Т.1.
- Лосский В.Н.** Очерк мистического богословия Восточной Церкви: Догматическое богословие. М.: Центр "СЭИ", 1991.
- Лотман Ю.М.** Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972.
- Лотман Ю.М.** Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.1.
- Лотман Ю.М.** и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.
- Лук А.Н.** О чувстве юмора и остроумии. М.: Искусство, 1968.
- Майенова М.Р.** Теория текста и традиционные проблемы поэтики / Пер. с польского // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. VIII. С.425-441.
- Макаров М.Л.** Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. Тверь: ТвГУ, 1998.
- Макеева М.Н.** Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000.
- Малявин А.В.** Китайская цивилизация. М.: Астрель, 2000.
- Маркс К.** Экономическо-философские рукописи 1844 года: (отчужденный труд) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. В 30 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1955. Т.42. С.86-199.
- Марсель Г.** К трагической мудрости и за ее пределы // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 352-363.
- Марсель Г.** Трагическая мудрость философии: Избранные работы. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1995.
- Межвузовская конференция по стилистике художественной литературы // Вопросы языкознания.** М.: АН СССР, 1962. № 4. С. 156-160.
- Мейстер Экхарт.** Духовные проповеди и рассуждения / Предисл. М.В. Сабашниковой. М.: Политиздат, 1991. (Репринт. Изд. 1912г.).
- Миллер Дж., Галантер Е., Прибрам К.** Планы и структуры поведения. М.: Прогресс, 1975.
- Минский М.** Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979.
- Михайлов А. В.** Ваккенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание. 1979. М.: Искусство, 1980.
- Михайлов А.** Философия проселка // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. XII-XXXVI.
- Михальская А.К.** Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М.: Academia, 1996.
- Мориак Ф.** Во что я верю. Bruxelles: L.D., 1981.
- Мороховский А.Н.** К проблеме текста и его категорий // Текст и его категориальные признаки.: Сб. научн. трудов / Отв. ред. А.Н. Мороховский. Киев: КГПИИЯ, 1989. С. 3-8.
- Моррис Ч.У.** Знаки и действия / Пер. с англ. В.П. Мурат // Семиотика / Под. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 118-132.
- Музыкальная эстетика** Германии XIX века. М.: Искусство, 1981. Т. 1.
- Мукаржовский Я.** Литературный язык и поэтический язык/ Пер. с чешск. А.Г. Широковой // Пражский лингвистический кружок. М.: Прогресс, 1967. С. 406-431.
- Мунэн Ж.** Бодлер в свете критики структуралистов // Структурализм: "За" и "против". М.: Прогресс, 1975. С.395-403.
- Наер В.Л.** Прагматика научных текстов (вербальные и невербальные аспекты) // Функциональные стили: Лингвистические аспекты. М.: Наука, 1985.С. 14-25.
- Найссер У.** Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. М.: Прогресс, 1981.

- Никитинская Ю.К.** Становление методологического сознания в античной философии // Интерпретация как историко-научная и методологическая проблема. Новосибирск: Наука, 1986. С. 160-170.
- Никифоров А.С.** Эмоции в нашей жизни. М.: Советская Россия, 1974.
- Новалис.** Фрагменты / Пер. А.С. Дмитриева // Зарубежная литература XIX века: Романтизм М.: Высшая школа, 1990. С.57-72.
- Новалис.** Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / Пер. Т.И. Сильман. Л., 1934. С. 121-146.
- Новиков А.И.** Семантика текста и ее формализация. М.: Наука, 1983.
- Новиков А.И.** Текст, его содержание и смысл // Текст: Структура и функционирование: Сб. статей. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1997. Вып. 2. С. 108-113.
- О возвышенном** (Трактат Псевдо-Лонгина) / Пер., статьи и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Наука, 1966.
- О началах:** Сочинение Оригена учителя Александрийского / В рус. пер. с примеч. и введением Н. Петрова. Новосибирск: ИЧП "Лазарев В.В. и О.", 1993.
- Оборина М.В.** Понятия "импликационная и экспликационная тенденции текстостроения" как средство интерпретации текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.
- Общая риторика:** Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. / Общ. ред. и вступ. ст. А.К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986.
- Огурцов А.П.** Рефлексия // Философская энциклопедия. М., 1967. Т.4, С. 499.
- Одинцов В.В.** Лингвистические парадоксы: Книга для учащихся старших классов. М.: Просвещение, 1982.
- Одинцов В.В.** Стилистика текста. М.: Наука, 1980.
- Орлеанский А.И.** Художественные образы в "Капитале" К. Маркса. М: Политиздат, 1968.
- Паперный З.С.** А.П. Чехов: Очерк творчества. М.: Худлит., 1960.
- Петренко В.Ф.** Проблемы эффективности речевого воздействия в аспекте психолингвистики // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1990. С. 18-31.
- Петров А.В.** Прокловская теория мифа // Академия. Материалы и исследования по истории платонизма / Под ред. Р.В.Светлова и А.В.Цыба. СПб.: Центр антиковедения СПбГУ, 1997. Вып. 1. С. 252-278.
- Петров В.В., Герасимов В.И.** На пути к когнитивной модели языка // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Вып. XXIII. С. 5-11.
- Пищальникова В.А., Сорокин Ю. А.** Введение в психопоэтику. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1993.
- Пищальникова В.А.** Концептуальный анализ поэтического текста. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1991.
- Платон.** Полное собрание творений: В 15 т. Пг.: Academia, 1928. Т. 4.
- Платон.** Федр; Беседы с Сократом; Платон: Параллельный текст на греч. и рус. языке / Пер. и коммент. Ю.А. Шичалина. М.: Прогресс, Б. и г., Гнозис, 1989.
- Плотин.** Диалектика. Учение об эманации. Восхождение к единому // Антология мировой философии. В 4 т. М.: Мысль, 1969. Т. 1., ч. 2. С. 538-554.
- Плотин.** Избранные трактаты/ Пер. с древнегреческого под ред. проф. Г.П. Малеванного. В 2-х т. М.: Русская музыка, 1994. Т. 2.
- Плотин.** Сочинения: Плотин в русских переводах. М.: Алетейя, 1995.
- Поляков М.** Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978.

