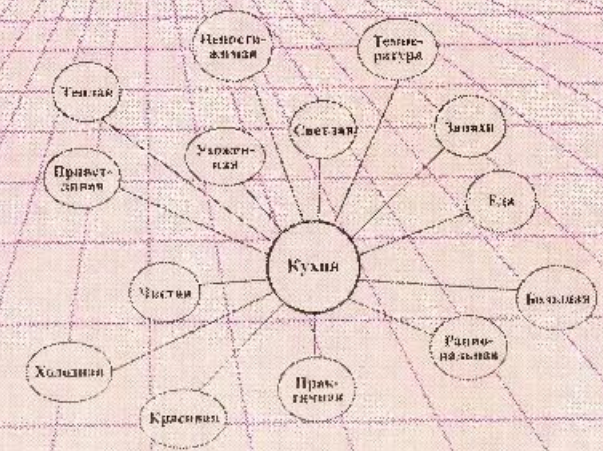
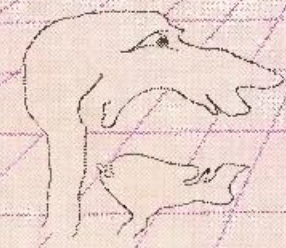


В. А. ЛУКИН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Основы лингвистической
теории и элементы анализа

Хорошо учимся с удовольствием



Учебник

В. А. ЛУКИН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Основы лингвистической
теории и элементы анализа

Учебник



УДК 800(075.8)

ББК 81.2я73

Л 841

Рецензенты:

*член-корреспондент РАН профессор Ю.Н. Караулов
(Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва)*

*докт. филол. наук профессор Н.А. Фатеева
(кафедра языкознания и литературоведения
Государственной академии славянской культуры (Москва))*

Лукин В.А.

Л841 Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: Учеб. для филол. спец. вузов. – М.: Издательство «Ось-89», 1999. – 192 с.

ISBN 5-86894-279-5

В учебнике освещены проблемы теории текста, осмысленные с лингвистической точки зрения. Изложение теории соответствует последовательности процедур практического анализа художественного текста, образцами которого иллюстрируются все основные положения пособия. Теория и анализ подаются с позиции получателя текста (читателя, интерпретатора), поэтому в итоге текст и читатель рассматриваются как одно целое, единая система с множеством взаимосвязей.

Материалом, на котором делаются обобщения и проводится анализ, послужили прозаические и поэтические тексты классиков русской и советской литературы – Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, А. Белого, И.А. Бунина, А.П. Платонова, Н.М. Рубцова и других.

Настоящий учебник призван заполнить пробел, возникший между прежним пединститутским курсом «Лингвистический анализ текста» и еще только разрабатываемыми в вузах России программами по курсам «Теория текста» и «Лингвистика текста» для филологических факультетов университетов по специальности «Филология» (021700).

Расчитан на преподавателей, аспирантов, студентов-филологов, а также всех, кто интересуется проблемами теории и анализа художественного текста.

Рекомендован к изданию кафедрой языкознания и литературоведения Государственной академии славянской культуры.

Л $\frac{4602000000}{И62(03) - 99}$ Без объявл.

ББК83

ISBN 5-86894-279-5

© Лукин В.А., 1999
© Издательство «Ось-89», 1999

Введение

Цель настоящего учебника состоит в сообщении его читателям основных сведений о свойствах текста вообще и художественного текста, рассмотренных под углом зрения современной лингвистической теории. При этом не делается акцент на какой-либо одной из сторон текста, то есть текст не подается как, например, синтаксическая (или “сверхсинтаксическая”) единица, не выводится на первый план только его формальная сторона (тогда говорят о грамматике текста), но и не преувеличивается значимость его смысловой сферы (для лингвиста она важна в первую очередь в соотношении с формой, а не сама по себе), не отдается приоритет и обсуждению многообразных связей художественного текста с внеязыковой действительностью: общественной жизнью, культурой, религией... (все-таки сначала необходимо понять текст, каков он есть сам по себе). Что же тогда остается, и в чем задача, которую ставит перед собой автор? Задача как раз и состоит в том, чтобы не “умножать” и не “складывать” информацию, а “вычитать”: из множества категорий и понятий современных теорий текста предстоит выбрать такой их минимум, который будет эффективно “работать” при анализе художественного текста.

Теоретические основы и материал

В лингвистике уже давно не ново осознание того, что “предложением управляет текст. Человек не говорит отдельно придуманными предложениями, а одним задуманным текстом” [Жинкин 1982, с. 108]. “Язык познается через предложения и тексты”; “Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста” [Вайнрих 1987, с. 48, 54]. Поэтому взаимопонимание между людьми напрямую зависит от их способности понимать тексты. Более того, от этого зависит и судьба человека, ведь современный информационный мир – мир текстов. Впрочем, с незапамятных времен мир был для человека книгой, книгой бытия, следовательно, в каком-то смысле текстом.

Как бы то ни было, ясно одно: живя среди текстов, мы просто вынуждены постоянно их анализировать, так часто, что уже и не замечаем этой самоочевидности – текст. Дело обстоит так же, как и со всеми основополагающими категориями человеческого бытия. Всегда и повсюду перед нами жизнь, пространство, время... “Что же такое время? Пока меня о том никто не спрашивает, я понимаю, насколько не затрудняясь; но как скоро хочу дать ответ об этом, я

становлюсь совершенно в тупик” [Августин 1992, с. 167]. – И то же с текстом; стоит лишь вместо слова *время* подставить *текст*, чтобы убедиться в этом.

Нам не придется отвечать на вопрос о том, что есть текст. Совокупными усилиями представителей различных гуманитарных наук такой ответ был дан. Точнее говоря, существует множество ответов, из которых, в соответствии с характером данного учебника, следует предпочесть те, что предлагаются лингвистикой текста и теорией текста.

Лингвистика текста – это “направление лингвистических исследований, объектом которых являются правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам” [Николаева 1990, с. 267]. В свою очередь, лингвистика текста входит на правах составной части в теорию текста – “филологическую дисциплину, возникшую во 2-ой половине 20 в. на пересечении текстологии, лингвистики текста, поэтики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики и обладающую, несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, собственным онтологическим статусом” [Николаева 1990, с. 508].

Для выяснения природы текста, в особенности художественного, необходимо привлечение множества нелингвистических понятий и самых разнообразных сведений. Однако поставленные перед нами цель и задача предопределяют рассмотрение всех нелингвистических аспектов природы художественного текста с лингвистических позиций.

Категории и понятия философии и семиотики – наук более общих и абстрактных, чем языкознание, – мы будем заимствовать либо непосредственно, либо уточняя их в лингвистическом плане.

Литературоведческие понятия будут использоваться, как правило, только после их переформулировки в духе лингвистической теории текста (за исключением центральных понятий текстологии).

Сведения, почерпнутые из других наук, будут не столько самостоятельными элементами теории и анализа, сколько средствами и обстоятельствами, которые необходимо использовать и принимать во внимание в том или ином конкретном случае. Заранее предусмотреть все такие сведения и очертить круг необходимых дисциплин невозможно, так как художественный текст может потребовать привлечения данных самых разных наук – от психологии, этнографии, истории, мифологии, библиологии и т.п. до теории информации и теории чисел.

Выбор художественных текстов для анализа осуществлялся исходя из того, что они должны быть “образцовыми” текстами (это освобождает от необходимости решать в пособии проблему отличия текстов от не-текстов и, кроме того, позволяет во всей полноте раскрыть основные свойства текста вообще и художественного, в частности). Итак, наш материал – небольшие (до 20–25 книжных страниц) прозаические и поэтические тексты, относящиеся к русской классической литературе XIX – начала XX веков. Их можно разделить на две группы.

В первую группу входят тексты, еще не бывшие предметом ни лингвистического, ни литературоведческого анализа. Это относительно простые поэтические тексты, на примере которых удобно излагать теоретические положения, демонстрировать элементы анализа («Возвращение» К. Бальмонта, «Утро (и-е-а-о-у)» А. Белого, «Утро» Н. Рубцова и др.).

Во второй группе – тексты, проанализированные во множестве литературоведческих работ, но еще не рассмотренные с точки зрения лингвистической теории текста. В основном это сложные прозаические тексты: «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Студент» А.П. Чехова, «Возвращение» А.П. Платонова и некоторые другие. Их анализ, именно в силу сложности самого объекта, показателен для лингвиста и интересен для литературоведа (для последнего тем, что интерпретация подобных текстов, проводимая всегда по завершении лингвистического анализа и основанная на нем, будет отличаться от имеющихся литературоведческих).

Композиция и последовательность изложения

В соответствии с назначением настоящего учебника основное внимание в нем будет уделено тем понятиям теории текста, которые непосредственно используются в процедурах практического анализа. Разумеется, первое и главное из них – понятие текста вообще (не только художественного). Его “рабочая” формулировка, учитывающая многие другие, может быть такова:

Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой.

Очевидно, что предложенное определение не может быть понято в должной мере, пока остаются не объясненными стоящие за ним понятия, а именно: (1) что такое знак? (2) каким образом могут быть связаны между собой знаки в некоторой их последовательности? (3) что представляет собой содержательная цельность сама по себе и в ее отношении к связности? (4) как понимать термин «структура», имея в виду связный и цельный текст?

Ответы на эти и другие вопросы, притом в той последовательности, в какой они были сформулированы, даются в соответствующих главах:

- I. Понятие языкового знака и виды знаков
- II. Связность текста
- III. Цельность текста
- IV. Текстовые знаки
- V. Структура художественного текста

Чем обусловлено приведенное определение текста и вытекающая из него композиция учебника? Прежде всего тем обстоятельством, что все мы – читатели, то есть потребители готовых художественных текстов. Читая текст и пытаясь затем его проанализировать, мы сначала воспринимаем словесные и иные его знаки, устанавливаем способ и характер связи между ними (связность), затем фиксируем – “про себя” или “вслух” – содержание целого текста (цельность), после этого пытаемся согласовать, “взаимообъяснить” связность и цельность, приходя таким образом к выявлению формально-семантического устройства текста (структура), и, наконец, истолковываем, то есть объясняем содержание текста в связи с его структурой. Эта схема работы над текстом на деле, конечно, сложнее. Однако она необходима, чтобы представить в первом приближении отправной пункт изложения материала. Им является позиция получателя текста. Особенности такого подхода можно вкратце обрисовать, исходя из известной противопоставленности «автор (создатель) – читатель (интерпретатор)».

Памятуя о том, что текст относится к основополагающим категориям, о нем можно сказать то же, что и о жизни: она, по словам философа, может быть прожита только в прямом порядке, а понята – в обратном (С. Кьеркегор). В нашем случае прямой порядок – тот, в котором текст создавался автором: от замысла к его воплощению в готовом тексте. Обратный – тот, в котором его осмысливает читатель: от готового текста к выяснению скрытого в нем содержания. Следовательно, когда мы анализируем текст, то проделываем путь, противоположный тому, который совершил его автор: “Для понимающего (то есть читателя) существует только готовое произведение. Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке...” [Потебня 1976, с. 549].

Именно так – от простого и явно наблюдаемого в тексте, что всегда выражено формально, к сложному и неявному, что всегда лежит в глубинах содержания, – и строится изложение теоретических положений. Оно развивается в направлении от текста в самом общем его понимании к самому сложному из всех типов текста – художественному.

С другой стороны, такова же – от формы (связность) с учетом содержания к содержанию (цельность) с учетом формы – и последовательность анализа. Поэтому порядок изложения теории в целом отражает порядок процедур практического анализа текста (им каждый раз иллюстрируется вновь вводимое понятие). Конечным звеном анализа является интерпретация текста (глава VI. **Интерпретация художественного текста**). Она понимается не просто как истолкование, раскрытие содержания текста. Интерпретация с принятой в пособии точки зрения есть способ взаимосогласования формы текста с его содержанием. Это значит, что интерпретация призвана объяснить, почему именно *такое* содержание конкретного текста требует для своего выражения именно *этой*, специфической для него структуры.

Литература

Августин 1992 – Августин Аврелий. Исповедь. – Кн.11. – XIV // Августин Аврелий. Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий. – М., 1992.

Вайнрих 1987 – Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987.

Жинкин 1982 – Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М., 1982.

Николаева 1990 – Николаева Т.М. Теория текста // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.

Николаева 1990 – Николаева Т.М. Лингвистика текста // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.

Потебня 1976 – Потебня А.А. Из лекций по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.

1. Понятие языкового знака и виды знаков

1. Определение знака

Самое простое определение знака сводится к следующим трем моментам.

(1) Знак всегда обладает чувственно воспринимаемой формой, иначе говоря, форма знака всегда материальна. Это может быть какой-либо оптический образ, то есть то, что воспринимается зрительно (например, написанное на бумаге слово, дорожный знак, цвет числа в календаре), акустический (произнесенное слово, заводской гудок, свисток судьи на футбольном поле) или тактильный (шрифт Брайля для слепых, рукопожатие, трехкратный пасхальный поцелуй).

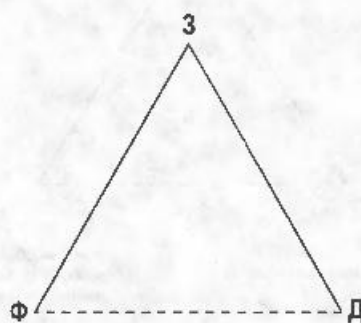
(2) Воспринимая форму знака, мы в подавляющем большинстве случаев не думаем о ней, не обращаем внимание на то, например, каким шрифтом напечатано слово или насколько мелодичен звук гонга на боксерском ринге. Нас интересует не форма знака, а то, о чем она сообщает, — некоторый предмет, явление, процесс, идея. Важно не то, каким шрифтом напечатано слово, а что оно обозначает, не качество звука, издаваемого гонгом, а для чего он звучит. Форма знака, таким образом, служит для представления о чем-то, для замещения чего-то.

(3) Замещая или представляя нечто отличное от своей формы, знак тем самым сообщает информацию (об этом свидетельствует и этимология слова *знак* — от *знать* 'обладать знанием'). Это позволяет использующему знаки, прежде всего естественноречевые, говорить о том, что отсутствует в момент речи (о татаро-монгольском нашествии, понижении цен, о перенесенном в детстве заболевании...). Тем самым устраняются пространственные и временные границы, которые без знака были бы непреодолимы.

Знак является единством формы (1), представляющей, замещающей некоторый предмет (2), и информации о нем (3). Говоря о представлении замещаемого предмета, нужно уточнить, что речь идет не о самом предмете, а именно о представлении, некоем типичном образе предмета. Например, за графической последовательностью (формой) *яблоко* стоит не конкретное, реальное яблоко, которое можно сорвать с ветки, разрезать ножом, съесть, а обобщенное представление, некое "типичное" яблоко, яблоко вообще. Этот типичный образ — представитель класса предметов (в нашем примере — множества всех мыслимых яблок) — называется денотат.

Как и посредством чего связаны денотаты со своими формами? Почему, произнося, скажем, [óбл'къ], [сòн], [кн'гъ], мы представляем себе облако, книгу или состояние сна? – Потому что представление об облаке или книге у нас устойчиво ассоциируется с соответствующими формами – [óбл'къ], [кн'гъ]. Эта ассоциация, связывающая одно с другим, есть не что иное, как **значение** знака – отражение денотата в виде множества содержательных признаков, связывающее его с формой знака. Так, мы представляем себе денотат, соотносимый с формой *дорога*, и, если ребенок попросит нас объяснить, что значит это слово, мы будем пытаться как бы перевести имеющееся у нас представление (денотат) во множество содержательных признаков, характеризующих дорогу вообще: (1) 'полоса земли', (2) 'предназначенная для передвижения по ней'; (3) 'путь сообщения'. То есть мы формулируем значение слова *дорога*, общее для всех, кто пользуется этим знаком. Теперь ребенок или просто некто, кому известна только форма знака, создает для себя образ дороги – денотат, руководствуясь которым он сможет правильно применять форму *дорога* для обозначения именно дороги, а не чего-либо другого. Значение (3) носит общественный характер, поэтому его можно определить как социальную закреплённую ассоциацию между формой (Φ) и денотатом (\mathcal{D}), которая является информационным центром знака.

Форма, значение и денотат образуют структуру знака, которую обычно изображают в виде схемы, называемой «треугольник Фреге» (см. подробнее в работе Ю.С. Степанова «Семиотика» [Степанов 1998, с. 92–98]):



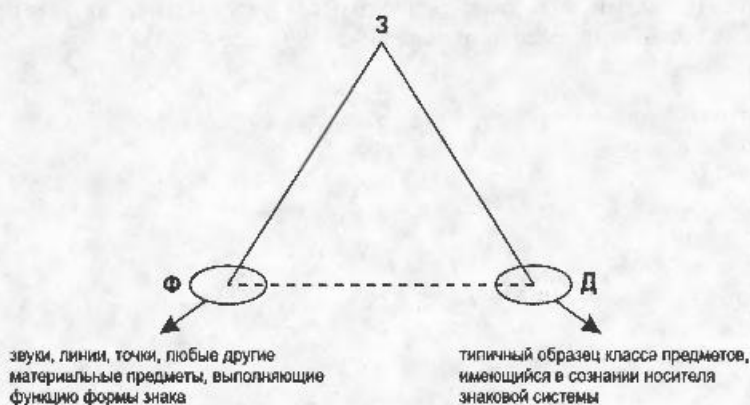
Пунктирная линия, соединяющая Φ и \mathcal{D} , означает, что они соотносятся между собой не непосредственно, а через 3: денотат отражается в значении, значение придает знаковость форме (до этого форма – это просто то, что существует как материальный предмет – звук, оптический или тактильный образ), и форма вследствие этого представляет денотат.

2. Виды знаков

Существует множество классификаций знаков. Самой известной из них является классификация американского философа и логика Ч.С. Пирса – одного из основоположников семиотики, науки о знаках и знаковых системах (он был также и автором самого термина «семиотика»). Знаки, по Пирсу, делятся на три вида.

Символы. Знаки такого рода называют еще условными, или конвенциональными. Они потому условные, что их денотат связан с формой как бы по соглашению, договору, негласно заключенному между пользующимися этими знаками. В самом деле, по графической форме *радость* мы никак не можем заключить о денотате знака, если воспринимаем его форму впервые. Только знание того “условия”, или “соглашения”, что *радость* означает ‘состояние удовольствия, веселья’, позволяет судить о его денотате. Поэтому условный знак отличается от других тем, что форма его выражения ни в каком отношении не сходна с его денотатом: формы слов *человек*, *письмо*, *справедливость* ничуть не похожи на человека, письмо, справедливость, как они есть сами по себе.

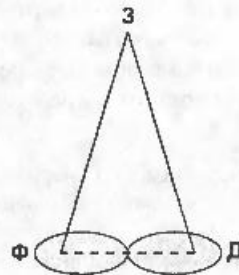
Схематически сказанное можно изобразить так:



Индексы. Это указательные, или дейктические, знаки. Особенность их в том, что форма и денотат находятся в отношениях смежности, “соприкасаются” друг с другом в пространственном или временном отношениях. Например, стоя на перекрестке полевых дорог, путник может спросить прохожего: “Где здесь Ермолаево?”. Получив сопровождаемый указательным жестом ответ “Там” (указательный жест – также индексальный знак, без которого в этой

ситуации можно обойтись, сказав “Прямо” или “Направо” и т.п.), путник отлично поймет, куда нужно идти. Понимание здесь достигнуто благодаря тому, что знаки *там, прямо, направо* и т.п. употреблены в такой ситуации, когда слушающий и говорящий видят обозначаемое ими пространство и сами находятся в нем. Форма знака и денотат оказались в отношениях пространственной смежности. Если бы вопрос “Где здесь Ермолаево?” был задан по телефону, то в ответе уже нельзя использовать упомянутые индексальные знаки. Телефонный разговор предполагает не общее пространство, а время и, следовательно, индексальные знаки с временным значением: “Ты когда пойдешь в институт?” – “Сейчас”.

Схема для индексального знака:



Иконы. Иконические знаки отличаются тем, что их форма и денотат сходны, похожи друг на друга в том или ином отношении. Такими были знаки пиктографического письма – рисунки. Их форма выражения была отражением денотата, передающим его безусловно и по возможности точно. Иконические знаки характерны для «примитивных» языков. Например, в языке бушменов *tu* – ‘человек’, *tutu* – ‘несколько человек’, *tututu* – ‘толпа’: увеличение количества обозначаемых отображается увеличением слогов обозначаемого (редупликация; ср. в самоанском языке *eua* ‘ходить’, *euaeua* ‘ходить туда-сюда’, в ваватонга (полинезийский язык) *turi* ‘расти’, *tuturi* ‘буйно расти’). Однако иконические знаки присущи любым языкам (ср. рус. *еле-еле*, *чуть-чуть* и под., а также принятый в русском языке способ сокращения: *т.* – товарищ, *г.* – господин, *и.* – испытуемый; *т.т.* – товарищи, *г.г.* – господа, *и.и.* – испытуемые). Так, нередко к ним относят различные звукоподражания и производные от них. Иконические знаки могут быть не только словесными. Р.О. Якобсон приводит в качестве примера иконического знака *Veni, vidi, vici*, где порядок слов “копирует” временную последовательность обозначаемых действий: сначала пришел, затем увидел, после победил (хотя предложение может быть построено и иначе, не иконически: *Победил, как только пришел и увидел*).

Иконические знаки широко используются в различного рода объявлениях (☺☹☺☹☹ и т.п.), их можно видеть на экране компьютерного монитора, встретить в научном тексте (где “по степени мотивированности, по характеру непосредственной связи с обозначаемым или соотносимыми с ним реалиями” они “могут быть расклассифицированы в следующем порядке: фотография – рисунок – чертеж – схема – график – диаграмма – символ – таблица – формула – цифра – способ написания вербальных знаков” [Плотников 1992, с. 180]). Так, Н. Крушевский сравнивает флексию в русском языке с флексией во французском, “изображая их разницу графически, с одной стороны, при помощи знака E (для русского, где имеем стремление к развитию одного корня, или темы, при разных окончаниях), и, с другой стороны, при помощи e (для французского языка, где для выражения оттенков языковых представлений служат обычно префиксы). Для русского языка, однако, эта картина неполна, – отмечает Бодуэн де Куртенэ, – потому что русский язык не ограничивается только одними окончаниями, но прибегает также к помощи префиксов. Таким образом, для русского языка схему нужно дополнить и представить ее в виде E ” [Бодуэн де Куртенэ 1963, с. 178].

Ср. оригинальный пример из работы американских психологов П. Линдсея и Д. Нормана «Переработка информации у человека. (Введение в психологию)»:

“Любая система, моделирующая способность человека к распознаванию образов, непременно должна быть очень гибкой. Такая система должна, например, безошибочно распознавать ту или иную букву независимо от РАЗМЕРА или ^{ориентации} конкретной предъявленной буквы. Более того, всякого рода искажения образа не должны существенно препятствовать распознаванию. Человек умеет распознавать данный образ даже в тех случаях, ... когда он содержит лишние элементы

A

а также при самых разнообразных начертаниях буквы:



Если очень уж прижмет, мы сумеем прочесть букву, перевернутые
«кверху ногами»

[Линдсей, Норман 1974, 127].


Помимо прочего, приведенный пример интересен тем, что знак

«и́кониче́ский»
«и́кониче́ский»

является собственным референтом: он сообщает нам своим значением о своей же форме, то есть о том, что он сам по себе и есть «буквы, перевернутые «вверх ногами»».

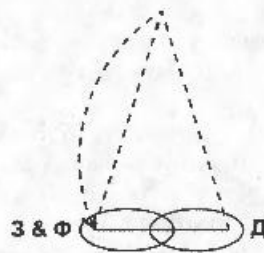
Принципиальная особенность иконических знаков состоит в том, что форма их выражения берет на себя функции значения – она сама по себе есть информация о деноте. Поэтому иконические знаки не нуждаются в переводе. Ими пользуются, например, для маркировки товаров при международных перевозках, чтобы независимо от языка потребителя было возможно извлечение минимума необходимой о товаре информации, для различных вывесок и объявлений, информирующих иностранных туристов, и т.п. Кроме того, иконические знаки используются для толкования слов в различных словарях. Вместо множества условных знаков используется их минимум, сопровождаемый иконическим знаком:

самолет – “Машина для полетов (ср. **Вертолет**)

самолет  «<...>» [Розанова 1989, с. 179].

Из всего сказанного следует, что иконический знак рассчитан по преимуществу на зрительное восприятие.

Схема для иконического знака видоизменяется. Значение сближается с формой, которая начинает выполнять помимо своей роли еще и роль “информационного центра” знака; вместо треугольника – линия:



К знаменитой «триаде Пирса» символ – индекс – икона добавим еще два вида знаков.

Мотивированные знаки. С одной стороны, это такие знаки, форма выражения которых осознается как неслучайная по отношению к денотату.

тату. Тогда мотивированными в максимальной мере являются иконические знаки, а в минимальной – при "нулевой" мотивации – условные. Между ними располагаются знаки, мотивированные в той или иной степени.

С другой стороны, знак может быть мотивирован не по отношению к своему денотату, а относительно системы знаков, к которой он принадлежит. Так, в одном случае может иметь место этимологическая мотивация: *окно*, *брак* или *мешок* – не случайные обозначаемые, а исторически обусловленные словами *око*, *братъ* и *мех*. В другом случае слово может быть мотивировано своим морфемным составом, то есть его значение представляет собой сумму значений его значимых частей: *подоконник* = *под* + *окон(ник)*, *пароход* = *пар(о)* + *ход...* (в той или иной мере мотивированными являются все производные слова, причем в русском языке на одно непроизводное слово – немотивированное – приходится в среднем десять производных [Тихонов 1988, с. 60]).

Важное отличие мотивированных знаков от немотивированных заключается в том, что условные знаки (абсолютно немотивированные) сообщают информацию, передают ее, тогда как, скажем, иконический знак – не просто передатчик информации, но и как бы сама эта информация. Например, слово *геликоптер* сообщает нам такую-то и такую-то информацию о своем денотате; наше знание о том, что представляет собой геликоптер, обусловлено не словом, а тем фактом, что мы видели его, наблюдали за его полетом, возможно, сами летали на нем. Другое дело иконический знак геликоптера – его работающая модель. Воспринимая этот знак, мы начинаем извлекать информацию из его формы: видим, что он с двумя винтами (один на хвосте), взлетает без разбега и т.д. *Геликоптер* – условный знак, действующая модель геликоптера – иконический знак, к ним присоединяется еще и мотивированный знак *вертолет*. Хотя последний не иконичен, однако и из него информация извлекается, хотя и в меньшем объеме: *верт(о)* + *лет* – следовательно, летит потому, что что-то вертится, вращается.

Метаязыковые знаки. К ним принадлежат любые из уже названных знаков, но только в том случае, когда их денотатом является другой знак. Это знаки знаков – метазнаки.

Вся лингвистическая терминология – это метазнаки, образующие в своей совокупности метаязык. Их денотатами являются фонемы, морфемы, слова... естественного языка, например, русского. Любой естественный язык будет языком-объектом для лингвистического метаязыка. Так, *буква*, *суффикс*, *заявление*, *предложение* – это, с одной стороны, условные знаки, с другой – метазнаки;

∩ ∪ ∩ ∅ – иконическая запись морфемной структуры слова и одновременно метазнаки.

Метазнаки являются не только основой языка лингвистики, но и неотъемлемой частью самого естественного языка; к ним относятся многие активно употребляемые слова (*слово*, *говорить*, *высказывание*, *смысл*, *клевета*, *доносить*, *перевод* и др.).

3. Свойство «быть знаком» с позиции получателя

Совокупность физических тел, которые могут использоваться в качестве форм знаков (различные предметы, звуки, линии...), если их представить существующими вне восприятия человека, являются “мертвой материей”. Только процесс человеческой коммуникации наделяет эту материю содержанием, превращая ее тем самым в знаки. Поэтому без человека, использующего те или иные физические тела для нужд обмена информацией, нет и не может быть языка как знаковой системы.

Человек выполняет две коммуникативные роли – отправителя и получателя знаков. И в том, и в другом случае он должен сначала воспринять какой-то предмет – звук, цвет, свет, линию, фигуру и т.п. – как часть знака или знак, чтобы затем использовать его в этой функции. Если такого восприятия нет, то нет и знака. Человек, проживший всю жизнь в городе, попав в лес, видит только траву, деревья, мох, слышит пение птиц, шум листвы... тогда как опытный охотник видит и слышит знаки: мох на стволе ели всегда растет с северной стороны, засохшая кромка земли вокруг следа означает, что зверь был здесь давно...

В общем случае “свойство быть знаковой системой в некоторой степени зависит от позиции наблюдателя”, а “для участников системы знаковость данной системы существует лишь в диапазоне их осознанного восприятия” (**диапазон знаковости**)[Степанов 1998, с. 127]. В частном случае, когда уже известно, что мы имеем дело со знаковой системой, от позиции воспринимающего (получателя) зависит, как интерпретировать знаки.

Например, в «Египетских ночах» А.С. Пушкина с точки зрения главного героя, Чарского, дается следующее описание импровизатора:

“Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца”

[Пушкин 1964, с. 374].

Здесь курсивом выделено описание денотата (импровизатора), т.е. значение знака, которому воспринимающий подбирает соответствующую форму выражения – *иностранец*. Чарский интерпретирует внешность посетителя как знак, причем интерпретация многозначна:

“На нем был черный фрак, побелевший уже по швам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под истертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа, казалось, видала и вёдро и ненастье. Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе – за политического заговорщика; в передней – за шарлатана, торгующего эликсирами и мышьяком” [Там же, с. 374].

Один и тот же денотат – целостный образ посетителя, стоящего перед Чарским, – в зависимости от возможных условий его “предъявления” воспринима-

ющему получает различные значения и выражающие их формы: *разбойник, заговорщик, шарлатан*.

Получатель знака может деформировать его структуру, превращая тем самым один вид знака в другой. Это типично для ситуаций, когда имеет место восприятие, затрудненное по тем или иным причинам. Тогда получатель стремится, зная, что имеет дело со знаками, свести непонятное к уже известному, знакомому и ясному для него:

“Куприна, уже подвыпившего, раз подвели к Балтрушайтису, чтобы представить: «Знакомьтесь: Куприн, Балтрушайтис». Куприн же: «Спасибо: уже балтрушался». Ему показалось спяну глагол «балтрушайте-с» – в значении понятном весьма: «Угощайтесь».

Но – невозмутимый Балтрушайтис:

– «Еще со мной: рюмочку!» [Белый 1990, с. 417]

В этом примере имя собственное (*Балтрушайтис*) – знак, близкий к индексальным, – заменяется получателем (Куприным) на условный (*балтрушался*). Балтрушайтис же, еще один получатель, понимая ситуацию, принимает искажение собственной фамилии как забавное правило семиотической игры. Следует уточнить: воспринимающий (Куприн), конечно, не заменяет один знак другим, он просто распознает не тот знак, который ему был отправлен. Причиной тому может быть и непонимание при отсутствии помех в восприятии. Например, на лекции по зарубежной литературе студентка, родным языком которой был молдавский, услышав [дэкамірѳн] («Декамерон»), записала в конспекте *Д.К. Мирон* (довольно распространенная фамилия и имя в Молдавии; ср. пример Ю.М. Лотмана, приводимый им в связи с осмыслением “незнакомой и непонятной лексики... на фоне другой – знакомой и понятной, потенциально присутствующей в сознании говорящего”: *Шуми, шуми, волна Мирона*, – вместо *Шуми, шуми волнами, Рона* [Лотман 1970, с. 175]). Здесь же могут быть упомянуты и широко известные факты «народной этимологии» (*спинжак* – пиджак у Чехова или *нотариус* – нотариус у Лескова и т.п.). Иногда такого рода знаковые искажения имеют преднамеренно комический характер: водители автобусов, работающие на маршруте «Москва – Харьков», название украинского села ЗРУБ читают как *3 руб*. Возможны ситуации, когда получатель вообще не распознает воспринимаемое в качестве знака:

“В докладной записке, которую я написал (около 1917 года) для Баллиетического управления, в конце была фраза «Таким образом, σ следует сделать сколь возможно малым». В печатном тексте записки этой фразы не было. Но П. Дж. Грегг сказал: «Что это такое?». Едва заметное пятнышко на пустом месте в конце оказалось миниатюрнейшим σ , которое я когда-либо видел (наборщики, вероятно, обыскали весь Лондон)” [Литтлвуд 1973, с. 143].

4. Знаки по степени сложности

Если попытаться обобщить различные случаи “замены” неизвестного знака или воспринимаемого с помехами на знак понятный и известный, то оказывается, что замещающий знак так или иначе всегда мотивирован. Причем “самый понятный” знак – иконический, он мотивирован в максимальной степени. Поэтому, в частности, древнегреческие стоики – основатели этимологии (они понимали ее как науку об истине – греч. ἔτιμον, – которую надлежит отыскивать, истолковывая надлежащим образом слова) – обосновывали правильность своего видения мира вещей, опираясь на такое объяснение обозначающих их слов, при котором слова зачастую интерпретировались как знаки, близкие к иконическим. – Ведущее начало человека, по их мнению, помещается не в голове, а в сердце: недаром при произнесении последнего слога в слове εὐὸβ ‘я’ подбородок опускается вниз – к груди, к сердцу, указывая на подлинное местоположение «я». Таким образом, истина для них найдена тогда, когда найдена мотивировка для того или иного слова, когда обоснована не случайная связь формы знака с его денотатом.

Стоики, разумеется, далеко не всегда были правы. Однако их стремление увидеть во всяком слове знак мотивированный – вплоть до иконического, в общем-то, оправдано. Ведь познание и объяснение начинается с того, что в новом и неизвестном мы пытаемся отыскать известное, ранее знакомое. А иконический знак известен как бы всегда: достаточно воспринять его форму, и он понятен – “благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самом те свойства, которыми должен обладать его объект как денотат” [Моррис 1983, с. 57]. Поэтому иконические знаки имеют базисный характер: они, в силу их самоочевидности, проще и понятнее других. Из знаменитой триады Пирса **иконический знак – индексальный – символический** иконический – самый простой и “естественный” [Dressler 1989, S. 13]. Он всегда соотносится с имеющимся у получателя опытом. “Икона имеет такое бытие, которое принадлежит ПРОШЕДШЕМУ опыту”, – отмечает Ч.С. Пирс [Цит. по: Якобсон 1996, с. 169].