- Померанц Г.С.** Кришнамурти и проблема религиозного нигилизма // Идеологические течения современной Индии. М.: Наука, 1965. С. 138-160.
- Порфирий.** V // Антология мировой философии. В 4 т. М.: Мысль, 1969. Т.1.
- Потебня А.А.** Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.
- Прокл.** Первоосновы теологии. Гимны / Пер. с древнегреч. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1993.
- Распутин В.Г.** Культура: "левая, правая где сторона?" // Распутин В.Г. Уроки французского: Рассказы, повесть, публицистика / Обществ. редкол.: А. Алексин, И. Бахмутская, В. Ганичев и др. М.: Худ. лит., 1989. С. 261-278.
- Рафикова Н.В.** Вариативность понимания художественного текста в свете данных психолингвистического эксперимента // Слово и текст: Актуальные проблемы психолингвистики. Тверь: ТвГУ, 1994. С. 98-105.
- Рафикова Н.В.** Схема как опорный элемент при понимании текста // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. Тверь: ТвГУ, 1992. С. 114-117.
- Рикер П.** Герменевтика и психоанализ // Пер. и коммент. Н.И. Вдовиной. М.: Искусство, 1996.
- Риккерт Г.** Науки о природе и науки о культуре / Пер. М.Е. Зингера; под ред. С. И. Гессена // Культурология. XX век: Антология. М.: Юрист, 1995. С. 69-103.
- Риффатер М.** Критика стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1980. Вып. IX. С.69-97.
- Рождественский Ю.В.** Проблематика теории текста в книге В.В. Виноградова "О художественной прозе" // Синтаксис текста. М.: Наука, 1979. С. 5-17.
- Ромашко С.А.** Лингвистика и поэтика: К истории вопроса. (Опыт построения поэтики на основе лингвистики в немецком романтизме.) // Проблемы лингвистической поэтики. М.: ИНИОН, 1982. С. 51-67.
- 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.
- Сандомирская И.И.** Эмотивный компонент в значении глагола // Человеческий фактор в языке: Механизмы экспрессивности. М.: Наука, 1991. С. 114-136.
- Сартр Ж.-П.** Что такое литература? М.: Алетейя, 2000.
- Свасьян А.К.** Философия символических форм Э. Кассирера. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1989.
- Серль Дж.** Референция как речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII: Логика и лингвистика. Проблемы референции. - М.: Прогресс, 1982. С. 179-202.
- Смирнов А.А.,** Рубинштейн С.Л., Леонтьев А.Н. и др. Психология. М.: Учпедгиз, 1962.
- Снитко Т.Н.** Предельные понятия в Западной и Восточной лингвокультурах. Пятигорск: ПГЛУ, 1999.
- Соссюр Ф. де.** Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977..
- Спиноза Б.** Избранные произведения: В 2 т. М.: Госполитиздат, 1957. Т.1., Т. 2.
- Степанов Г.В.** О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия Акад. наук СССР. Сер. лит. и языка. М.: Наука, 1980. Т. 39. № 3. С. 195-204.
- Степанов Ю.С.** Французская стилистика. М.: Высшая школа, 1965.
- Степанов Ю.С.** Язык художественной литературы // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 608-609.
- Стернин И.А.** Практическая риторика. Воронеж: ВГУ, 1996.

- Супрун А.Е.** Лекции по теории речевой деятельности. Минск.: Бел. фонд Сороса, 1996.
- Сусов И.П.** Космические мотивы в науке о языке и философии языка // Тверской лингвистический меридиан: Теоретический сборник / Под ред. проф. И.П. Сусова. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 99-111.
- Сусов И.П.** О двух путях исследования текста // Значение и смысл речевых образований. Калинин, 1979. С.90-103.
- Сусов И.П.** Семантическая структура предложения: Дис. ... докт.филол. наук. Тула, 1973.
- Сусов И.П.** Семиотика и лингвистическая прагматика // Язык, дискурс и личность: Межвуз.сб. науч. тр. Тверь, 1990. С. 125-133.
- Сухих С.А.** Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса: Дис. ... докт. филол. наук. Краснодар, 1998.
- Сухих С.А., Зеленская В.В.** Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. Краснодар, 1997.
- Тарасов Е.Ф.** Речевое воздействие: методология и теория // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1990. С. 5-18.
- Тарасов Е.Ф.** Социальный символизм в речевом поведении // Мышление и общение: Материалы Всесоюзного симпозиума. Алма-Ата, 1973. С. 162-163.
- Тейяр де Шарден П.** // Мир философии: Книга для чтения. М., 1991. Ч.2. С.76-80.
- Тиллих П.** Систематическая теология / Пер. Т.П. Лифинцевой // Культурология. XX век. Дайджест. Философия культуры - II (6). М.: ИНИОН, 1998. С. 112-127.
- Тихонов А.Н.** Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М.: Русский язык, 1985. Т. 1.
- Тодоров Ц.** Структурная поэтика // Структурализм: за и против. М.: Прогресс, 1975. С. 37-113.
- Толстой 1955 – Лев Толстой** о литературе: Статьи, письма, дневники. М.: Гослитиздат, 1955.
- Толстой Лев.** Высказывания. Русская речь. М.: Наука, 1978. № 4. С.53.
- Топоров В.Н.** Риторика // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. оед. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 416-417.
- Торсуева И.Г.** Ритм // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 416.
- Тульчинский Г.Л.** К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества: Сб. статей. Л.: Наука, 1980. С.241-245.
- Тураева З.Я.** Лингвистика текста: Текст: структура и семантика. М: Просвещение, 1986.
- Урнов Д.М.** Робинзон и Гулливер: Судьба двух литературных героев. М.: Наука, 1973. .
- Урнов Д.М.** Цельность литературного произведения // Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С. 282-303.
- Фихте И.Г.** Система учения о нравственности: Об обязанностях художника // Идеи эстетического воспитания: Антология. М.: Искусство, 1973. Т. 2. С. 292-294.
- Франкл Э.** Человек в поисках смысла: Сб. статей. М.: Прогресс, 1990.
- Фома Аквинский 1975** - Из произведений Фомы Аквинского // Боргош Ю. Фома Аквинский. М.: Мысль, 1975. С. 141-176.
- Хазагеров Т.Г., Ширина Л.С.** Общая риторика: Курс лекций и словарь риторических фигур. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1994.
- Хайдеггер М.** Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