Индексальные и условные знаки сложнее, они не самоочевидны и соотносятся с иными временными планами. Индексальный знак, поскольку он находится в отношении смежности с объектом обозначения – употребляется тогда, когда имеется «здесь и сейчас» его денотат, – “имеет бытие НАСТОЯЩЕГО опыта” [Там же, с. 169].

Условный знак, самый отвлеченный и сложный, отсылает нас не только к тому, что было (как иконический) или есть (как индексальный), но и к тому, что может быть. Для того чтобы правильно пользоваться условным знаком, нужно знать его значение. Само по себе это знание может быть получено только до того, как получатель начнет пользоваться таким знаком. Однако “бытие” символа не принадлежит прошлому, так как, зная значение знака, мы можем использовать его для обозначения не только того, что было нам известно или что

мы сейчас воспринимаем, но и для того, что сможем когда-либо увидеть, или даже для того, чего никогда не было и вообще не может быть (*круглый квадрат, жизнь после смерти, русалка, коммунизм ...*).

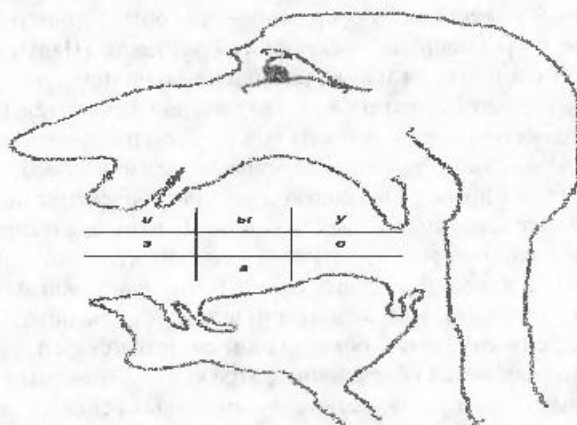
В конечном счете иконический знак как элементарный входит в структуру более сложного индексального [Пирс 1983, с.154], и оба они проще символа.

Три приведенных типа знаков не исчерпывают всего их многообразия в такой сложной системе, как естественный язык. Известно, что и сам Пирс «вовсе не записывает знаки в один из этих трех классов. Эти подразделения – просто три различных полюса, сосуществующие в одном и том же знаке» [Якобсон 1996, с. 168]. В то же время отличных друг от друга классов знаков, по мнению Пирса, может быть свыше 60. **Икона – индекс – символ** – это, с одной стороны, главные параметры семиотического пространства, выявленного Пирсом, а с другой – идеальные знаки-образцы. На самом же деле «знак-символ, как он подчеркивал, может содержать в себе знак-икону и/или знак-индекс, а «самые совершенные из знаков – это те, в которых иконические, индексальные и символические черты перемешаны по возможности равным образом»...» [Там же, с. 168–169]. Так, можно привести в качестве примера диаграмму – знак, сочетающий в себе свойства иконы и символа. Диаграммами являются схемы, которыми иллюстрируются семантические структуры трех описанных типов знаков (см. с. 11, 12, 15). То, что структура изображается в виде треугольника, – условность, как и круги, соответствующие Φ и Δ , но расположение этих кругов на расстоянии друг от друга, их пересечение или совпадение – это уже наглядная (иконическая) передача различия, сходства или совпадения свойств Z , Φ и Δ .

Еще один пример. Классификацию гласных звуков по способу и месту образования нередко представляют в виде таблицы, в которой верхняя графа соответствует верхнему подъему, следующая за ней – среднему, и последняя – нижнему; первый слева столбец соответствует переднему ряду, второй – среднему, третий – заднему:

<i>и</i>	<i>ы</i>	<i>у</i>
<i>э</i>		<i>о</i>
	<i>а</i>	

Ясно, что порядок расположения строк и столбцов таблицы соответствует положению активных органов речи при артикуляции того или иного звука. Однако это не сразу видно из таблицы, то есть иконичность знака-таблицы (= диаграммы) минимальна. Если придать диаграмме большую степень иконичности, то информация, передаваемая ею, будет усваиваться быстрее и лучше. Это можно сделать, например, так:



5. Знак в речи

Описанная ранее структура знака, состоящая из значения, денотата и формы, присуща ему в системе языка. Когда подобный знак употребляется в речи (в составе высказывания), все его составляющие претерпевают существенные изменения.

Возьмем для примера такой лексический знак, как *записка*. В системе языка он многозначен:

“1. Листок бумаги, содержащий короткое письмо, вопрос, объявление и т.п. <...>

2. Краткое письменное изложение какого-л. дела, сообщение о чем-л. В официальной форме <...>

3. *мн. ч.* (з а п и с к и, - с о к). Чьи-л. наблюдения, замечания, воспоминания и т.п., постепенно заносимые на бумагу <...> || Литературное произведение в форме дневника, воспоминаний...

4. *мн. ч.* (з а п и с к и, - с о к). В составе названий некоторых научных изданий...” [МАС, с. 556].

В конкретном высказывании, соседствуя с другими знаками, значение названного знака уточняется – многозначность снимается контекстом употребления. Так, в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова повествователь сообщает: *Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался правом поставить свое имя под чужим произведением.* Следовательно, в данном случае *записки* – это уже слово во вполне определенном значении ‘литературное произведение в форме дневника’. Причем его обозначаемым будет не какое-либо литературное произведение вообще, а именно «Журнал Печорина». Вместо обобщенного и абстрактного образца класса однородных предметов (денотат) перед нами единичный объект, который принято обо-

значать термином **референт**. (“Референция – это соотнесенность... с индивидуальными и каждый раз новыми объектами и ситуациями” [Падучева 1985, с. 8]).

Возможность соотнесения знака с тем или иным индивидуальным объектом возникает вследствие того, что его языковое значение сужается, конкретизируется во взаимодействии с другими знаками речевой последовательности (контекста, высказывания), а также внеязыковыми условиями его отправления и получения. В нашем примере именно контекстное окружение позволяет получателю понять, что *записки* означает ‘дневник Печорина, являющийся частью романа «Герой нашего времени»’. Вместо значения языкового знака – “устойчивой системы обобщений, стоящей за словом, *одинаковой для всех людей*” [Лурия 1979, с. 53] – мы имеем дело со **смыслом** – “индивидуальным значением слова, выделенным из этой объективной системы связей... Поэтому если «значение» слова является объективным отражением системы связей и отношений, то «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации” [Там же, с. 53]. (“Смысл слова, выполняющего референциальную функцию, – это своего рода инструкция по нахождению референта, выполнить которую предстоит участникам речевого акта...” [Падучева 1985, с. 8–9]).

Конкретизация денотата и значения языкового знака в речевом акте затрагивает и форму его выражения. Если в языке слово является обобщением ряда форм и значений (лексема), которое представлено основным его видом, какой мы можем наблюдать, например, в левой части словарной статьи толкового словаря, то в высказывании употребляется одна из форм слова (словоформа) в определенном смысле и соотносимая с определенным референтом.

Структура знака в речи остается такой же, как и в языке, меняется ее «наполнение». Следует сказать, что используемые для этого термины во многих исследованиях не разграничиваются однозначно. Помимо явных ошибок недифференцированное употребление терминов *денотат*, *значение*, *референт* и *смысл* в какой-то мере оправдано отсутствием абсолютно непреодолимых границ между их обозначаемыми. Так, знак, употребляемый в одном и том же тексте, в конце концов получает нечто вроде значения, в силу того что множество смыслов соответствующих словоупотреблений пересекаются, налагаются друг на друга, образуя тем относительно единство. Если же проследить варьирование смыслов и референтов во всех употреблениях одного и того же знака во всех текстах одного автора, то в итоге можно сформулировать суммарное значение такого знака. Это имеет место в словарях, составленных на материале всех текстов того или иного писателя.

Поэтому далее в пособии мы будем в зависимости от ситуации употреблять и те, и другие термины, стараясь, где это уместно, различать их*.

* Возвращаясь к анализу отрывка из «Египетских ночей» А.С.Пушкина (см. I.3. *Свойство «быть знаком» с позиции получателя*), заметим, что здесь, конечно, более уместны термины референт и смысл вместо использованных денотат и значение.

Литература

- Лотман 1970* – Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
Лурия 1979 – Лурия А.Р. Язык и сознание. – М., 1979.
Моррис 1983 – Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. – 1983.
Падучева 1985 – Падучева Е.В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. (Референтивальные аспекты семантики местоимений). – М., 1985.
Пирс 1983 – Пирс Ч.С. Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa» // Семиотика. – М., 1983.
Плотников 1992 – Плотников Б.А. Семиотика текста. Параграфемика. – Минск, 1992.
Степанов 1998 – Степанов Ю.С. Семиотика // Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. – М., 1998.
Тихонов 1988 – Тихонов А.Н. Вопросы семантизации производных слов в толковых словарях // Словарные категории. – М., 1988.
Якобсон 1996 – Якобсон Р.О. Несколько заметок о Пирсе, первооткрывателе науки о языке // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. (Работы разных лет). – М., 1996.
Dressler 1989 – Dressler W.U. Semiotische Parameter einer textlinguistischen Natürlichkeitstheorie // Österreichische Akademie der Wissenschaften. – Philosophisch-historische Klasse. – Sitzungberichte. – Bd.529. – Wien, 1989.

Источники примеров

- Белый 1990* – Белый А. Начало века. Воспоминания. – В 3-х кн. – Кн.2. – М., 1990.
Бодуэн де Куртене 1963 – Бодуэн де Куртене И.А. Николай Крушевский, его жизнь и научные труды // Бодуэн де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. – В 2-х т. – Т. 1. – М., 1963.
Линдсей, Норман 1974 – Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. (Введение в психологию). – М., 1974.
Литлвуд 1973 – Литлвуд Дж. Математическая смесь. – М., 1973.
МАС – Словарь русского языка. – В 4-х т. – Т. 1. – М., 1981.
Пушкин 1964 – Пушкин А.С. Египетские ночи // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. – В 10-ти т. – Т. 6. – М., 1964.
Розановы 1989 – Краткий толковый словарь русского языка / Под ред. В.В. Розановой. – М., 1989.

II. Связность текста

Связность – это первое, с чем имеет дело получатель, воспринимая готовый текст. Точнее, он воспринимает языковые знаки, специфическим образом взаимодействующие между собой. «Специфически» – значит не так, как в языке, и благодаря этому текст сообщает нам то, чего не может сообщить никакая бы то ни было совокупность языковых знаков, связанных языковыми же отношениями.

1. Понятие связности

Особая и сложная система взаимосвязей «измененных» языковых знаков служит основой для выражения совокупного содержания текста. Поэтому анализ текста целесообразно начинать с выявления характера его связности.

Понятие связности в самом общем плане может быть определено через повтор: некоторая последовательность знаков на том основании расценивается как связанная, что имеет место повторяемость различных знаков, их форм, а также смыслов; повторяясь, они скрепляют, “сшивают” такую последовательность в одно отдельное целое (последним как раз и объясняется выбор латинского *textum* – ‘ткань’, ‘плетная работа’ – для обозначения соответствующей последовательности знаков).

Идея повторяемости, которая лежит в основе понятия связности, важна и в более широком научном контексте. Ведь регулярный повтор тех или иных явлений в определенных условиях есть необходимая предпосылка для предположения об их неслучайном характере. Таким образом, повторяемость есть предпосылка регулярности, а регулярный повтор одних и тех же явлений при одних и тех же условиях – это не что иное, как закон (понятие закона).

“Существенную роль в определении того, что движет вперед развитие технологии, методологии, научности и отвлеченности мышления, играет понятие Закона, – пишет известный философ и математик Альфред Уайтхед (1861-1947), – иначе говоря, меры регулярности, устойчивости или повторяемости. Никакое знание или работающий метод, никакая разумная цель не были бы возможными, если бы природа вещей не содержала бы в себе некоторую однородность” [Уайтхед 1990, с. 506].

Ср. в лингвистике, где понятие закона в достаточно строгом виде было впервые сформулировано на материале фонетики: “Правила, по которым сохраняются старые и вводятся новые моменты произношения, называются «фонетическими

законами». Если какая-нибудь артикуляция сохраняется в одном слове, она сохраняется также во всех словах того же языка при одинаковых условиях. Так, закрытое *u* («народной латини») сохраняется в итальянских словах *nudo* «голый», *duro* «твердый», *fusto* «ствол» и во всех подобных словах; во французских же словах *pu*, *dur*, *fu* и под. оно переходит во фр. *u* («i»)» [Мейс 1938, с. 60].

Во всяком тексте можно наблюдать обилие повторов. В этом и сложность: как отделить повторяющееся случайно от закономерно повторяющегося?

Причина высокой повторяемости знаков в тексте заключается в том, что текст строится в конечном счете из языковых единиц. Количество фонем, морфем, лексем, структурных типов предложений в языке ограничено. Однако число возможных сообщений, в том числе и текстов, теоретически бесконечно, по крайней мере – несчетно. Отсюда следует, что при использовании ограниченного инвентаря языковых единиц для создания несчетного числа сообщений языковые единицы неизбежно повторяются в таких сообщениях (текстах). Причем повтор всегда избыточен – «говорится и пишется что-то сверх того, что строго необходимо для передачи сообщения. Однако тут немедленно возникает вопрос: добавления к чему? Можно сказать: «добавления к основному костяку сообщения». Но что такое «основной костяк сообщения?» [Черри 1972, 147]. Ответ на последний вопрос особенно сложен, когда дело идет о художественном тексте. Если, посылая телеграмму, мы без труда понимаем, как и что можно сократить (какие повторы убрать), чтобы получатель без искажения понял суть сообщения, то проделать ту же процедуру, например, со стихотворным текстом Пушкина уже нельзя.

При некотором огрублении, когда ограничиваются только формальным аспектом текста, не пытаясь решить проблемы «основного костяка сообщения», избыточность различных типов текста может быть определена количественно [Пиотровский 1975, с. 155–160]. В максимальной степени избыточными (до 95–96%) оказываются специальные тексты: «Высокая избыточность делового текста обеспечивает правильность его понимания приемником сообщения» [Там же, с. 181] (что особенно важно в критических ситуациях: переговоры с космическим кораблем, с экипажем идущего на посадку самолета, с потерпевшим аварию судном и т.п.). В меньшей мере избыточны художественные тексты, еще меньше – относящиеся к разговорному стилю речи. В общем случае «значения избыточности выступают в качестве... эталона структурной связанности текста...» [Там же, с. 181].

В психолингвистике одним из способов оценки избыточности является «намеренное искажение текста путем систематического опускания определенных его элементов, которые испытуемый должен восстановить. Степень трудности, с какой выполняется эта задача, служит мерой избыточности языка (о которой можно судить, обобщив данные по обработке различных типов текста испытуемыми – В. Л.). Тхк, мх мохем опхстхть кхдхух трхтхх бухву, и вхе же хы смхжехе

чихах текст довольно хорошо. Забудьте поруче, если не заолят примеугов”, – пишут американские исследователи П. Линдсей и Д. Норман, приводя “расшифровку” своего примера: *Так, мы можем опустить каждую третью букву и все же вы сможете читать текст довольно хорошо. Задача станет потруднее, если не заполнять промежутков.* “Будь наша речь экономнее, – продолжают они, – или будь люди не так способны к использованию контекстной информации для регуляции собственного восприятия, общение представляло бы собой мучительный и ненадежный процесс. К каждому слову пришлось бы внимательно прислушиваться; одно пропущенное слово, один искаженный слог – и целое предложение могло бы утратить смысл или оказаться неверно понятым” [Линдсей, Норман 1974, с. 148-149].

Избыточность текста возвращает нас к поставленному ранее вопросу, который теперь следует уточнить: из всего множества повторов в тексте какие важны более других? Или: какие повторы каких единиц – какой вид связности? – наиболее важны для того, чтобы некоторая последовательность знаков функционировала в качестве текста?

2. Связность на уровне одноплановых единиц и форм знаков

Под связностью одноплановых единиц имеется в виду повтор таких зрительно воспринимаемых образов (линий, черточек, точек и т.п.), которые не расцениваются получателем однозначно как формы знаков. Это типичная ситуация, в которой работают дешифровщики древних текстов. Помимо прочих проблем, здесь можно отметить две.

Первая состоит в необходимости убедиться, что та или иная линия или конфигурация действительно является формой языкового знака, а не просто рисунком или, скажем, частью орнамента.

Так, например, американскому ученому А. Маршаку удалось сделать следующее открытие: “Пристально изучая разного рода метки в виде вертикальных линий, точек и рисунков, встречающихся на подвижных предметах и на стенах пещер и восходящих к началу верхнего палеолита, то есть имеющих примерно тридцатитысячелетнюю давность, Маршак значительно продвинул их интерпретацию и смог прийти к выводу, что они не являются чисто орнаментальными, а связаны с фиксацией времени, например истекших дней или лунных месяцев, и сезонных событий, таких, например, как миграция рыбы” [Гельб 1982, с. 324].

Для этого обычно сравнивают имеющееся изображение со знаками известного уже письма, пытаясь обнаружить аналогии; если таковые имеют место, то перед нами знак. Впрочем, это только гипотеза. Она необходима для того, чтобы перейти к решению второй проблемы: если конфигурация имеет, по пред-

положению, знаковый статус, то каковы язык и система письма, к которым она принадлежит? Последнее осложняется тем, что при различных системах письма существуют соответствующие и также различные способы чтения текста (слева направо, справа налево, сверху вниз, по спирали ...). В этом случае самым надежным средством решения проблемы будет анализ связности – подсчет повторяющихся знаков в тех или иных позициях и статистическое обобщение найденных повторов.

Так, в частности, был определен тип текста, нанесенного на «табличку из Энками» – глиняную пластину, найденную на о. Крит:

“... весь текст располагался на ней в четыре колонки, от которых дошли до нас во фрагментах лишь левые, т.е. менее одной четвертой части текста, в которой насчитывалось, по-видимому, около 150–200 строк. Наблюдения над изменением длины строк, там где они сохранились целиком, и факт чередования в них конечных слоговых знаков... дали основание изучавшему этот памятник М. Вентрису сделать предположение о том, что текст содержит стихотворное произведение” [Молчанов 1980, с. 36]. – “Поэтому, как и всегда в подобных ситуациях, на первый план выступает необходимость формального анализа текста” [Там же, с. 36].

В том же направлении и с использованием тех же методик (статистических) дешифровщики работают и над установлением сначала типа письма, а затем и содержания найденного текста. Образцовым примером такой работы является история дешифровки «Фестского диска» – глиняной пластины круглой формы, также обнаруженной на о. Крит.

“Простой подсчет количества использованных в надписи знаков индивидуальных форм (на 221 знак во всем тексте приходится лишь 45 различных) сразу показал, что письменность Фестского диска не является ни иероглифической (идеографически-звуковой), ни буквенной. Для иероглифического письма, где насчитываются сотни отдельных иероглифов, репертуар знаков диска, учитывая объем текста, слишком мал. Для буквенного же он чересчур велик. <...> Полученные статистические данные говорили о том, что письменность фестского диска представляла собой письменность слоговую (согласно произведенным подсчетам, в ней было немногим более 60 различных знаков)” [Молчанов 1980, с. 58].

Таким образом, повтор незначительных формальных сегментов некоторой последовательности, которая, возможно, является знаковой, позволяет только с минимальной вероятностью предполагать, что перед нами текст. Эта вероятность увеличивается, когда появляется основание расценивать визуальные образы как регулярно повторяющиеся формы знаков, пусть даже их значения и денотаты пока не вполне ясны. Поскольку в этих двух случаях содержание текста нам не известно, речь может идти о связности, недостаточной для понимания текста, то есть для понимания того, ради чего существует и данная связность, и сам текст. Однако такого рода связность совершенно необходи-

ма для существования любого текста: она выполняет роль простейшей формы его выражения.

3. Связность знаковых элементов текста

Этот вид связности значим в гораздо большей степени для понимания смысла текста и его последующей интерпретации. В нем участвуют такие элементы текста, которые получатель расценивает как знаки. Ими могут быть не только морфемы, слова или предложения, но еще и то, что не является языковым знаком или вообще не может быть знаком вне текста. Так, в поэтическом тексте в качестве знаков могут расцениваться различные звуковые повторы:

Ласточки п[р]А /пали,
А вче[р]а] з[А]р]е]й
Все г[р]А/чи летали,
Да как сеть мелькали
Вон над той г[А]р]ой

В этом отрывке из стихотворения «Осень» А.А. Фета [Фет 1988, с. 81] наблюдается фонетический повтор **ра**, **ар**, который приобретает статус иконического знака, “изображающего” крик грачей (референт). Реже подобное явление обнаруживается в прозаическом тексте, причем возможна авторская мета-языковая “инструкция” на этот счет:

“Все слова на е р ы тривиальны до безобразия: не то «и»; «и и-и» – голубой небосвод, мысль, кристалл...; а слова на «еры» тривиальны; например, слово р ы б а; послушайте: р-ы-ы-ы-ба, то есть нечто, сходное с холодной кровью...” [Белый 1981, с. 42–43].

В письменном художественном тексте такие знаки, как кавычки или курсив, нередко начинают выполнять совершенно не свойственные им функции. Например, курсив (дейктический знак) не просто служит для выделения (указания) слова, важного с точки зрения автора в том или ином отношении (мета-языковая функция), но придает закурсивленному слову мотивированность. Ср.: “Ей вдруг перестало хотеться слышать что-нибудь от *этого о нем*” (И.С. Тургенев «Новь»), – где индексальные *этот* и *он* становятся мотивированными знаками: особое отношение к двум разным людям передается особой отмеченностью двух соответствующих слов. Курсив может указывать на необходимость небуквального понимания слова (слов), участвуя в создании символа (здесь – «символ» не в том значении, что у Пирса), то есть в превращении условного знака с известными языковыми значениями в знак мотивированный и даже безусловный относительно той или иной идеи (идейного мотива) произведения:

“Он вдруг вздрогнул. Женское платье замелькало вдали по дорожке. Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него – он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по ее фигуре *снизу вверх*... значит, она приближается. Они бы спускались *сверху вниз*, если бы она удалялась” [Гурганев 1982, с. 207].

Выделенность курсивом *снизу вверх* означает необходимость не языкового, а ориентированного на текст прочтения: *снизу вверх* в данном случае можно истолковывать как ‘возвышение’ – Нежданов (описание дается с его точки зрения) становится “выше” и “лучше” от любви к Марианне (она идет по дорожке навстречу Нежданову); *сверху вниз* значит ‘падение’...

Связность знаковых единиц текста в конечном счете служит для повтора некоторого содержания, которое может составлять тему отдельного абзаца, сверхфразового единства... а в предельном случае целого текста. Данное явление получило название **изотопия** (А. Греймас). Способностью к реализации изотопии обладают только знаки вследствие наличия у них значения.

4. Лексическая связность

Это один из наиболее важных видов связности. Пожалуй, можно сказать, что слово в тексте занимает такое же место, как и в языке – является его основной единицей. Это относится не только к связности, однако пока мы ограничимся рассмотрением того, как выполняют функцию связности индексальные и условные словесные знаки.

Индексальные знаки. К ним относятся местоимения, частицы, наречия, некоторые причастия и слова других частей речи, которые в одной части текста могут быть использованы для указания или отсылки к другой части этого же текста (ср.: *то, что имелось в виду; далее, сказанное выше, данный, там, который* и т.п.).

Индексальные знаки, как известно, указывают на референт, при этом не характеризуют его. Поэтому их референтами могут быть различные объекты. В тексте индексальные знаки отсылают получателя к словам, предложениям и частям текста, превышающим предложение, но могут указывать и на внетекстовую действительность. Метатекстовая роль таких знаков состоит в том, чтобы помогать читателю ориентироваться в тексте посредством явного указания на связанные между собой его фрагменты. Однако неспособность дейктических знаков к характеристике собственных референтов обуславливает тот факт, что они не столько реализуют повтор содержания – изотопию, сколько помогают ее выявлению. Последнее особенно актуально, когда возникают ситуации неопределенности, неясности семантического повтора. Так, допустим, получателю неизвестны значения слов *голубец* и *корец*, встретившихся в стихотворении И.А. Бунина «В лесу, в горе, родник, живой и звонкий...» [Бунин 1965, с. 214]:

В лесу, в горе, родник, живой и звонкий,
 Над родником старинный голубец
 С лубочной почерневшею иконкой,
 А в роднике березовый корец.

Я не люблю, о Русь, твоей песмелой,
 Тысячелетней, рабской нищеты.
 О, этот крест и этот ковшик белый...
 Смиранные, родимые мечты!

Тогда индексальные знаки *этот1* (*этот крест*) и *этот2* (*этот ковшик*) помогают установить повтор содержания в разных в формальном отношении словах *голубец – крест*, *корец – ковшик*. *Этот1* и *2* употреблены аналогично определенному артиклю, то есть так, что предполагается известность слов *крест* и *ковшик*. Но эти слова ранее в тексте не встречались, поэтому *этот1* и *2* указывают на предшествующий их употреблению фрагмент текста (анафора), ориентируют читателя “вверх” по тексту, заставляя искать слово с тем же референтом, что и у слов *крест*, *ковшик*.

Индексальный знак может указывать и на последующий, “нижний” по отношению к месту его употребления, фрагмент текста (катафора):

“Я не благотворитель, не меценат. Я по духу человек коммерческий. И сделаем мы так, если вы на это согласитесь. Я беру на себя все расходы по устройству вечера. А чистый доход разделю пополам. И еще вот что: двоим вам будет трудно заполнить весь вечер. Моя жена – прекрасная пианистка” [Вересаев 1985, с.191].

Индексальные знаки в катафорической функции (выделены жирным шрифтом) сигнализируют о вновь вводимой информации, указывая на последующий текст.

Условные знаки. В тексте условными знаками могут быть не только слова, но и буквы, цифры, слоги, грамматические формы слов, части слов, не соотносимые с морфемами, и др. Разумеется, особенно важна в тексте связность условных словесных знаков. Она, во-первых, прямо или косвенно участвует в осуществлении функции связности всех других знаков текста, и поэтому, во-вторых, ее удельный вес как в качественном, так и в количественном отношении больше других.

Учет такой лексической связности, которая реализуется на пространстве абзаца или сверхфразового единства, необходим при анализе небольших текстов. Тогда повторяемость некоторых слов может свидетельствовать о теме либо значительной части текста, либо всего текста. Так, можно было бы сказать, что повтор слов *родник* и *родимый* в стихотворении И.А. Бунина «В лесу, в горе, родник, живой и звонкий...» выдвигает содержание ‘родник – родина’ на роль темы этого текста. Однако подобный подход далеко не всегда эффективен. Все намного усложняется с увеличением длины текста. В рассказе или небольшой

повести проводить сплошной подсчет повторяющихся слов нет смысла. Заранее ясно, что повторов в таких текстах будет много, и чем больше текст, тем точнее в нем повторы будут отражать статистическую структуру русской лексики – не текста, а языковой подсистемы. Поэтому, чтобы определить тему целого текста или одну из его подтем исходя из связности на лексическом уровне, нужно выделить из всех повторов одну определенную линию связности. То есть нужно обращать внимание не на все повторяющиеся слова, а только на наиболее существенные. Каковы эти слова? – Ответ на данный вопрос применительно к художественному тексту остается открытым.

И все же можно назвать такие слова, которые в достаточно большом числе текстов самим фактом своей повторяемости отмечают (как правило, косвенно) отдельные темы текста или даже его главную тему. Имеются в виду имена собственные.

Имена собственные. Их рассмотрение в разделе о связности условных знаков несколько искусственно, поскольку имена собственные занимают промежуточное положение в системе «индекс – символ – икона». И прежде чем перейти к их роли в тексте, целесообразно вкратце сказать о специфике имен собственных как знаков.

Имена собственные определяются по-разному, наибольшей известностью пользуются следующие два их истолкования.

1. Имя собственное – это знак, обозначающий единичный объект (такое определение можно встретить, например, в школьном учебнике).

2. Имя собственное – это знак, указывающий на свой референт, но никаким образом его не характеризующий (это определение восходит к работам английского философа и логика Дж. Ст. Милля (1806–1873).

Первое определение имени собственного отчасти сближает его с условным знаком. Оно, казалось бы, явно уязвимо: достаточно открыть телефонную книгу, чтобы убедиться в неуникальности объектов обозначения имен собственных, или обратиться к контекстам такого рода: *Деревня Казбек находится у подошвы горы Казбек и принадлежит князю Казбеку* (А.С. Пушкин «Путешествие в Арзрум»).

Однако пристальнее всмотревшись в это определение, можно прийти к выводу, что уникальность – свойство не обозначаемого самого по себе, а свойство, которое ему придает автор имени, то есть отправитель сообщения, включающего данное имя собственное. В самом деле, говоря об Иванове, мы имеем намерение сказать об одном-единственном Иванове, говоря о Москве или Петербурге, мы вряд ли будем испытывать затруднения от того, что Москва и Петербург есть еще и в США... Поэтому есть основания полагать, что первое определение имени собственного отражает намерение говорящего. С такой точки зрения наиболее адекватной формулировкой может быть следующая: имя соб-

ственное – “слово, словосочетание или предложение, которое служит для выделения именуемого им объекта из ряда подобных, индивидуализируя и идентифицируя данный объект” [Подольская 1990, с. 474].

Второе определение сближает имя собственное с индексальным знаком, который, как известно, указывает на свой референт, никак его при этом не характеризуя [Моррис 1983, с. 57]. Отсюда понятно, что получатель сообщения “об Иванове” может испытывать затруднения: о каком именно из знакомых ему Ивановых идет речь? С этой позиции явно видна неединственность возможного референта имени собственного, а сложность в его установлении обусловлена как раз тем, что значение имени собственного (допустим, оно у него есть) не содержит никаких семантических признаков, которые могли бы послужить получателю в качестве отличительной характеристики референта. Поэтому данное определение в большей мере отражает позицию получателя сообщения, содержащего имя собственное.

Момент индексальности присущ обеим трактовкам имени собственного, но вряд ли следует безоговорочно относить его к индексальным знакам. Дело в том, что значение имен собственных потенциально открыто для указания, осложненного характеристикой (= коннотация, то есть со-означивание), содержит в себе своего рода пустоту, которая может принять множество семантических признаков. Это происходит в некоторых контекстах: *Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе»* (А.С. Пушкин «Путешествие в Арзрум»). Здесь жизнь и личность Наполеона (референт) переосмысливаются как значение знака *Наполеон*, которым можно проименовать всякого, кто – пусть только в возможности – способен на великие победы. Логично было бы писать *наполеон*, *декарт*, так как данные знаки обладают способностью к коннотации и обозначают некоторые классы объектов.

Когда имя собственное употребляется в художественном тексте, то вместо «переосмысления жизни и личности» как семантических компонентов имени сам текст становится «жизнью и личностью» имени собственного, особенно если оно принадлежит главному герою. Описание всего, что происходит с носителем имени в тексте, заполняет “пустоту” в его значении.

В начале текста, при первом употреблении, имя собственное – индексальный знак, подобный неопределенному артиклю. Оно только указывает на свой референт, который получатель воспринимает как некоторый *X* (например, в списке действующих лиц «Горя от ума» Молчалин – лишь имя одного из персонажей, о котором еще ничего, кроме имени, не известно). В этой позиции имя собственное осуществляет катифорическое указание, отсылая получателя «вниз», в последующее пространство текста. По мере чтения этот *X* приобре-

тает какие-то семантические свойства, которые по прочтении могут мыслиться как коннотация знака *X*. В конце текста имя собственное приближается к условному знаку и к тому же во многих случаях мотивированному. Его мотивировка и коннотация – в предшествующем пространстве текста (так, оказывается, что известный персонаж «Горя от ума» назван Молчалиным не случайно, а потому, что угодливое молчание – основное средство, избранное им для достижения корыстных целей...). Поэтому, не теряя полностью свойств индексального знака, имя собственное в конце текста анафорически отсылает «назад» – к предшествующему пространству текста; в этой позиции оно подобно определенному артиклю.

Разумеется, таково «поведение» не всех имен собственных и не во всяком тексте. Тем не менее речь идет об устойчивой тенденции, предопределяющей значимость повтора имени собственного в тексте.

Потенциальная пустота в значении имени собственного сближает его с другими «пустыми словами», такими, например, как звуковые повторы, размер, рифма... (ср., в частности, о фонеме: «Наличие подобных «пустых слов» составляет неотъемлемую особенность художественного текста. Именно потому, что фонемы лишены в языке собственного значения (и лексического и грамматического), они являются основным резервом при конструировании «пустых слов» – резерва для семантического дорегулирования текста» [Лютман 1970, с. 136]). Поэтому повтор имени собственного на всем пространстве текста может свидетельствовать о главной теме текста. Развитие этой темы связано с частотой употребления имени, поскольку всякий такой повтор увеличивает возможность получения его значением тех или иных семантических признаков, которые существенны для текста в целом.

Таким образом, имена собственные характеризуются семиотической нестабильностью, будучи разными знаками на различных участках текстового пространства. За счет приобретения ими коннотаций в конце текста имена собственные могут концентрировать в своих значениях содержание значительной части текста (отдельной подтемы, темы целого текста, идейного мотива...). Это делает имя знаком в значительной мере безусловным, который уже нельзя произвольно заменить каким-либо другим. По крайней мере, таково положение дел, когда речь идет о художественном тексте. В других типах текстов все может обстоять иначе.

Так, приводимое ниже рассуждение никак не может быть отнесено к художественному тексту: «После свертывания текста носителем информации становится номинация, выраженная собственным именем с уточнениями или без них. Так как текстов, описывающих данный индивидуальный объект, может быть много, то и содержание, стоящее за соответствующим собственным именем, может быть достаточно богатым. Это содержание именно стоит за име-

нем, но не принадлежит ему: заменив произвольно одно имя собственное на другое, мы оставляем неизменным его содержание. <...> ...собственное имя, в отличие от нарицательного, действительно лишено содержания: оно светит отраженным светом развернутого текста. И объясняется это исключительно тем, что его единственная функция чисто негативная: приписывая собственное имя объекту, мы утверждаем только то, что данный объект не является другим объектом" [Мурзин, Штерн 1991, с. 53].