- Хайдеггер М.** Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии / Сост. и послесловие П.С. Гуревича; общ. ред. Ю.Н. Попова. М.: Прогресс, 1988. С. 314-356.
- Хованская З.И.** Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М.: Высшая школа, 1980.
- Хэллидей М.А.К.** Место "функциональной перспективы" предложения в системе лингвостилистического описания // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Вып. VIII. С.138-148.
- Цицерон М.Т.** Речь в защиту поэта Архия // Идеи эстетического воспитания: Антология. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 170-172.
- Чебаевская Е.Н.** О процессе формирования поэтического понятия в прозаическом тексте // Текстовый и синтаксический уровень стилистического анализа. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. С. 113-125.
- Чувакин А.А.** Смешанная коммуникация в художественном тексте: Основы эвocationного исследования. Барнаул: Алт.ГУ, 1995.
- Шкловский Б.В.** Теория прозы. М.; Л., 1925.
- Шкловский В.** Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе(1914-1935). М.: Советский писатель, 1990. С. 58-72.
- Шкловский В.** О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
- Школьник Л.С.** Некоторые психолингвистические проблемы речевого воздействия: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1976.
- Шлегель Ф.** Фрагменты. Эпохи мировой поэзии. Письмо о романе / Пер. Т.И. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Под ред. Н.Я.Берковского. Л., 1934.
- Шлегель Ф.** Статьи и фрагменты / Пер. А.С. Дмитриева // Зарубежная литература XIX века: Романтизм. М.: Высшая школа, 1990. С. 34-49.
- Шнитке А.** Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. М.: Искусство, 1990. С. 327-331.
- Шопенгауэр А.** Избранные произведения / Сост., вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. М.: Просвещение, 1992.
- Шопенгауэр А.** Мир как воля и представление. М.: Наука, 1993. Т. 2.
- Шопенгауэр А.** О четвероюм корне. Мир как воля и представление. М.: Наука, 1993. Т. 1: Критика кантовской философии.
- Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. Т. 1: Гештальт и действительность.
- Шпет Г.Г.** Сочинения. М.: Правда, 1989.
- Шпитцер Л.** Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы: Сб. статей / Пер. под ред. и с предисл. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. 191-218.
- Штайнзальц Р.А.** Естественные науки, математика и религия // Таргум. М., 1990. Вып. 1. С. 111-118.
- Щедровицкий Г.П.** Смысл и значение // Проблемы семантики. М., 1974. С.76-111.
- Щедровицкий Г.П., Котельников С.И.** Организационно-деятельностная игра как новая форма организации и опыт развития коллективной мыследеятельности // Нововведения в организациях. М., 1983. С. 33-42.
- 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.
- Щерба Л.В.** Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука, 1974.

- Эпиктет.** К тем, кто выступает с публичными чтениями // Идеи эстетического воспитания: Антология. М.: Искусство, 1973. Т. 1. С. 208-212.
- Эпштейн М.** Слово недели: Всечеловек // <http://www.rus.ru/antolog/> INTELNET/dar.10.htm, 2000.
- Эпштейн М.** Всечеловечность русской классики // Новый мир. 1976. № 4. С. 265-270.
- Эткинд Е.Г.** Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 104-121.
- Юнг К.Г.** Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Пер. с нем. В.В. Биbihина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 214 – 231.
- Якобсон Р.** В поисках сущности языка // Семиотика: Антология. М.: Академический проект; Новосибирск: Деловая книга, 2001. С. 11-126.
- Якобсон Р.** Доминанта // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 119-125.
- Якобсон Р.** Лингвистика и поэтика // Структурализм: “За и против”. М.: Прогресс, 1975. С.193-230.
- Якобсон Р.** Новейшая русская поэзия: В. Хлебников. Прага, 1921.
- Якобсон Р.** Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987.
- Якобсон Р.** Что такое поэзия? // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 106-118.
- Якобсон Р., Леви-Стросс К.** "Кошки" Шарля Бодлера // Структурализм: “За и против”. М.: Прогресс, 1975. С. 231-255.
- Ясперс К.** Истоки истории и ее цель. М.: ИНИОН, 1991. Вып. 2.
- Arrive M.** Poetique et rhetorique // *Studia neophilologica*. Uppsala, 1976. Vol. 48, № 1. P. 97-120.
- Aurelii Augustini (S.).** De Dialectica Liber.// <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/texts/dialectica.html>, 2000.
- Buhler K.** Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena: Fischer, 1934.
- Barthes R.** Critical Essays. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Barthes R.** L'analyse rhétorique // *Litterature et société*. Problemes de methodologie en sociologie de la littérature. Bruxelles: l'Institute de sociologie, 1967.
- Barthes R.** S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Beaugrande R., Dressler W.** Introduction to text linguistics. London, New York: Longman, 1981.
- Beaugrande R.-A. de.** Factors in a theory of poetic translating. Assen: van Gorcum, 1978. Vol.5.
- Beaugrande R.-A. de.** Information, expectation and processing: on classifying poetic texts // *Poetics*. Amsterdam, 1978. Vol.7. № 1. P.3-44.
- Beaugrande R.-A. de.** Text Grammar Revisited // *Logos and Languages*, special issue// <http://beaugrande.bizland.com/Revisited.htm>, 2001.
- Beaugrande R.-A. de.** Towards a general theory of creativity // *Poetics*. Amsterdam, 1979. Vol. 8, № 4. P. 269-306.
- Berger P.L., Luckmann Th.** The Social Construction of Reality: A Tretise in the Sociology of Knowledge. New York.: Garden City, 1966.
- Bernhardt, E. B.** Reading development in a second language: Theoretical, empirical, and classroom perspectives. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corp., 1991.
- Betti E.** Problematik einer allgemeinen Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaft // *Hermeneutik als Weg heutiger Wissenschaft*. Salzburg; Munchen, 1971. S. 17 -25.

Bible, King James Version. London: United Bible Soc., 1989.

Biblia Deutsch. Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers in der revidierten Fassung von 1984. Leipzig. 1987.

Biblia Sacra Vulgata. Stuttgart: Deutsche Bibel Gesellschaft, 1994.

Bierwisch M. Poetics and Linguistics // Donald C. Freeman (ed.). Linguistics and literary style. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1970. P. 97-115.

Black M. Metaphor // Black M. Models and metaphor: Studies in language and philosophy. Ithaca; London: Cornell University Press, 1962. P. 25-47.

Bogatyrev A.A. Esoteric versus Esoterical in Sense Constructing // Travelling Concepts: Meaning. Amsterdam: ASCA, 2001. March 7-9. P. 63-69.

Cassiodori Magni Avrelii Senatoris Liber de Anima // <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/texts/animlat.html>, 2000.

Chafe W.L. Discourse, consciousness and time: The flow and displacement of conscious experience in speaking and writing. Chicago, 1994.

Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München: Francke, 1894.

Dantis Alagherii epistula XIII. Epistula ad Cangrande // http://www.fh-augsburg.de/~harsch/dan_ep13html, 2000.

Derrida J. The Postcard: From Socrates to Freud @ beyond/ Transl. with introd. and add. notes by Allan Bass. Chicago; London: The Univ. Of Chicago Press, 1987.

Dijk T.A. van. From Text Grammar to Critical Discourse Analysis: <http://www.hum.uva.nl/~teun/beliar-e.htm>, 2001.

Dijk T.A. van. Strategic Discourse Comprehension // Linguistic Dynamics. Discourse, Procedures and Evolution. Berlin. NewYork.: W. de Gruyter, 1985. Vol.9. P.29 - 61.

Emerson R.W. From Self-Reliance // Хрестоматия американской литературы. СПб.: Лань, 1997. P. 68-74.

Empson W. Seven types of ambiguity. New York, 1956.

Fenstad J.E., Halvorsen P.-K., Langholm T., Benthem J. van. Situations, Language and Logic, Dordrecht, Holland: Reidel, 1987.

Fillmore Ch.J. The case for case reopened // Syntax and Semantics, 8. Grammatical relations. New York.: Academic Press, 1977. P. 59-81.

Fillmore Ch.J. An alternative to checklist theories of meaning // Berkley Linguistic Society. 1975. Vol. 1: Method and theory. P. 123-127.

Fowler R. Linguistics and versus poetics // Journal of literary semantics. Paris: the Hague, 1978. Vol. 8, № 1. P. 3-21.

Frege G. Über Sinn und Bedeutung // Zeitschrift für Philosophische Kritik. 1892. Bd. 100. Hf. 1-2., S. 25-50.

Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1960.

Gilson E. Jean Duns Scot: Introduction a ses positions fondamentales. Paris: Vrin, 1952.

Grice H.P. Meaning// Readings in the Philosophy of Language. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1971. P. 436-444.

Gumperz J.J. Discourse strategies. Cambridge, 1982.

Hampshire S. Logic and Appreciation // Aesthetics and Language/ William Elton (ed.). Oxford, 1954.

Hauser A. The philosophy of art history. New York, 1963. (1st ed.: Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1958.)