Неслучайность употребления имен собственных свойственна любому типу текста. В нехудожественном тексте они указывают на внетекстовую действительность, ради сообщения о которой он создается (ср. роль имени собственного в документах, удостоверяющих личность, в справках, заявлениях, сводках новостей, исторических памятниках и т.п.). В художественном тексте имена собственные являются константами того особого мира, какой создается автором в самом тексте. Их повторяемость зачастую становится показателем специфики текста как в формальном, так и в содержательном отношении. Например, антропоним, употребляемый на всем пространстве текста и повторяющийся чаще других, с большой вероятностью указывает на его главного героя. Те фрагменты текста, в которых частота употребления антропонима максимальна, скорее всего, играют ключевую роль в раскрытии темы этого текста. В рассказе И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч» [Тургенев 1979, с. 7–18] чаще других имен собственных повторяются два, вынесенные в заголовок. Наглядную картину их распределения по тексту можно представить в виде рисунка:



В данном случае тематическая роль имен Хорь и Калиныч лишь подтверждается рисунком, будучи предопределена заглавием. Но, в свою очередь, максимальная частотность этих антропонимов на восьмой странице (как бы ни была условна постраничная система отсчета) отмечает как раз сопоставительную характеристику двух главных героев – одно из основных “событий” текста.

Нередко имя главного героя не является самым частотным в тексте. Этот факт также весьма значим. Его объяснение кроется в распределении частоты употреблений других имен собственных. Так, в тексте А.П. Чехова «Студент» [Чехов 1986, с. 306–309] главный герой – семинарист Иван Великопольский, а самое частотное имя собственное – Петр (апостол Петр). Текст совсем небольшой, поэтому распределение в нем имен собственных удобно представить в виде таблицы, где длина текста дается в строках:

А.П. Чехов
Студент

	Имена собственные
1-10	Иван Великопольский
11-20	∅
21-30	Рюрик, Иоанн Грозный, Петр (царь)
31-40	Василиса, Лукерья
41-50	Василиса, Василиса
51-60	Лукерья, Петр (здесь и далее – апостол)
61-70	Василиса, Петр, Иисус, Петр, Иисус, Петр
71-80	Иуда, Иисус, Петр, Иисус, Лукерья
81-90	Иисус, Петр, Иисус
91-100	Иисус, Петр, Иисус
101-110	Василиса, Лукерья
111-120	Василиса, Петр
121-130	Василиса, Петр, Петр
131-140	∅
141-149	∅

Сосредоточение имен собственных в шестом и седьмом десятках строк отмечает евангельскую тему текста – рассказ семинариста о Петре, трижды от-

рекшемся от Иисуса (тема начинается в строках 51–60 и заканчивается на строках 91–100).

Интуитивное и чисто содержательное определение главного героя – семинарист Иван Великопольский – вступает в конфликт с отсутствием регулярного повтора имени *Иван Великопольский*. Интерпретация текста должна, помимо прочего, разрешить этот конфликт. Более того, именно сложившееся противоречие и предопределяет возможный путь интерпретации, что еще раз подтверждает роль повтора имени собственного в тексте (подробнее об этом тексте см. в разделе VI. Структура художественного текста).

5. Семантико-синтаксическая связность

На границе между словом и предложением находится связность, осуществляемая посредством так называемых пресуппозиций и импликаций. Они служат для передачи (повтора) неявно выраженных знаний.

Пресуппозицией, или **презуппцией** (от лат. *prae* ‘перед’ и *suppositio* ‘подкладывание’; *praesumptio* ‘предположение’), “называются такие компоненты высказываний, которые, судя по их оформлению, отправитель текста считает истинными и уже известными адресату” [Федосюк 1988, с. 19]. То есть в содержательном отношении – это часть высказывания, характеризующаяся самоочевидностью и тривиальной истинностью. Например, из предложения *Вахтер отпер дверь и вышел к арестантам* следует, что речь идет о тюрьме; из предложения *Первый год семейной жизни был трудный год для Евгения* (Л.Н. Толстой «Дьявол»), – что Евгений достаточно взрослый человек и у него есть жена, с которой они поженились год тому назад. Особенностью пресуппозиций и свидетельством их наличия в предложении является тот факт, что они не попадают под отрицание: при отрицании высказывания его пресуппозитивная часть сохраняется неизменной. Ср.: *Первый год семейной жизни не был трудный год для Евгения* – как видим, то, что Евгений взрослый человек и что он женат, остается верным и для предложения с отрицанием.

В одних случаях носителем пресуппозитивной семантики может быть какая-либо часть предложения (см. предыдущий пример), в другом, например, придаточное предложение (два таких придаточных выделены курсивом): *Ей казалось, что если бы она была худенькая, не напудренная и без челки*, то можно было бы скрыть, что *она непорядочная*, и было бы не так страшно и стыдно стоять перед незнакомой, таинственной дамой (А.П. Чехов «Хористка»). То обстоятельство, что она была полная, напудренная, с челкой (первое придаточное) и непорядочная (второе придаточное), остается в силе и при отрицании всего предложения: *Ей не казалось, что если бы она была худенькая, не напудренная и без челки, то нельзя было бы скрыть, что она непорядочная*. Возмож-

но, что основным носителем пресуппозитивного содержания будет отдельное слово: «Иван Петрович подошел к столу. Он был очень весел». Прочитав подобное, всякий считает себя обязанным притвориться идиотом и спросить: – Кто был весел? Стол? (В.В. Вересаев «Записки для себя»).

Здесь кажущаяся неопределенность референтного указания, осуществляемого индексальным *он*, разрешается пресуппозитивной частью значения краткого прилагательного *весел*: ‘быть веселым’ – содержание, которое можно отнести только к одушевленному объекту, следовательно, в значение *весел* входит пресуппозитивное содержание ‘одушевленный объект’. Поэтому *он* указывает на Ивана Петровича, и это остается в силе при отрицании – *Он был не весел*, где *не весел* также предполагает смысл ‘относящийся к одушевленному объекту’.

Импликация (от лат. *implicatio* ‘вплетение’) – “это такие сообщения, которые выводятся получателем из содержания текста или его компонентов” [Федосюк 1988, с. 21]. Импликации представляют собой выводы, которые делаются по большей части на основании внетекстовых и внеязыковых знаний. Так, знание того, что у Иисуса были ученики, а у Иуды не было, позволяет правильно установить референцию местоимения *он* из следующего контекста: *Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота – человек очень дурной славы и его нужно остерегаться. Одни из учеников, бывшие в Иудее, хорошо знали его сами, многие много слышали о нем от людей...* (Л. Андреев «Иуда Искариот»). Ученики, бывшие в Иудее – это ученики Христа, следовательно, *его* (знали его сами) и *он* (слышали о нем) относятся к Иуде (кроме того, нельзя быть учеником человека, о котором только “слышал”). Импликация в отличие от пресуппозиции не сохраняется при отрицании высказывания; она в гораздо меньшей степени “лингвистична” и в большей мере основана на энциклопедических сведениях.

Ср. замечание А.С. Пушкина, представляющее собой импликацию, относительно одного из стихотворений К.Н. Батюшкова:

Как ландыш под сертам
убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет

Не под сертам, а под косяк
ландыш растет в лугах и ропах –
не на наших пашнях засеянных

[Пушкин 1964, с. 567]

Обращение к энциклопедической информации бывает важно и для пресуппозиции, тем более когда под пресуппозицией понимают совокупность знаний, общую для всех носителей данного языка и данной культуры. Если получателю в достаточной мере не известны сведения о том, что сообщается в тексте, то он воспринимает текст как “местами несвязный”.

Обобщая это положение, И. Беллерт пишет: "... если вообще можно разделить эти два аспекта семантики естественного языка – знание о языке и знание о мире, – то только произвольно; такое разделение необходимо для описания словаря и определения того, какие следствия можно будет вывести формально из отдельных высказываний. Однако при интерпретации связного текста оказывается, что оба аспекта играют идентичную роль"

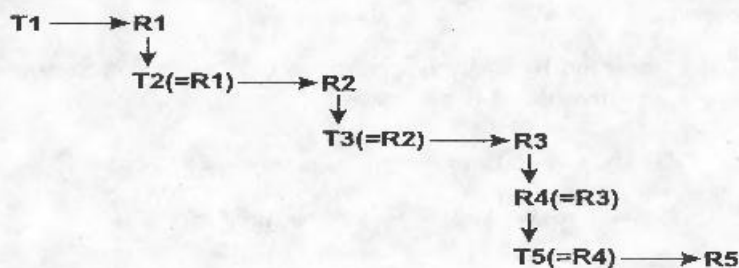
[Беллерт 1978, с. 196].

Семантико-синтаксическим средством обеспечения связности текста и реализации изотопии является актуальное членение предложения. Актуальное членение представляет собой с этой точки зрения формальный способ включения в контекст, при котором содержание из темы или ремы предшествующего предложения переходит в тему или ремы последующего / последующих. Например:

- Прекрасно! – промолвил Рудин (T1), – стало быть, по-вашему, убеждений нет (R1)?
- Нет (T2) – и не существует (R2).
- Это (T3) ваше убеждение (R3)?
- Да (R4).
- Как же вы говорите, что их нет (T5)?
Вот уже одно на первый случай (R5).

[Тургенев 1980, с. 221–222]

Здесь наблюдается следующая система взаимосвязей:



Подобная сеть рема-тематических цепочек сверхфразового единства или целого текста называется **тематической прогрессией**. Согласно мнению автора этого термина Ф. Данеша, тематическая прогрессия образует "остов строения текста". (В приведенном примере реализуется один из видов тематической прогрессии – простая линейная.)

Еще одним видом синтаксической связности является эллипсис. Его особенность в том, что, с одной стороны, эллиптический элемент восстанавливается благодаря контексту, а с другой, сам по себе эллипсис сигнализирует о необходимости обратиться к предшествующей части текста для восстановления пропущенного элемента. Поэтому Р.О. Якобсон расценивал эллипсис в качестве нулевого анафорического (дейктического) знака.

Все виды синтаксической связности в конечном счете обусловлены семантикой текста и надлежащим образом могут быть описаны только при ее учете. "В этом свете, — пишет один из авторитетов лингвистики текста Вольфганг Дресслер, — получает подтверждение парадоксально сформулированное определение синтаксиса как «специальной формы семантики текста», данное Г. Вайнрихом..." [Дресслер 1978, с. 136].

6. Грамматическая связность

Под грамматической связностью в данном случае имеется в виду, прежде всего, повтор грамматических форм слов. Этот вид связности наименее значим; по отношению к нему в еще большей степени верно положение о главенствующей роли семантики текста. Последняя, если говорить о ней в аспекте связности, предопределяет приоритет связности лексической, на фоне которой и определяется грамматический повтор, релевантный именно для текста. Это не исключает того, что то или иное грамматическое значение может в конкретном тексте приобрести особый вес и быть, например, ключевым фактором для определения его структуры или для его интерпретации. Однако последнее верно исключительно для текстов малого объема. Ограничимся одним только примером:

И.С. Тургенев Кубок

Мне смешно... и я *дивлюсь* на самого себя. Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я *стараюсь* придать им блеск и красоту, я *ищу* образов и сравнений; я *округляю* мою речь, *тешуся* звоном и созвучием слов.

Я, как ваятель, как золотых дел мастер, старательно *леплю* и *вырезываю* и всячески *украшаю* тот кубок, в котором сам же *подношу* себе отраву.

[Тургенев 1982, с. 178]

Тема саморефлексии субъекта получает выражение прежде всего в лексическом повторе местоимений *я, мой*. Эта же тема дублируется грамматически – глагольными формами первого лица единственного числа настоящего времени. Их в тексте 9 (выделены курсивом) против двух инфинитивов *жить и придать*. Повтор грамматических форм в данном тексте “усиливается” значением соответствующих лексем, и в итоге глагольная цепь достаточно полно передает повествовательный сюжет текста: *дивлюсь, стараюсь, ширю, округляю, теишусь, леплю, вырезаваю, украшаю, подношу*.

7. Обобщение рассмотренных видов связности

Все виды связности важны и должны приниматься в учет при анализе текста. Однако в зависимости от типа текста разные виды связности имеют различный вес. Например, для поэтического текста фонетический повтор будет гораздо более значим, чем для прозаического. Если говорить только о прозаическом тексте, то в аспекте его анализа все виды связности можно ранжировать в зависимости от такой существенной характеристики, как объем текста.

Во-первых, для прозаического текста любой протяженности будет, несомненно, приоритетной связность, осуществляемая посредством условных знаков. Во-вторых, для анализа большинства “обычных” текстов, которые состоят из некоторого множества сверхфразовых единств (рассказ, очерк, небольшая повесть, новелла...), существенна связность, основанная на повторе имен собственных. В-третьих, для текстов, сопоставимых по объему со сверхфразовым единством, а также для аналогичных фрагментов (ключевых) любых текстов важны виды связности, осуществляемые:

- индексальными знаками,
- различными типами тематической прогрессии,
- пресуппозициями,
- импликациями,
- грамматическими формами,
- различными фонетическими средствами.

Разумеется, приведенный перечень может быть дополнен, а обсуждение проблем связности текста на этом не заканчивается. Дело в том, что всем описанным видам связности присущи в той или иной мере общие свойства: они всегда выражаются формально, имеют линейный характер и в большинстве случаев соотносимы с языковыми единицами. На этом основании по отношению к ним можно применять в дальнейшем термин *когезия* (от лат. *cōhaesi* ‘быть связанным’) В. Дресслера, или *локальная связность*. В то же время остается

неясным, какую роль в процессах организации и бытования текста играют такие его единицы, которые не имеют языковых аналогов: заголовок, цитата, текст в тексте, метатекст и другие. Они характеризуются тенденцией к большей протяженности, чем слово, в других случаях – чем предложение, и поэтому они менее формальны, их границы тяготеют к неопределенности, а установление границ опирается в основном на семантику и требует от получателя принятия во внимание цельности текста. Все такие единицы текста в конечном счете также взаимосвязаны, объединяются некими семантическими, а нередко и формальными повторами. Однако по отношению к системе их взаимосвязей употребляются уже иные термины – когерентность (от лат. *cohaerentia* 'сцепление, связь'; автор термина – В. Дресслер), или глобальная связность.

Литература

- Беллерт 1978* – Беллерт И. Об одном условии связности текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. УШ. – Лингвистика текста. – М., 1978.
- Гельб 1982* – Гельб И.Е. Принципы систем письма в рамках зрительной коммуникации // Гельб И. Е Опыт изучения письма. (Основы грамматики). – М., 1982.
- Дресслер 1978* – Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. УШ. – Лингвистика текста. – М., 1978.
- Линдсей, Норман 1974* – Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. (Введение в психологию). – М., 1974.
- Лотман 1970* – Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Мейе 1938* – Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. – М.–Л., 1938.
- Молчанов 1980* – Молчанов А.А. Таинственные письма первых европейцев. – М., 1980.
- Моррис 1983* – Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. – М., 1983.
- Мурзин, Штерн 1991* – Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск, 1991.
- Пиотровский 1975* – Пиотровский Р. Г. Текст, машина, человек. – Л., 1975.
- Подольская 1990* – Подольская Н.В. Собственное имя // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
- Уайтхед 1990* – Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. – М., 1990.
- Федосюк 1988* – Федосюк М.Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. Учебное пособие по спецкурсу. – М., 1988.
- Черри 1972* – Черри К. Человек и информация. (Критика и обзор). – М., 1972.

Источники примеров

- Белый 1981* – Белый А. Петербург. – М., 1981.
- Бунин 1965* – Бунин И.А. Собрание сочинений. – В 9-ти т. – Т. 1. – М., 1965.
- Вересаев 1985* – Вересаев В.В. Концерт // Вересаев В. В. Собрание сочинений. – В 4-х т. – Т. 4. – М., 1985.
- Пушкин 1964* – Пушкин А.С. Заметки на полях «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. – В 10-ти т. – Т. 7. – М., 1964.
- Тургенев 1982* – Тургенев И.С. Ночь // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 9. – М., 1982.
- Тургенев 1980* – Тургенев И.С. Рудин // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 5. – М., 1980.
- Тургенев 1979* – Тургенев И.С. Хорь и Калиныч // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 3. – М., 1979.
- Тургенев 1982* – Тургенев И.С. Кубок // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 10. – М., 1982.
- Фет 1988* – Фет А.А. Осень // Фет А.А. Стихотворения. Проза. Письма. – М., 1988.
- Чехов 1986* – Чехов А.П. Студент // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 8. – М., 1986.

III. Цельность текста

1. Понятие цельности в соотношении со связностью

Цельность текста – это такое его свойство, которое объединяет текст с другими сложными системами независимо от их природы. Его суть в том, что текст как целое всегда “больше” суммы своих частей. Причем, поскольку цельность является чисто содержательным свойством, следует уточнить: содержание текста не равно простой сумме смыслов, из которых он строится. С этой стороны цельность может быть уточнена как семантическая **неаддитивность** (рус. *не + лат. addo* ‘прибавлять, добавлять’).