- Havranek B.** Stylistika. Ottuv slovník naučný nové doby. Praha, 1940. t. VI. Ses.1.
- Holland N.** Unity. Identity. Text. Self // Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism / Ed. by J.P. Tompkins. Baltimore; London: The J. Hopkins Univ. Press, 1980 P. 118-131.
- Immanente Ästhetik** – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne/ Hrsg. W.Iser. München, 1966.
- Ingarden R.** Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik. 1937-1967. Tübingen: Niemeyer, 1969.
- Iser W.** Indeterminacy and the reader's response // Aspects of Narrative. New York; London, 1971. P.1-45.
- Iser W.** The reading process: a phenomenological approach // Modern criticism and theory. London, New York: Longman, 1988. P. 212-228.
- Jacobson R.** Poetry of grammar and grammar of poetry // Poetics. Поэтика. Поэтика. Warszawa, 1961. P. 397-417.
- Kant I.** The Critique of Judgement/ Trans. by J.C. Meredith. London: Oxford Univ. press. 1978.
- Leech G.N.** Principles of Pragmatics. London; New York: Longman 1983.
- Leintricchia F.** After the new criticism. Chicago, 1980.
- Lenk H.** Interpretationskonstrukte: Zur Kritik der interpretatorischen Vernunft. Frankfurt/M, 1993.
- Levinson St.C.** Pragmatics. Cambridge: CUP, 1983.
- Levi-Strauss Cl.** The Structural Study of Myth // Journal of American Folklore. 1955. № 78.
- Mann W. C., Matthiessen C.M.I.M. & Thompson S A** Rhetorical structure theory and text analysis// Discourse Description: diverse linguistic analyses of a fund-raising text. Amsterdam: John Benjamins, 1992. P. 39-78.
- Mann W.C. and Thompson S.A.** Rhetoric structure theory: toward a function theory of text organization // Text. 1988. № 8. P.243-281.
- Marouzeau J.** Traite de stylistique latine. Paris: Masson et Cite, 1946.
- Meister Eckhart** // Buttner H. Meister Eckharts Schriften und Predigten. Jena 1912. 2.Bd.
- Nordquist R.** Catachresis // <http://Eserver.Org/.ENGLISH5730RHETORIC>, 2000.
- Novalis.** Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg. / Hrsg. R. Samuel, H-J Mähl. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960-1975. Bd. I-IV.
- Olsen S.H.** What is poetics? // Philosophical quarterly. Edinburgh, 1976. Vol.26, № 105. P.338-351.
- Perelman Ch.** L'empire rhétorique.Paris: Vrin, 1977.
- Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.** La nouvelle rhétorique: Traité de l'argumentation. 2e ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Poe E. A.**The Poetic Principle // The Works of the Late Edgar Allan Poe. Boston: Twayne Publishers, 1850, P. 1-20. vol. III.
- Poe E.A.** Brief an B. Essays. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jung.,1987.
- Ricoeur P.** Le conflit des interpretations: Essais d'hermeneutique. Paris: Seuil, 1969.
- Riffaterre M.** Essais de stylistique structurale. Paris: Seuil, 1971.
- Riffaterre M.** Le style des 'Pleiades' de Corbiveau: Essais d'application d'une methode stylistique. Paris; Geneve, 1957.
- Schaeffer J.M.** Romantisme et langage poetique // Poetique. Paris, 1980.№ 42. P. 177-194.
- Schank R.C.** Dynamic Memory: A Theory of Reminding and Learning in Computers and People.Cambridge; New York, 1982.

- Schlegel F.** Kritische Neuausgabe/ Hrsg. E. Behler, J.-J. Anstett, H. Eichner. Munchen; Paderbron; Wien, 1964. Bd XII.
- Schlegel F.** Werke: in 2 Bd. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1980. Bd.I.
- Schleiermacher Fr. D.E.** Hermeneutik/ Ed. H. Kimmmerle. Heidelberg: Carl Winter Universitatsverlag, 1959.
- Schleiermacher Fr.D.E.** The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures // New Literary History. 1978. Vol. 10, № 1. P. 1-16.
- Scholem G.** Major Trends in Jewish Mysticism. New York, 1941.
- Servien P.** Principes d'esthetique. Problemes d'art et langage des sciences.Paris: Boivin, 1935.
- Soreil A.** Entretien sur l'art d'ecrire. Paris; Bruxelles: Baude, 1946
- Stevenson G.T.** Time and Eternity // [http:// www. tentmaker.org/books/time](http://www.tentmaker.org/books/time), 2000.
- Summa Theologica** - Thomas Aquinas (St.). The Summa Theologica/ M.J. Abler, ed. in Chief. Chicago: Encycl. Britannica Inv., 1996. Vol. 1-2.
- Talmy L.** Rubber-sheet cognition in language // Chicago Linguistic Society. 1977. Vol.13. P. 612-628.
- TCI 1971.**- Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays / William L. Howarth, ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- TCI 1969.** - Twentieth Century Interpretations of "The Fall of the House of Usher": A Collection of Critical Essays/ Thomas Woodson, ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.
- Thomas Aquinas.** De ente et essentia // Sancti Thomae De Aquino Opera Omnia Iussu Leonis XIII. p.m. edita. Tomus XLIII. Cura et Studio Fratrum Praedicatorum. Rom: Editori di San Tommaso, 1976.
- Todorov Tz.** Les poïetes et le bon usage // Revue d'esthÿtique. 1965. T. XVIII. P.300-305.
- Todorov Tz.** Poetique // Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil, 1968.
- Walser Martin.** Beschreibung einer Form. Versuch uber Franz Kafka. Munchen, 1961.

СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

- Бабичев Н.Т., Боровский Я.М.** Словарь латинских крылатых слов: 2500 единиц / Под ред. Я.М. Боровского. М.: Русский язык, 1982. 965с.
- Большой англо-русский** словарь: В 2 т. ок. 160 000 слов / Авт. Ю.Д. Апресян, И.Р. Гальперин, Г.С. Гинзбург и др. под общ. рук. И.Р. Гальперина и Э.М. Медниковой. 4-е изд. испр. с Дополнением. М.: Русский язык, 1987. Т. 1. А-М. 1038с.; Т. 2. N-Z. 1072с.
- Большой немецко-русский** словарь. М.: Русский язык, 2000. 1040с.
- Вейсман А.Д.** Греческо-русский словарь. СПб.: Вейсман, 1899. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1991. 1370с.
- Горский Д.П. и др.** Краткий словарь по логике / Д.П. Горский, А.А. Ивин, А.Л. Никифоров; под ред. Д.П. Горского. М.: Просвещение, 1991. 208с.
- Гуревич П.С.** Философский словарь. М.: Олимп, АСТ, 1997. 320с.
- Дворецкий И.Х.** Латинско-русский словарь.М.: Русский язык, 1986.840 с.
- Испанско-русский словарь** современного употребления/ Сост. А.В. Садиков, Б.П. Нарумов. М.: Русский язык, 1998. 748с.
- Итальянско-русский словарь** / Сост. Н.А. Скворцова, Б.Е. Майзель. 55000 слов. М.: Гос. Изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. 954с.
- Кондаков Н.И.** Логический словарь. М.: Наука, 1971. 658с.

- Крылова Н.И., Элизина А.Я., Новакович А.С.** Датско-русский словарь / Под ред. А.С.Новакович. М.: Русский язык, 1975. 896с.
- КСКТ 1996** - Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1996. 245с.
- КФЭ** – Краткая философская энциклопедия / Под. ред. Е.Ф. Губского, Г.В. Кораблевой, В.А. Лутченко. М.: Прогресс, Энциклопедия, 1994. 576с.
- Литературный** энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 750с.
- Мосткова С.Я., Смыкалова Л.А., Чернявская С.П.** Английская литературоведческая терминология. Л.: Просвещение, 1967. 110с.
- Мюллер В.К.** Англо-русский словарь. М.: Русский язык, 1990. 848с.
- Павлович А.И.** Чешско-русский словарь. 52000 слов. Изд. 8-е испр. М.: Русский язык, 1989. 832с.
- Психология:** Словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990. 494с.
- Словарь современного английского языка:** В 2 т. М.: Русский язык, 1992. Т. 1 - 2. 1229с.
- Философская энциклопедия:** В 6 т. М.: Наука, 1962. Т. 2. 576 с.
- Французско-русский словарь активного типа** / Под. ред. В.Е. Гака и др. М.: Русский язык, 2000. 1056с.
- Энциклопедия символизма.** Живопись, графика и скульптура. Литература и музыка / Ж. Кассу, при участии П. Брюнеля и др. . М.: Республика, 1999. 429с.
- Языкознание:** Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 685с.
- Daum E., Schenk W.** Deutsch-Russisches Wörterbuch. Leipzig: Veb Verlag Enzyklopadie, 1962. 718S.
- The Oxford Companion to the English Language.** London: Oxford, 1999.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

- Астафьев В.** Печальный детектив // Жизнь прожить: Роман, рассказы. М.: Современник, 1986. С.3-124.
- Булгаков М.** Белая Гвардия // Белая Гвардия ; Мастер и Маргарита: Романы. Минск. Маст.літ., 1988. 670с.
- Цой Виктор:** Стихи, документы, высказывания. Л.: Новый Геликон, 1991. 367 с.
- Гоголь Н.В.** Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. СПб.: Азбука,Терра, 1996. 431с.
- Гоголь Н.В.** Избранное: В 2-х т. М.: Прибой, 1994. Т. 2.
- Караткевич Ул.** Збор твораў: У 8 т. Минск.: Маст. літ., 1990. Т. 7. Дзікае паляванне караля Стаха: Аповесць; Чорны замак Альшанскі: Раман. 574с.
- Книга Екклесиаста:** М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 384с.
- Короткевич В.** Черный замок Ольшанский // Дикая охота короля Стаха: Роман, повесть. Минск: Маст. літ., 1994. 605с.
- Крылов И.А.** Басни. М.: Художественная литература, 1979. 318с.
- Набоков В.** Король, дама, валет // Король, дама, валет. Подвиг. Лолита: Романы / Сост. Г. Богданова, Б. Савченко. Минск.: Маст. лит., 1992. 653с.
- Некрасов 1913** - Полное собрание стихотворений Н.А. Некрасова. В 2 т. СПб.: Тип. Т-ва А.С. Суворина, 1913. Т. 2. 1842-1872. 512с.
- Новалис.** Генрих фон Офтердинген // Избранные произведения немецких романтиков. М. 1979. Т.1.
- Олеша Ю.М.** Избранное. М.: Правда. 1983.640с.