Один из основателей системологии, известный русский ученый и революционер А.А. Богданов (1873–1928), определяя цельность (в его терминах – организovanность), пишет: “Биологи уже давно характеризовали организм как «целое, которое больше суммы своих частей». Хотя, употребляя эту формулу, они сами вряд ли смотрели на нее как на точное определение, особенно ввиду ее внешней парадоксальности; но в ней есть черты, заслуживающие особого внимания” [Богданов 1989, с. 113]. То есть это утверждение имеет отнюдь не метафорическое значение, чему имеется множество подтверждений, например: “Элементарная иллюстрация из неорганического мира: миллион легких кристаллических частиц, вместе весящих 1 грамм, развевается в пространстве легким дуновением ветра; а связанные в целый кристалл, они испытали от такого же воздействия разве лишь легкую вибрацию” [Там же, с. 118].

Особого внимания заслуживает то, что А.А. Богданов, назвавший свою теорию тектологией – “В буквальном переводе с греческого это означает «учение о строительстве» [Там же, с. 112], – считал, что “у каждого человека есть своя, маленькая и несовершенная, стихийно построенная «тектология». А для коллектива, общества характерна «обыденная тектология», и “в обыденной тектологии существуют элементы, общие для массы людей, если даже не для всех, элементы, так сказать, общепринятые <...> укажем на основной и важнейший из них. Это – язык, речь.

Речь по существу своему есть процесс организационный, и притом *универсального* характера. Посредством нее организуется всякая практика людей в их сотрудничестве: при помощи слова устанавливаются общие цели и общие средства, определяются место и функция каждого сотрудника, намечается последовательность действий и т.д. Но посредством речи организуется и все познание, все мышление людей: при помощи слов опыт передается между людьми, собирается, концентри-

руется; его «логическая» обработка имеет дело с словесными знаками. *Речь – это первичный текстологический метод, выработанный жизнью человечества; она, поэтому, живое доказательство возможности текстологии*” [Там же, с. 110–111].

В лингвистике также давно известно, что “единицы более высоких уровней не строятся непосредственно из единиц предшествующих уровней. Так, важным компонентом морфемы является значение, не свойственное фонемам; значение предложения не складывается непосредственно из значений входящих в него морфем, но включает в себя и значение синтаксической конструкции, лежащей в основе данного предложения. Это подтверждается тем фактом, что предложения, имеющие один и тот же морфологический состав, могут осмысляться различно в зависимости от того, с какой синтаксической конструкцией они ассоциируются, ср. классический латинский пример *amor patris* (родительный субъекта – «любовь отца», родительный объекта – «любовь к отцу»)» [Апресян 1966, с. 148].

Есть множество текстов, написанных А.С. Пушкиным, все они состоят из слов. Лексикологическая и лексикографическая работа над текстами позволила составить «Словарь языка А.С. Пушкина». От текстов можно прийти к словарю: от целого – к частям. Но невозможно, используя каким бы то ни было образом «Словарь языка А.С. Пушкина», восстановить какой-либо из его текстов: целое (множество текстов) больше суммы частей (множество слов). Это, конечно, упрощенный пример, но он свидетельствует о существенном для нас моменте в отношениях между связностью и цельностью художественного текста: хорошо понимая готовый текст, мы можем установить, хотя бы в общих чертах, каковы единицы, из которых он построен, и как они связаны между собой; даже хорошо зная, что представляют собой единицы, из которых построен текст, и каковы связи между ними, мы не сможем понять текст как целое. Иными словами, при прочих равных условиях от цельности можно прийти к связности, от связности к цельности – нельзя.

Разумеется, имеет смысл анализировать слова, грамматические формы, синтаксические связи и т.п., например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус». В итоге получатель будет иметь представление о лексической и грамматической семантике языковых единиц в данном тексте, о связях между ними. Но все это – те или иные явления в тексте, их понимание дает знание о частях текста. Между тем известно, что в художественном тексте каждое “следующее событие в меньшей степени связано с предыдущим, а в большей степени – со всем замыслом произведения” [Белянин 1988, с. 46]. О содержании всего текста можно будет судить только после выдвижения хотя бы какой-нибудь гипотезы о нем как целом. То есть необходимо суждение, точнее – мнение о тексте (вовсе не обязательно в словесной формулировке) «поверх» и «над» связностью и семантикой его частей. После этого связность текста предстает в новом

виде: становится понятно, для чего она именно так устроена, для какого содержания служит форма, принимающая именно такие очертания.

Мы преднамеренно не приводим примеров к проделанным рассуждениям. Причина в том, что все было описано так, как это было бы логично себе представить. «Логично» – значит в некоторой степени искусственно. На самом деле получатель начинает анализ связности только по прочтении текста, следовательно, уже имея некое предзнание, предвосхищение общего содержания текста. Оно принадлежит интуиции и в большинстве случаев не выражается словесно. Определить такое предзнание положительно очень трудно, ясно только, что его “работа” над связностью заключается по большей части в отрицании и отбрасывании того, что явно не может быть необходимым для реализации цельности текста. Так, выявляя связность текста, мы ведь не пытаемся произвести сплошной подсчет всех его знаков – от пробелов между словами до содержательных повторов в сверхфразовых единствах; с самого начала анализирующий отбрасывает какое-то множество повторяющихся знаков, даже не задумываясь, почему они не важны для него. Причем положительные результаты такого отрицания проверяются путем уточнения самого предзнания. Получается круг, начальным звеном которого, если говорить о восприятии текста, будет связность, а в случае анализа – предзнание цельности, которое “управляет” связностью; затем связность и цельность постоянно чередуются. Конечный пункт и идеальный исход этого кругового движения – полная согласованность связности и цельности.

Иллюстрацией сказанного могло бы быть описание процесса анализа текста лингвистом, данное с “внутренней” стороны (о чем думал, когда читал текст, каково было первое неформулируемое предзнание, что оно дало для определения связности...). Однако это невыполнимая в рамках теории текста задача. С другой стороны, кругообразный процесс восприятия и анализа текста – привилегия отнюдь не только лингвиста, но и вообще всех, кто когда-либо пытался “вникнуть” в текст. А поскольку это явление распространенное, описание его мы встречаем и в художественных текстах. Вот одно из них.

У Н.С. Лескова есть рассказ «Шерамур (Чрева–ради юродивый)», озаглавленный именем главного героя. О нем читателю, в частности, известно: “Шерамур – герой брюха; его девиз – *жрать*, его идеал – *кормить других...*”. Будучи в Париже, рассказчик, от имени которого ведется повествование, одолжил Шерамуру монету в 100 франков. Затем рассказчик уехал в Петербург, где через некоторое время, уже совершенно позабыв о своем одолжении, получил посылку из Парижа. В ней он обнаружил стофранковую монету, книгу и странную надпись на оберточной бумаге:

“Опять разыскиваю оберточную бумагу и рассматриваю письма, возлагая на них последнюю надежду узнать: что это за явление? Ничего более: «долг и за про-

цент ж. в. х. ...». Характер почерка неуловим, потому что написано на протекучке, и все расплылось... Соображаю, что здесь *долг* и что – *процент*, или «за процент»: монета долг, а книга «за процент», или наоборот? И потом, что значат эти «ж. в. х.»? Нет сомнения, что это не первые буквы какого-то имени, а совсем что-то другое... Что же это такое? Подбираю, думаю и сочиняю: все выходит как-то странно и некстати: «жму вашу руку», – но последняя буква не та: «жгу ваш хохол», тут все буквы соответствуют словам, но для чего же кому-нибудь было бы нужно написать мне такую глупость? Или это продолжение фразы: посылаю «долг и за процент» еще вот что, например, – «желтый ватошный халат» или «женский ватошный халат»... Все никуда не годится. Глупый водевильный случай, а интересно! Даже во сне соображаю и подбираю: «желаю вам хорошего». Вот, кажется, это пошло на дорогу! Еще лучше: «живу весьма хорошо»; или... наконец, батюшки мои! Батюшки, да это так и есть: не надлежит ли это читать... «жру всегда хорошо»? Решительно это так, и не может быть иначе. Но тогда, что же это значит: неужто здесь был Шерамур?" [Лесков 1993, с. 185].

Сначала получатель (рассказчик) пытается установить референты условных знаков *долг* и *процент* (*монета долг, а книга «за процент», или наоборот?*). Общее содержание послания не вполне понятно. Затем получатель расценивает *ж. в. х.* как условные знаки (буквы) знаков (слов). Они заключают сообщение, но не могут быть инициалами: *это не первые буквы какого-то имени, а совсем что-то другое...* (один вариант референтов отвергнут). Далее он формальным образом пытается восстановить зашифрованную связность, подставляя вместо букв различные начинающиеся с них слова. После каждого варианта идет его проверка через обращение к возможному содержанию сообщения: вариант – проверка – вариант – проверка... Заметим, что это общее содержание получателю доподлинно не известно, тем не менее и этого предзнания достаточно для того, чтобы отбросить не только нелепые версии *жгу ваш хохол, желтый ватошный халат, женский ватошный халат*, но и вполне правдоподобные *желаю вам хорошего* и *живу весьма хорошо*. Наконец, вариант *жру всегда хорошо* удовлетворяет как требованиям связности (формальный аспект), так и дополняет предзнание до знания: текст обретает цельность, что и позволяет установить имя отправителя – Шерамур.

Любопытно, что предзнание цельности, отвергавшее вариант за вариантом, уже содержало в себе, так сказать, «идею Шерамура», о которой получатель не знал, не мог ее «озвучить», но, как это ни парадоксально, обладал ею: *...или... наконец, батюшки мои! Батюшки, да это так и есть: не надлежит ли это читать... «жру всегда хорошо»?* Сначала восклицания, затем утверждение *это так и есть*; значит, *это* уже известно – до того, как произнесено «*жру всегда хорошо*»; сначала вариант прошел цензуру цельности, затем физически воплотился в связной последовательности знаков. И во всех случаях цельность управляла связностью, постоянно с ней чередуясь в рассуждениях получателя.

Таким образом, при анализе текста с позиции получателя цельность занимает приоритетное положение по отношению к связности. Формальная и семантическая стороны текста, если в них видеть, соответственно, связность и цельность, противопоставлены еще по одному параметру. Однонаправленный анализ текста «от связности к цельности» предполагает движение от частей к целому, это индуктивный путь. В силу того, что целое больше суммы своих частей, он вряд ли приведет к успеху. Однонаправленный анализ «от цельности к связности» предполагает движение от целого к частям, это дедуктивный путь. Он обуславливает возможность того, что получатель, не понимая отдельных слов или выражений текста, способен понять текст в целом. Но для обоснования полученной подобным образом версии истолкования текста совершенно необходимо обращение к связности (когезии). Только при этом условии можно восстановить пропуски в тексте или, как это было с рассказчиком из «Шерамура», прочитать его зашифрованный фрагмент.

Убедительным аргументом в пользу взаимодополнительности связности и цельности может послужить отрывок из романа «Имя розы» итальянского писателя У. Эко (надо сказать, он прежде всего известен как литературовед, семиолог и философ, поэтому описываемая ситуация несет на себе теоретическую нагрузку, которую – и в этом подлинное мастерство автора – наивный читатель не замечает). Речь идет о зашифрованном сообщении, которое пытаются прочесть два монаха:

ϑοϕτ,οϒ≡Χ ϑϑωϑϑ ϑϑτ,ϑϑοο

«Прежде всего при разгадывании тайного послания полагается разгадать, что же в нем говорится».

«А после этого и разгадывать незачем!» – захохотал я.

«Не скажи. Требуется вообразить, как могут звучать первые слова. А потом проверить, распространяется ли правило на остальной текст. Например... В этой записке несомненно указан путь в предел Африки. Я почти уверен. И все благодаря ритму... Попробуй сам вдуматься в первые три слова. На буквы не гляди – только на их количество... IIIIII IIII IIIIII... Разделим эти слова на слоги по две-три буквы. Что выйдет? Та-та-та, та-та, та-та-та... Тебе ничего не приходит в голову?»

«Нет... ничего...»

«А мне приходит. Secretum finis Africae (тайна предела Африки... (лат.) – примечание автора)... Посмотрим. В последнем слове первая и шестая буквы должны

совпасть. Так и есть: в обоих случаях знак Земли. Первая буква первого слова – S – должна быть та же, что и последняя буква второго... Прекрасно. Она тоже повторяется. Знак Девы. Похоже, мы на верном пути. Тем не менее, увы, не исключается, что это цепь совпадений. Надо искать закономерность“ [Эко 1989, с. 138–139].

”«Да. Подобрать ключ очень легко. В распоряжении Венанция было двенадцать знаков Зодиака и еще восемь знаков, обозначающих пять планет, два светила и Землю. Итого двадцать знаков. Ровно столько, сколько требуется для передачи латинского алфавита, учитывая, что два звука – первый в *unum* и первый в *velut* – записываются здесь одной и той же буквой. Так. Порядок букв нам известен. Какой порядок тайных знаков мог бы ему соответствовать? Я подумал о порядке следования небес. Предположил, что зодиакальный квадрат установлен на самой дальней орбите. Значит, Земля, Луна, Меркурий, Венера, Солнце и прочие. А затем – последовательно – зодиакальные знаки в традиционном порядке... Так вот, если употребить этот ключ, письма Венанция обретают смысл».

И он показал мне пергамент, на котором крупными буквами по латыни было переписано разобранное: «*Secretum finis Africae...*» [Там же, с. 174–175].

В силу определяющей роли цельности самый легкий случай восстановления связности текста, когда он дан в сокращении или зашифрован, представлен ситуацией, в которой общее содержание сообщения известно получателю до предъявления его конкретной формы. Обратимся для примера к знаменитой сцене объяснения Левина и Кити из «Анны Карениной».

– Я хотел спросить у вас одну вещь.

Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза.

– Пожалуйста, спросите.

Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: «То ли это, что я думаю?»

– Я поняла, – сказала она, покраснев.

<...> Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о.<...> Он вдруг просиял: он понял. Это значило: «тогда я не могла иначе ответить».

<...> Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла и, не спрашивая его: так ли? взяла мсл и тотчас же ответила. <...> Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама докончила и написала ответ: Да" [Толстой 1970, с. 336–337].

Полное согласие Левина и Кити, общее чувство и намерение заявить о нем, которое сочетается со страхом быть непонятым (а со стороны Левина – еще и отвергнутым), обуславливает, с одной стороны, использование “семиотического намека”, а с другой – легкость его прочтения. Содержание (цельность) отправляемых и получаемых реплик этого диалога ясно для его участников еще до написания букв (совокупность которых образует форму текста). Поэтому то обстоятельство, что последнее сообщение Левина не приводится автором – *он написал три буквы. Но еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама докончила*, – ничего в целом не меняет. Каковы эти три буквы, неизвестно, при том, что информация, передаваемая ими как знаками, понятна и Кити, и читателю романа. Поэтому мы можем предлагать различные варианты, лишь бы они удошлетворили общему содержанию диалога.

2. Самопонятность и автосемантия

Определение цельности как частного случая неаддитивности – целое больше суммы своих частей – не является полным, так как не учитывает всей специфики художественного текста.

С позиции отправителя текста цельность конкретизируется в понятии замысла (мотива, интенции), который существует до готового текста и затем находит свое выражение в нем, всегда претерпевая те или иные изменения. Текст с этой точки зрения предназначен для реализации замысла. В готовом тексте замысел трансформируется в тему и идею целого текста.

Цельность художественного текста для получателя существует по умолчанию: еще до прочтения он не сомневается в наличии у текста темы и идеи. Его цель – в установлении и конкретизации идейно-тематического содержания текста. Что же касается замысла, то он вряд ли может быть каким-либо образом реконструирован, поскольку существует только в ментальном мире автора и как таковой никогда не выражается: он всегда превращается, трансформируется в тему, идею текста, точнее – деформируется так, что становится темой, идеей. Само деление на тему и идею в достаточной мере условно, но тем не менее будем считать, что с позиции получателя *цельность = (тема + идея) – замысел*.

Понимание текста, как и всякое понимание, начинается с того, что читатель обращает внимание на непонятные фрагменты текста, ведь именно они вызывают затруднение. Естественно, что ключом к уяснению непонятого будет то в тексте, что понятно само по себе. В любом тексте есть такие его части, которые понятны более других, именно они и служат в первую очередь для понимания других, менее понятных или вообще непонятных, частей этого же текста.

Говорить о таких самопонятных частях текста можно, только учитывая прагматический фактор – позицию носителя языка относительно текста. Для автора самопонятным в его тексте может быть то, что сложнее всего увидеть в нем читателю – идея, замысел. Для получателя же очевидным будет то, что соприкасается с имеющимися у него знаниями, нечто хотя бы отчасти известное, позволяющее соотнести предполагаемое общее содержание текста со знакомым ему кругом представлений, идей, понятий. А поскольку речь идет о части воспринимаемого текста, постольку эта его часть, с одной стороны, сообщает в той или иной мере получателю информацию о целом, к которому принадлежит, с другой – данная часть текста выделяется на фоне того, что в нем частично или полностью непонятно. Возникают предпосылки для семантической автономности самопонятных фрагментов текста: они могут нести информацию о теме текста в форме автосемантических его частей.