- По Э.** Ворон вещей: Стихи. Поэмы. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. 336 с.
- По Э.** Ворон / Пер. В. Бетаки // По Э. Избранные произведения. В 2 т. М.: Худлит, 1972. Т.2. С. 59-62.
- По Э.** Падение дома Ашеро́в / Пер. с англ. Н. Галь // Падение дома Ашеро́в: Рассказы. М.: Юрид. лит., 1990. С.188-202.
- По Э.А.** Падение дома Ашеро́в / Пер. с англ. В.В. Рогова // Собрание рассказов. М.: МШК МАДРП., 1992. Кн. 1. С. 204-210.
- По Э.А.** Падение дома Эшеро́в / Пер. М. Энгельгардта // По Э.А. Новеллы. Минск.: БГУ им. В.И. Ленина, 1980. С. 67-80.
- По Эдгар.** Падение Дома Эшеръ // Собрание сочинений Эдгара По въ переводѣ съ англійскаго К.Д. Бальмонта. Москва: Скорпионъ, 1911. Изд. III, Т. 1: Поэмы, Сказки. С. 309-339.
- Поэ Эдгаръ.** Падение дома Ушеро́въ // Необыкновенные рассказы. Съ иллюстрациями. Типография т-ва и Д. Сытина въ Москвѣ. 1908. Кн. 1. С. 49- 69.
- Приключения** прекрасного незнакомца // В поисках спасения. М.: ТЕРРА, 1996. С. 123-139.
- Ренье Анри де.** Афоризмы. <http://satira.howmail.ru/aphorisms/mw.htm>, 2000.
- Сартр Ж.-П.** Тошнота: Избранные произведения / Пер. с фр.; вступ. ст. С.Н. Зеннина. М.: Республика, 1994. 496с.
- Чехов А.П.** Мужики // Дом с мезонином: Повести рассказы. М.: Худлит., 1983. С. 99-126.
- Шекспир В.** Две трагедии ("Гамлет", "Макбет") / Сост. А.Т Парфенов [на англ. яз.]. М.: Высшая школа, 1985. 286с.
- Шекспир Вильям.** Антоний и Клеопатра / Пер. Б. Пастернака // Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Терра, 1995. Т. 10. С. 229-474.
- Шекспир У.** "Гамлет" в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. 671с.
- Шекспир У.** Гамлет / Пер. А. Кронеберга (1848) // Шекспир У. "Гамлет" в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 163-322.
- Шекспир У.** Гамлет / Пер. А. Радловой // Шекспир У. "Гамлет" в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 485-650.
- Шекспир У.** Гамлет / Пер. Б. Пастернака // Шекспир У. "Гамлет" в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 5-162.
- Шекспир У.** Гамлет: Трагедия / Пер. с англ. М. Лозинского; вступ. статья И. Верцмана; коммент. М.М. Морозова. М.: Детская литература, 1982. 190с.
- Шекспир У.** Трагедия о Гамлете, принце Датском / Пер. К. Р. (Великого князя Константина Романова) // Шекспир У. "Гамлет" в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 323-484.
- Шукшин В.М.** Срезал // Мгновения жизни. М.: Молодая Гвардия, 1989. С.123-127.
- Шукшин Василий.** Срезал // Рассказы. М.: Московский рабочий, 1980. С. 66-71.
- Baudelaire Ch.** La chute de la Maison Usher, par Edgar Allan Poe // Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. Paris: Calmaun-Levy. 1929. Vol. VI: Traductions II: Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Allan Poe. P. 129-159.
- Kafka F.** Das Schloß. Roman / Herausg. von Max Brod. Frankfurt/M: S.Fischer Verlag, 1986 (1951). 359 S.
- Poe E.A.** Der Rabe / Nachdichtung von Heinz Czechowsky // Poe E.A. Brief an B.: Essays. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1987. S. 224-228.
- Poe E.A.** Der Untergang des Hauses Ascher / Deutsch von Paul Celan// <http://www.interflash.de/storywork/POE1htm>, 2000.

- Poe E.A.** Der Untergang des Hauses Usher / Übersetzt. Gunter Steinig // Poe E.A. Erzählungen. Berlin: Rutten @ Loening. 1981. S. 49-69.
- Poe E.A.** El hundimiento de la Casa Usher // <http://meltingpot.fortunecity.com/namibia/601/xusher.htm>, 2000a.
- Poe E.A.** Il crollo della casa degli Usher // <http://cronologia.it/poe/Usher.htm>, 2000b.
- Poe E.A.** Le Corbeau / St. Mallarme. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard. 1989. P. 190-193.
- Poe E.A.** Tales of Mystery and Imagination. Chatham: Wordsworth classics, 1993. 187p.
- Poe E.A.** Zanik domu Usheru / Perelozil Josef Schwarz // <http://www.geocities.com/pau-ce/usher.htm>, 2000c.
- Poe E.A.** Huset Ushers fald af Edgar Allan Poe. Oversat af Arne Herløv Petersen <http://www.mendo.dk/ahp/usher.html>, 2000d.
- Shakespeare W.** Two Tragedies (The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark; Macbeth). Moscow: Vyssaja Skola, 1985. 286c.
- Schukschin Wassili.** Reingelegt / Deutsch von Renate Landa // Schukschin Wassili. Null null Kopeken: Erzählungen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. S. 155-163.
- Shukshin Vassily.** Cutting them down to size / Transl. by Andrew Bromfield // Vassily Shukshin. Short stories. Moscow: Raduga Publishers, 1990. P. 232-241.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1.1. ЯЗЫК И ЕГО ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ	5
1.1.1. Динамическое целое языка	6
1.1.2. Особое отношение поэтической функции к динамическому целому языка	6
1.2. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК	7
1.2.1. Трактовка поэтической функции языка Р. Якобсоном	8
1.2.2. Поэтическая функция языка не тождественна функциональному стилю	11
1.2.3.1. Поэтическая (эстетическая) речевая деятельность?	13
1.2.3.2. Язык художественного текста?	14
1.2.4. Теория отклонений и нарушений	16
1.2.4.1. Риторико-стилистические приемы.....	17
1.3. Языковая личность	18
1.3.1. Индивидуация.....	20
2.1. Риторическая versus поэтическая функция языка/речи	21
2.1.1. Поэтика.....	24
2.2. Риторика versus герменевтика.....	25
2.2.1. Риторика пришла в европейскую культуру от древних греков	27
2.2.2. Принцип обмана.....	28
2.2.3 Риторика приемов.....	30
2.3. Прагматические и герменевтические различия	31

2.3.1. Несвободный пафос поэта	31
2.3.2. Риторическое - не всегда риторичное! Художественное не риторично!.....	35
2.4. В чем состоит художественное воздействие?	36
2.4.1. Категория художественности и лингвистическая поэтика .	39
3.1. ОСТРАНЕНИЕ И ИНДИВИДУАЦИЯ.....	40
3.1.1. Читательское ожидание по отношению к тексту.....	40
3.1.2. Индивидуация	41
3.2. Остранение.....	42
3.2.1. Остранение в трактовках XX века	45
3.2.1.1. Катахреза.....	45
3.2.1.2. Определение остранения В. Шкловским.....	47
3.2.1.3. Загадка - не тайна	48
3.2.1.4. Остранение поэтическое - не полемическое	50
3.2.1.5. Остранение душевного как источник усыпления рефлексии.....	50
3.2.1.6. Дезавтоматизация жизни.....	51
4.1. О принципах текстового анализа	52
4.1.1. Поэтика и интерпретация. Лингвистическая поэтика	53
4.1.2. Схема и понятие	54
4.1.3. Сцены как вариативное начало в составе рамки содержательной конструкции текста	55
4.1.4. Смыслы и значения	56
4.1.5. Понятие содержания текста	57
4.1.6. Виды схем	59
4.1.7. Многоуровневое представление о понимании идейно-художественного текста	60
4.1.8. Растягивание смысла	62
4.1.9. Перевыраженность	63
4.1.10. Цельность versus целостность	63
4.1.11. Цельный versus комплексный анализ интенции текста...	64
4.1.12. Замысел автора не тождествен смыслу текста.....	65
4.2. Герменевтический круг	66
5.1. ПОНЯТИЕ О СМЫСЛОВОМ ИНТЕРВАЛЕ.....	67
5.1.1. Полипараметрическая модель фиксации смысловых интервалов	70
5.1.2. Романтическая этимология.....	75
5.1.2.1. Романтическая этимологизация.....	76
6.1. ИДЕЙНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ .	77
6.1.1. Идея и понятие	77
6.1.2. Идея и предельное понятие.....	78
6.1.2.1. Сцепление понятий и смыслов.....	79
6.1.2.2. Экстенционал идеи. Плерома.....	80

6.1.2.3. Безымянность идеи.....	81
6.2. Номинация художественной идеи текста	81
7.1. ХРИСТОЦЕНТРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАНТА ЕВРОПЕЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КУЛЬТУРЫ	82
7.1.1. Интерпретанта.....	83
Интерпретанта как источник инференции.....	85
7.1.2. Христоцентризм.....	86
7.1.2.1. Традиция русского европоцентризма.....	87
7.1.3. Европейская интерпретационная стратегия. Расщепление и вербализация	88
7.1.4. Синдересис.....	89
8.1. ПОНЯТИЙНОЕ НАЧАЛО В БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ...	90
8.1.1. Понятийный беллетристический текст.....	91
8.1.2. Моральное понятие	91
8.1.3. Пирамида понятия	92
8.1.4. Поэтическое понятие	95
8.1.5. Смыслы как контрбаланс понятий.....	96
8.2. Оценочное понятие	99
9.1. Идея и понятие как альтернативные очаги смыслообразования в тексте	101
9.1.1. Поляризация и сгущение	107
9.1.1.1. Сгущение.....	108
10.1. РИТМ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	113
10.1.1. Ритм как содержательная форма понятия.....	116
10.1.2. Ритм как содержательная форма идеи.....	119
10.1.3. Полицентрическая линейка сцен в составе идейно-художественного ритма	121
10.1.2. Схема цельного перевыражения смысла текста в малой дробь	123
10.1.2.1. Идея текста одной строкой	125
11.1. УНИВЕРСАЛИЗАЦИЯ.....	127
11.1.1.. Всечеловечность.....	134
12.1. Содержательные схемы индивидуации идейно-художественной интенции текста	139
13.1. Связки схем риторических средств идейно-художественного дискурса	140
13.1.2. "Непереводимость"	141
14.1. Гнездо смыслообразования в художественном тексте.	147
14.1. Полярная интервализация гнезда смыслообразования ..	152
14.2. Ретроспективный горизонт гнезда смыслообразования ..	155
15.1. ЭМОТИВНЫЙ ТИП БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	156
15.1.1. Эмоции	157
15.1.2. Эмоциональное и "неэмоциональное" восприятие	158

15.1.3. Эмотивность.....	159
15.1.4 . Человеческие чувства.....	160
15.2. Риторико-герменевтический анализ эмотивного беллетристического текста.....	161
16. АПОЛЛИНИЧЕСКАЯ (ЯЗЫЧЕСКАЯ) ИДЕЯ	170
17. Функционально-структурная типология беллетристических текстов	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	178
СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ	191
СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ.....	192
ОГЛАВЛЕНИЕ	194

Электронная версия монографии создана при опоре на исходный печатный текст и не включает в себя исправлений, улучшений, сокращений и дополнений.

БОГАТЫРЁВ Андрей Анатольевич

**СХЕМЫ И ФОРМАТЫ
ИНДИВИДУАЦИИ
ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО НАЧАЛА
БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Монография

Научное издание

Технический редактор М.Е. Киринова
Изд. лиц. ЛР №020268 от 03.04.1997 г.
Подписано в печать 10.08.2001. Формат 60x84 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л.12,5. Уч.-изд.л. 12,67
Тираж 500 экз. Заказ №351
Тверской государственный университет,
Редакционно-издательское управление.
Адрес: Россия, 170000, г. Тверь, ул. Желябова, 33.
Тел. РИУ (0822) 42-60-63.