Автосемантия, понимаемая как содержательная независимость и самодостаточность, свойственна не только самопонятным фрагментам текста. Одновременно самопонятность части текста – не слов или предложений как таковых, а лишь того в тексте, что релевантно относительно именно текста, – предполагает свойство автосемантической. (При ином взгляде на вещи не имеет смысла говорить об автосемантии, так как текст строится из известных получателю языковых знаков, но сообщает информацию, отличную от языковой.) Поэтому далее в этом разделе будут обсуждены некоторые свойства только автосемантии как следствия самопонятности.

Самопонятные и автосемантические фрагменты не занимают в текстах какого-либо фиксированного положения. Но существует тенденция к их расположению в начале и реже – в конце текста. Особенно отчетливо эта тенденция проявляется в газетном тексте. Его заголовок и начало носят характер «тематических выражений» и должны быть информативны и понятны сами по себе [Ван Дейк, Кинч 1989, с. 59–60]. Подобное положение дел может иметь место и в художественных текстах. Так, для рассказов и повестей И.С. Тургенева характерно автосемантическое начало, в котором сообщаются, как правило, имена персонажей, место и время действия. В рассказах Н.С. Лескова нередко относительно независима концовка. В других текстах автосемантические части располагаются в середине, как, например, в

«Студенте» А.П. Чехова (рассказ студента об апостоле Петре – см. таблицу в разделе **II. 4. Лексическая связность. Имена собственные**)*.

В силу того, что определяющей для автосемантии как следствия самопонятности является категория понимания, точнее говоря, акта понимания, совершаемого получателем, невозможно без учета личности получателя рассматривать те или иные отрезки текста в качестве семантически самостоятельных. Что для одного ясно, другому может показаться туманным, поэтому речь идет об относительном понятии. Это не означает, что применительно к конкретному тексту нет возможности выявить его автосемантические части. Просто существует известная степень адекватности в их определении.

Подходя к проблеме несколько с иной стороны, можно назвать абсолютный носитель свойства автосемантии – им является собственно текст. Следовательно, если один текст располагается в границах другого, то первый и будет совершенно автономной частью второго. Самопонятность текста в тексте может быть обеспечена тем, что он является широко известным носителям данного языка и данной культуры: пословицы, поговорки, загадки, молитвы, анекдоты и пр. (см. о **прецедентных текстах** – **IV. 3. Цитата**). Когда некоторая часть текста не принадлежит к названным и ее общеизвестность сомнительна, тогда показателем максимума автосемантии является либо ее воспроизводимость в другом тексте, либо возможность ее функционирования отдельно от материнского текста.

3. Тематическая недостаточность; интертекстуальность (1)

Цельность, как бы ее ни понимали (замысел, семантическая неаддитивность, идейно-тематическое единство), не может быть единственным необходимым и достаточным свойством текста. Ведь само понятие цельности предполагает наличие частей и связей между ними, то есть связность: если бы не было частей, то было бы бессмысленным говорить о целом, которое больше суммы своих частей. В этом отношении связность есть предпосылка цельности. Ее нельзя не учитывать, так как в противном случае подрывается представление о тексте как знаковой последовательности. Эффект цельности как раз и возникает в определенных последовательностях знаков, поэтому, несколько преувеличивая, можно даже утверждать, что цельность – это конечный результат всех видов связности текста, а всякая иная связность дает иную цельность. Отсюда и изве-

* Ср. наблюдение Чехова, сделанное с позиции отправителя: "По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем..." (И.А. Буниц «О Чехове»).

стная мысль Л.Н. Толстого об идее «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала». И далее: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна без того сцепления, в котором она находится» [Толстой 1953, с. 268–269]. Комментируя это рассуждение писателя, Ю.М. Лотман отмечает: «Толстой необычайно ярко сказал о том, что художественная мысль реализует себя через «сцепление» – структуру – и не существует вне ее...» [Лотман 1970, с. 18].

Выдвижение цельности на первый план при игнорировании, по существу, не меньшей роли связности неприемлемо для теории и анализа художественного текста. Иначе неизбежны явные противоречия.

Рассмотрим для примера одну такую работу, где цельность утверждается в качестве решающего признака текста. Вне соотнесения со связностью Л.В. Сахарный и А.С. Штерн определяют цельность как «имплицитный, коммуникативно-функциональный феномен соотнесения текста с одним объектом, простым или сложным» [Сахарный, Штерн 1988, с. 37] (в другой статье один из соавторов уточняет, что «связность также остается базисной характеристикой текста, однако не «первичной», а производной от характера представления цельности в тексте», приходя тем не менее к утверждению о существовании текстов, лишенных связности, но обладающих цельностью [Сахарный 1991, с. 224]). Далее приведенное понимание цельности получает следующее развитие: «При этом некоторая цельность как инвариант содержания может быть реализована в синонимичных текстах, различающихся степенью развернутости... и структурой, т.е. в своеобразных перифразах. Таким образом, цельность выходит за рамки одного текста и характеризует всю динамическую парадигму «синонимических» текстов» [Сахарный, Штерн 1988, с. 37–38].

Возможные возражения: 1. Художественный текст не соотносится с каким бы то ни было «одним объектом», лежащим вне его, наоборот, то, о чем идет речь в тексте, создается им же самим, отсюда 2. Смысловая уникальность художественного текста – он потому, в частности, художественный, что неповторим, следовательно, 3. Принципиально невозможна синонимия художественных текстов. Синонимия текстов возможна только тогда, когда они не обладают цельностью в полной мере – не характеризуются общим содержанием, не сводимым к сумме частных смыслов, – но им присуща тематическая общность. Таким может быть некоторое множество нехудожественных текстов: тексты разных доказательств одной и той же теоремы; тексты научных статей, авторы которых независимо друг от друга пришли к одному и тому же результату; тексты по технике безопасности, например на стройке или лесоповале, составленные разными авторами, и т.п. В то

же время говорить о текстовой синонимии, имея в виду «Шинель» Гоголя или «Silentium» Тютчева, нет резона; здесь может иметь место сходство или совпадение идей, образов, мотивов... но никогда – целых текстов.

Связность как более элементарная и фундаментальная характеристика текста обуславливает невозможность существования текста, который, не будучи связным, обладал бы цельностью. Вместе с тем имеется некоторое множество текстов, лишенных цельности, хотя и связных. Широко известен пример такого текста, приводимый в книге Б.В. Зейгарник «Введение в патопсихологию»:

Испытуемой, страдающей психическим расстройством, предложили объяснить смысл фразы «Не все то золото, что блестит»: «Не надо обращать внимание на внешность. Да, золото – это прекрасные золотые часы подарил мне брат. Он у меня очень хороший. Когда мы вместе учились, мы ссорились, но потом жили мирно. Брат очень любил театр. Мы видели с ним пьесу...» (Зейгарник Б.В. Введение в патопсихологию. М., 1973. – с. 102–103).

Аналогичные тексты – связные, но не цельные – характерны для нехудожественных типов текстов: научно-технических патентов, воинских уставов, различных инструкций (скажем, для текста инструкции по сборке шкафа совершенно необходимо, чтобы «целое» было равно сумме своих «частей»). Художественные тексты такими быть не могут, хотя некоторые из них обнаруживают тенденцию к своего рода утрате цельности, к ее бытию вне текста. Рассмотрим один такой текст.

А. Белый
УТРО
(и-е-а-о-у)

- 1 Над долиной мглистой в выси синей
- 2 Чистый-чистый серебристый иней.
- 3 Над долиной – как извивы лилий,
- 4 Как извивы лебединых крылий.
- 5 Зеленеют земли перелеском,
- 6 Снежный месяц бледным, летним блеском,
- 7 В нежном небе нехотя юнеет,
- 8 Хрусталея, небо зеленеет.
- 9 Вставших глав блистающая стая
- 10 Остывает, в дали улета...
- 11 Синева ночная, – там, над нами,
- 12 Синева ночная давит снами!

- 13 Молниями как золотом в болото
 14 Бросит очи огненные кто-то.
 15 Золотом хохочущие очи!
 16 Молотом грохочущие ночи!
 17 Заликует, – все из перламутра
 18 Бурное лазуревое утро:
 19 Потекут в излучине летучей
 20 Пурпуром предутренние тучи.

[Белый 1990 в, с. 211–212]

В этом тексте все как будто ясно. Странный на первый взгляд подзаголовок *и-е-а-о-у* в формальном аспекте объясняется достаточно просто: каждая его буква обозначает ударные гласные соответствующих двух строф. Первая *и* соответствует [и] в 1–4 стихах, *е* – [э] в 5–8, *а* – [а] в 9–12 и т.д. (любопытно, что <и>, <э>, <а>, <о>, <у> – полный состав гласных фонем русского языка). Подзаголовок представляет собой схему фонетической связности текста и в этом отношении является ее иконическим знаком.

Лексическая связность осуществляется посредством цветообозначений: *синий* (1), *чистый-чистый серебристый* (2), *лилии* (импликация: *лилии* → ‘белый цвет’); 3) *лебединые крылья* (*лебедь* → скорее всего, ‘белый’ (4)), *зеленеть* (5), *снежный* (→ ‘белый’ (6)), *бледный* (6), *зеленеть* (8), *синева* (11,12), *золото* (13,15), *перламутр* (17), *лазуревый* (18), *пурпур* (20). Вместе с ними повторяются цветообозначения: *мглистая* (1), *блеск* (6), *хрусталея* (8), *блистающий* (9), *остывать* (10), *синева ночная* (*ночь* → ‘тьма’ (11,12)), *огненный* (возможно, со смыслом не только ‘очень светлый’, но и ‘желтый’ [цвет] (14)). Оба ряда цвето- и цветообозначений выстроены от холодных и светлых к теплым и насыщенным. Их референты, если представить их как зрительный образ, есть в свою очередь знак – иконический знак перехода от ночи к утру.

С лексической связностью согласуется грамматическая. При отсутствии глаголов в 1–4 стихах далее глагольные формы от преобладающего значения состояния (*зеленеть, юнеть, хрусталея...*) эволюционируют к семантике действия (*бросить, заликовать, потечь*). Переход от «холодного» и статичного к «теплому» и динамичному соответствует распределению по пространству текста глаголов несовершенного вида настоящего времени (1–12) и совершенного вида будущего времени (13–20).

Поскольку цветообозначения расположены строго по своим строфам, а каждые две строфы обозначены одной буквой подзаголовка, можно установить цветовую интерпретацию *и-е-а-о-у*: *и* (серебристый, белый, синий) - *е* (зеленый, белый, бледный) - *а* (темно-синий) - *о* (золотой, огненный) - *у* (перламутровый, лазуревый, пурпурный). Следовательно, подзаголовок как иконический

знак принимает еще одно значение. То же с заголовком: У (перламутровый, лазуревый, пурпурный)тpO (золотой, огненный). В этом отношении заголовок сближается с последними строками текста (в 18 стихе он к тому же повторяется), обуславливая возможность кольцевой композиции текста.

Ясно, что знаки текста, в особенности иконические, ориентируют читателя на зрительное восприятие сообщаемого, ясна связность знаков. Однако совершенно ничего нельзя сказать о теме текста – очевидно, это не пейзажная зарисовка, вряд ли описание утра вообще... Даже если согласиться, что это текст о «каком-то утра», то этим никак не восполняется отсутствие цельности. В самом деле, получается целое, которое равно сумме своих частей:

УТРО (и: синий, белый, серебристый - е: зеленый, белый, бледный - а: темно-синий - о: золотой, огненный - у: перламутровый, лазуревый, пурпурный) = синий, белый, серебристый (1–4) + зеленый, белый, бледный (5–8) + темно-синий (9–12) + золотой, огненный (13–16) + перламутровый, лазуревый, пурпурный (17–20).

Больше о содержании текста ничего сказать нельзя. Остались не объясненными содержательная роль подзаголовка и-е-а-о-у и назначение искусной, если не сказать изощренной, «техники» текста, подстроенного фонетически под подзаголовок. За связностью текста никак не видны его когерентность и его смысл, хотя абсолютно все знаки, из которых он «собран», понятны, то есть код текста остается неизвестен.

Подобных текстов практически нет в литературе реалистического направления, но их достаточно много в символизме, модернизме, постмодернизме, концептуализме и т.п. Особенность их, если попытаться ее обобщить на приведенном примере, состоит в том, что цельность текста лишь отчасти присутствует в самом тексте. Объясняется это тем, что художественные тексты, например, символистов (к ним принадлежит и Андрей Белый) в большинстве случаев представляют собой реализацию литературно-теоретических и философских доктрин, авторами которых являются сами художники. Поэтому, чтобы понять такой «вторичный» художественный текст, необходимо обратиться к другим художественным и нехудожественным текстам того же автора. Тема, смысл, идея текста рассредоточены в межтекстовом пространстве писателя, поэта и философа в одном лице. Таким образом, взятый сам по себе, текст оказывается тематически недостаточным – лишенным цельности, понимаемой как несдвигивность.

Интертекстуальность (1)

Итак, «Утра» А. Белого – это «мозаика цитаций», которую можно понять, только установив достаточное количество текстов-источников, текстов-донов, из которых она собрана.

Всякий текст содержит в себе явные или скрытые цитаты, поскольку создается не на пустом месте, а в сформированной до него текстовой среде. Отсюда вытекает, что все тексты находятся в диалогических отношениях: "... всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону", – пишет французский семиолог и литературовед Ю. Кристева [Кристева 1995, с. 102]. Эта исследовательница была основателем так называемой теории **интертекстуальности**, согласно которой текст существует только как точка пересечения множества интертекстуальных (= межтекстовых) связей (см. дополнительно **IV.3. Интертекстуальность (2)**).

Интертекстуальность, понимаемая как наличие в тексте элементов (частей) других текстов, присуща любому тексту. Однако если это свойство становится для данного текста доминирующим, то он теряет цельность, что и можно наблюдать на примере «Утра» – текста с тематической недостаточностью. Чтобы восстановить цельность, нужно найти и собрать воедино все интертекстуальные связи такого текста. Вся совокупность таких связей будет представлять не что иное, как модель "обычного" текста – цельного и семантически автономного. В этом и наша задача: проделать интертекстуальный анализ «Утра» с тем, чтобы дополнить его семантику "до цельности".

Поиск цельности тематически недостаточного текста целесообразно вести одновременно по двум параметрам: 1) по схеме его формальной связности (обозначена подзаголовком *и-е-а-о-у*) и 2) по тому семантическому минимуму, который удастся извлечь из текста (аддитивная тема – цветовая гамма, иконически представляющая «нечкое утро»). Необходимо также учесть кольцевую композицию текста.

Первому параметру отвечает фрагмент из романа А. Белого «Котик Летаев», в котором писатель описывает свои первые младенческие воспоминания. (Ср.: "...память о конце первого двухлетия (длинная память) и исключительные ее объекты (фантастика бреда) резко отделяют меня от ряда детей с короткой памятью..." [Белый 1990 б, с. 321]; кроме того, говоря об этом романе, автор отсчитает: "Так переживался мною конкретно период древнейших культур в становлении самосознающей «Я»; об этом точнее я передал в «Котике Летаеве»" [Белый 1994 а, с. 419]):

“Чувствую невозможность дальнейшего пребывания без единого звука: хочу издать звук, бабушка, задрожав как осиновый лист, мне грозитя рукою:

– «Этого нельзя: ни-ни-ни!»

Я громко шелкаю: и – ай! – что я сделал!

О н о – совершается; оно уже совершилось, потому что он, кто там жид, вызываемый стуком, он – прет уже; он уже крепнет; издадека-далска он мне отвечает на вызов; и – ти-те-та-то-ту” [Белый 1990 а, с. 304].

Точное совпадение букв подзаголовка *и-е-а-о-у* с гласными «фонетической» цепочки из «Котика Летаева» *ти-те-та-то-ту* (далее в тексте романа эта последовательность не раз воспроизводится с различными вариациями) даст основания для предположения о том, что в «Утре», возможно, говорится о первом акте самоосознания авторского «Я».

По второму параметру отбирается текст статьи А. Белого «Священные цвета»:

“Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы»” [Белый 1994 б, с. 201].

“Первые века христианства **обагрены** кровью. Вершины христианства **белы** как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс *«убеления риз кровью Агнца»*. Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки **заревой розовой** мечтательности. **Розовый** цвет соединяет **красный с белым**” [Там же, с. 205].

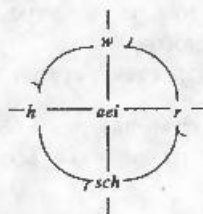
“Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть **бело, как снег**. Глаза его – два пролета в небо – удивленно-бездонные, **голубые**. Как разливающийся мед – восторг святых о небе – его **золотые**, густые волосы. Но печаль праведников о мире – это налет восковой на лице. **Кровавый пурпур** – уста его, как тот **пурпур**, что замыкал линию цветов в круг, как тот **пурпур**, который огнем истребит миры; уста его – **пурпурный огонь**” [Там же, с. 209].

Из приведенных контекстов следует сакральный смысл цветообозначений (выделены жирным шрифтом). Причем порядок их следования отчасти совпадает с последовательностью в стихотворном тексте, а последнее из цветообозначений «Утра» **пурпур** (20) в «Священных цветах» “замыкает линию цветов в круг” (ср. с круговой композицией проанализированного текста).

И, наконец, в работе А. Белого «Глоссолалия. Поэма о звуке» находим объединение всех параметров интертекстуального поиска темы «Утра»:

“...лик Духа, *творящего* бурную и калимую ткань; эта ткань – мировой кипиток, – как покров, на том Духе; представление громадного жара и шара воистину станет нам ясным покровом, переливчатым, как перламутр, и прозрачным, как воздух; сквозь него, точно демоны глухонемые, – на нас Элогимы стремят безглазые взоры свои; и творят нам «Начала»: то было «в начале» земля...” [Белый 1994 а, с. 21].

“День Сатурна во рту сознаваем графически: неопределенный звук «е» («е» опрокинутое) развивает звучания «i» в «а», «е»; перед «г» разряжаются звуки в «i», в «и» есть «w», далее восстают «h» и «r».



[Там же, с. 31]

“Звуки «г» прибавляют: wir-wer-war-wor-wur; «wir» есть «вир» тепловой; «wer» есть временный червь («wet» и время); «war» – «вар» или жар; «war» есть «warp»; «wur» есть «wurt», или «Wur» или «Uhr»; «Uhr» – Начало...” [Там же, с. 29].

“Ururu-ururu» заработало колесо: и – тепловая энергия звука лучилась как – wi-we-wa-wo-wu, hi-he-ha-ho-hu, wir-wer-war-wor-wur, chi-chre-chra-chro-chru, wri-wre-wra-wro-wru” [Там же, с. 32-33].

“...звук «а» – белый, летящий открыто...<...> Звук «е» – желтозелен...<...> Звук «i» – синева, высота...<...> Краснооранжевый «о»...<...> Звуки «у» – теплота..., падение в мраки, пожары пурпурности...; «у» порою живет в задней полости пламенным «в» (в инфракрасных лучах); ...когда «i» опускается в «у», – соединяется пурпур с лазурями «i» в фиолетовом «ю»...” [Там же, с. 76-77].

На этом интертекстуальный анализ может быть завершен. Были найдены тексты-источники, которые достаточны для понимания «Утра» как своего рода центона (следует отметить одно несовпадение: звуку [а] приписываются разные цветовые значения в стихотворном тексте и в «Глоссолалии»). Разумеется, речь идет только о минимально необходимом количестве текстов, хотя можно было бы привлечь и другие, например, стихотворные тексты А. Белого с тем же заглавием «Утро» или сходным «Утро и вечер»... Однако набранное множество разъясняющих цитат и взаимоцитат достаточно: они замыкаются в одно целое, объясняя код «Утра» и, следовательно, его тему. Она может быть определена как представленное символически становление ('утро') самосознающего «Я», подобное становлению некой всеобщей онтологии.

Теоретическим итогом проделанного анализа является вывод о том, что понимание текста с тематической недостаточностью, ориентированного «вовне», в другие тексты, можно представить как процесс формирования в «читательской проекции» получателя такой дополненной структуры этого текста, которая будет подобна «обычному» тексту – цельному и семантически автономному.

4. Цельность «поверх связности» и цельность «для связности»

Получатель при восприятии текста всегда опирается на его связность. Однако в подавляющем большинстве читатели при этом не отдают себе отчет в том, что они в первую очередь имеют дело со сложной системой связности знаков, воспринимают содержание текста, как бы минуя ее. Связность (когезия) -- повтор звуков, грамматических форм, индексальных знаков, имен собственных и т.п. -- как правило, лежит «ниже» порога восприятия, то есть рядовой читатель не останавливает на ней свое внимание. Оно направлено на то, ради чего создается текст, -- на передаваемую им информацию. Вследствие этого содержание (цельность) усваивается как бы «поверх» связности.

Отчасти подобная схема восприятия характерна для литературоведения, ориентированного по преимуществу на идейное содержание, образную систему произведения, историю его создания.... Учитывается, следовательно, цельность, тогда как связность остается либо вообще вне процессов анализа, либо играет третьестепенную роль. Поэтому в строгом смысле уже нельзя говорить, что предметом изучения является текст, речь идет об анализе произведения (о соотношении «текст vs. произведение» см. VI.3. *Текст и произведение*).

Однако выявление цельности текста в рамках лингвистического подхода должно происходить иначе. Даже предварительная ее формулировка -- «поверх связности» -- может быть дана все же только после анализа связности. Причем, помимо прочего, эта формулировка призвана объяснить с содержательной стороны повторы, выявленные на всех уровнях, что предполагает наличие ограничений: годна только та формулировка цельности, которая согласуется со связностью. «Согласуется» -- значит объясняет и мотивирует когезию. Обратное, как было выяснено, невозможно -- текст представляет собой единство, которое расщепляется на элементы, но не является результатом их сцепления (А. Греймас). Более того, по причине неаддитивности адекватно определенная цельность должна способствовать выявлению таких связей в тексте, которые не могли быть известны до ее формулировки. В самом деле, если содержание целого текста больше простой суммы содержаний его частей, то, зная, что есть цельность данного текста, мы тем самым обладаем знанием не только о его составляющих, но еще и о тех формально-семантических связях, которые до получения цельности были нам недоступны. В этом свете можно говорить о цельности «для связности» как когерентности. Иными словами, конструктивная роль цельности в аспекте анализа заключается в том, что она помогает установить ранее «невидимые» связи между частями текста. Принципиальное отличие таких новых связей в том, что если когезия находится «ниже» порога восприятия получателя, то части текста, объединенные когерентностью, равно как и сама когерентность, не воспринимаются получателем пассивно, а открываются в результате осознанной рефлексии над текстом.

Литература

- Апресян 1966* – Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. (Краткий очерк). М., 1966.
- Белянин 1988* – Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М., 1988.
- Богданов 1989* – Богданов А.А. Тектология. (Всеобщая организационная наука). – В 2-х кн. – Кн. 1. – М., 1989.
- Ван Дейк, Кинч 1989* – Ван Дейк Т.А., Кинч В. Макростратегии // Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.
- Кристева 1995* – Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. – Сер.9. – Филология. – 1995. – № 1.
- Лотман 1970* – Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Сахарный 1991* – Сахарный Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. – М., 1991.
- Сахарный, Штерн 1988* – Сахарный Л.В., Штерн А.С. Набор ключевых слов как тип текста // Лексические аспекты в системе профессионально-ориентированного обучения иноязычной речевой деятельности. – Пермь, 1988.

Источники примеров

- Белый 1990 а* – Белый А. Котик Летаев // Белый А. Сочинения. – В 2-х т. – Т. 2. – М., 1990.
- Белый 1990 б* – Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания. – В 3-х кн. – Кн. 1. – М., 1990.
- Белый 1990 в* – Белый А. Утро // Белый А. Сочинения. – В 2-х т. – Т. 1. – М., 1990.
- Белый 1994 а* – Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. – Томск, 1994.
- Белый 1994 б* – Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
- Белый 1994 в* – Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
- Лесков 1993* – Лесков Н.С. Шерамур // Лесков Н.С. Собрание сочинений. – В 6-ти т. – Т. 6. – М., 1993.
- Толстой 1970* – Толстой Л.Н. Анна Каренина. – М., 1970.
- Толстой 1953* – Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Страхову от 26 апреля 1876 // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – В 90 т. – Т. 62. – М., 1953.
- Эко 1989* – Эко У. Имя розы. – М., 1989.

IV. Текстовые знаки

Вывод, сделанный в конце предыдущей главы, влечет за собой необходимость проделать еще раз путь от знаков к их связности в тексте и от нее к новому уточнению цельности. Однако теперь речь пойдет не о языковых знаках и их повторах в тексте, то есть не о тех единицах, из которых может быть построен текст, а о знаках текста – единицах, из которых текст состоит. Это предполагает, что текст состоит не из тех же знаков, из которых он создается. Если бы это было не так и можно было бы думать, что текст как строится, так и состоит из морфем, лексем, идиом, словосочетаний и предложений, то логично было бы ожидать полного успеха в исследовании текста от применения морфологического, лексического и синтаксического анализов. Но потому-то и возникли лингвистика текста и теория текста, что их объект обладает особой природой, которую нельзя понять и объяснить, исходя из свойств языковых единиц, изучаемых названными разделами языкознания.

Текстовые знаки – знаки, из которых состоит текст, – по форме выражения могут совпадать с языковыми, но их значения и функции в тексте принципиально иные. Рассматривая далее текстовые знаки, мы будем анализировать не все из них, а только те, которые играют решающую роль в понимании и истолковании целого текста и образуют его формально-семантическую структуру.

Обычно, когда имеют в виду подобные знаки, говорят о местах их расположения в тексте как о его «сильных позициях» (см. первый раздел данной главы). Нередко сильные позиции являются одновременно автосемантическими (хотя сильная позиция может быть и не самопонятной, будучи всегда семантически автономной), и так же, как автосемантические отрезки, они тяготеют к началу и концу текста. Так бывает довольно часто, но далеко не всегда. По существу можно назвать только один текстовый знак, который присущ всем текстам и всегда занимает в них одно и то же место, образуя сильную позицию, – заголовок.

1. Заголовок

Заголовок – это текстовый знак, являющийся обязательной частью текста и имеющий в нем фиксированное положение. Это, бесспорно, сильная позиция любого текста, потому на примере анализа заголовка будут определены свойства текстовых знаков, образующих сильные позиции*.

По своему знаковому статусу заголовок сближается с именем собственным. Естественно, это характерно прежде всего для заголовков, выраженных именем собственным. Тогда при восприятии заголовка до прочтения текста он –

* Далее описываются семантические и семиотические свойства заголовка, с которыми, кроме того, можно ознакомиться по работам [Кожина 1986] и [Фатеева 1991].

индексальный знак, который по мере чтения трансформируется в знак условный, а после прочтения и усвоения текста приближается к мотивированному условному знаку. Если в качестве заголовка употреблен условный языковой знак, то заголовок сочетает в себе с самого начала свойства условного и индексального знаков. От условного – память о языковом значении слова, от индексального – указание на текст, с которым заголовок находится в отношениях пространственной смежности (он перед и над письменным текстом). Читатель понимает, что ОБРЫВ – это или крутой склон над рекой, оврагом, или место, где что-нибудь оборвано, но вместе с тем ОБРЫВ – имя текста, на который он указывает. После прочтения романа ОБРЫВ – это знак уже с гораздо более сложной семантикой, чем при первом восприятии заглавия (кажется отнюдь не случайным, что А.И. Гончаров именно так назвал свой роман). Знак расценивается как мотивированный самим текстом. Если до знакомства с текстом он не столько сообщал информацию об этом тексте, сколько указывал на него (катафорически), то теперь, наоборот, заголовок не столько указывает на текст (анафорически), сколько в концентрированном виде сообщает информацию о содержании текста, как бы находясь уже после и под ним. Примечательно, что в такой позиции условный знак может приобрести свойства иконического (см., например, о заголовке «Утро» стихотворного текста А. Белого в *П.3. Тематическая недостаточность*).

«Перед» текстом заголовок в функции условного знака лишь «намекает» на содержание текста (ведь речь по большому счету пойдет не об обрыве как таковом), а в функции индексального – указывает на текст как на физическое тело (ведь получатель еще не знает о содержании текста, видя лишь совокупность графических знаков). «После» текста, когда имеется уже версия его цельности, заголовок сообщает своим преобразованным значением о содержании текста и указывает также на содержание, а не на «тело» текста. Таким образом, в обоих случаях заголовок – метатекстовый знак, но с различными референтами.

Наиболее полно знаковый статус заголовка может быть определен только «после цельности», когда выяснены его связи со всем текстом. До этого заголовок – текстовый знак по преимуществу в формальном отношении: всегда стоит перед текстом) и указывает на него как на форму, содержание которой неизвестно. В этом качестве заголовок может вступать в отношения, сходные с синонимией. Существует немало текстов, озаглавленных одинаково, например, «Возвращение» есть у Брюсова, Бальмонта, Платонова..., три поэтических текста А. Белого озаглавлены одинаково – «Утро», другие тексты с тем же заголовком встречаются у Рубцова, Некрасова, Баратынского, «Записки сумасшедшего» – у Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя и т.п. И если мы не знакомы с их содержанием, то у нас есть основание лишь предполагать наличие каких-то различий между подобными текстами.

«После цельности», когда заголовок обнаруживает тесные формально-семантические связи с текстом, указывая на его содержание и будучи мотивированным им, он является знаком с уникальным значением. Уникальность в том, что

значение знака-заголовка формируется получателем с позиций его гипотезы о цельности всего текста. Грубо говоря, имеет место суждение такого вида: текст называется «Обрыв», потому что..., — где вместо многоочия должна быть представлена формулировка цельности названного текста. Семантика заголовка "после цельности" обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание целого текста. Поэтому правомерно утверждение о том, что "книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие — стянутая до объема двух-трех слов книга" [Кржижановский 1931, с. 3]. Следовательно, в этом случае факт совпадения заголовков имеет исключительно формальный характер. Поскольку тексты совпадать не могут, постольку совпадение их заглавий относится к своего рода омонимии.

Разумеется, заголовок «до» и «после» цельности — это две крайние позиции данного текстового знака. Заголовок может быть неоднократно повторен в тексте, тогда он выполняет функцию связности, сходную более всего с именами собственными. Его повторы в начале текста имеют, как правило, тематический характер, в конце — рематический.

С другой стороны, заголовок противопоставлен тексту как в формальном отношении — всегда над текстом, отдельно от него, — так и в функциональном: заголовки предназначены, помимо прочего, для употребления вне текста (в оглавлениях, библиотечных каталогах, библиографических указателях, различного рода списках, объявлениях). Это возможно благодаря тому, что заголовок представляет собой «свертку» текста и его «имя собственное». То есть заголовок — это целостный и относительно автономный знак, представляющий свой текст по принципу «часть вместо целого». Поэтому к заголовку может быть отнесено и имя автора, что особенно явно при наличии одинаковых заголовков у текстов разных авторов: «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо и «Исповедь» Л.Н. Толстого, «Памятник» Державина и «Памятник» Пушкина и др.

Относительная автономность заголовка и его обязательность для текста позволяют говорить о нулевой форме выражения заголовка в тех случаях, когда он не представлен "материально". Хотя говорить об отсутствии заголовка можно только имея под ним в виду языковой знак. Его может и не быть, но тогда начало текста обозначено как-то иначе: пробелом, параграфами — * —, * * *, цифрами, другими неязыковыми знаками. Заголовок — знак верхней границы текста, которая важнее других, поэтому его не может не быть* (в то же время нижняя граница, конец текста, зачастую специальными знаками не обозначается).

При анализе текста с заголовком, выраженным неязыковым знаком, возникает необходимость в реконструкции вариативного (возможного) вербального

* На свойстве обязательности данного текстового знака основаны различные «текстовые игры»; ср., например: «Без заглавия» А.П. Чехов; «Как же называется эта книга?» Р. Смаллиан (М., 1981), следующая книга того же автора: «Эта книга никак не называется»; «Несобранные произведения» М. Цветаева (München, 1971), «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты» (М. — Л., 1935) и т.п.

аналога. В большинстве случаев это касается и поэтических текстов, озаглавленных своей первой строкой, и текстов, озаглавленных знаком вторичной семиотической системы, как, например, стихотворение И. Анненского «Г», для интерпретации которого необходимо установление текстового значения знака Г, отличного от того, что было ему присуще как математическому символу.

В некотором смысле получатель всегда «восстанавливает» заголовок текста – либо только в семантическом аспекте, либо в формально-семантическом, когда заголовок представлен нулевой формой знака. Процедура такого восстановления (в ее теоретическом осознании) обусловлена свойствами заголовка как текстового знака, образующего сильную позицию. Перечисляя такие свойства, мы тем самым определяем понятие сильной позиции как таковой (заголовок – типичный ее пример):

1. Метатекстовость.

2. Наличие семантических или/и формально-семантических связей со всеми основными частями текста, что влечет за собой

3. способность к представлению в сжатом, свернутом виде содержания текста в форме

3.1. отдельного текстового знака, который является либо иконическим относительно текста как своего референта, либо условным, который мотивирован содержанием текста как целого;

3.2. относительно автономного метатекстового фрагмента текста, включающего в себя знаки типа 3.1. и проявляющего тенденцию к трансформации в отдельный метатекстовый знак.

4. Следствием из 1.–3.2. является тот факт, что часть текста, являющаяся его сильной позицией, может быть понята вне оставшейся части этого же текста, тогда как адекватное понимание целого текста возможно только при условии понимания его сильных позиций.

Более подробно свойства сильных позиций уточняются и иллюстрируются в последующих разделах данной главы.

2. Метатекст в тексте

Ранее обсуждался вопрос о метаязыковых знаках, здесь же речь пойдет о метатекстовых. В данном случае под ними имеются в виду части текста, как правило, не соотносимые с языковыми единицами и выполняющие метатекстовую функцию относительно того текста, в котором они находятся (последний поэтому может называться «материнским», или «обрамляющим» текстом).

Обычно в качестве примеров метатекстовых знаков приводят следующие: *во-первых, во-вторых, иными словами, подчеркнем, отметим, повторяю; замечу, что; смысл сказанного в том, что; речь идет о; нельзя не согласиться с тем, что...* Все они являются либо языковыми знаками (индексального типа), выполняющими метатекстовую функцию вследствие того, что она предписана

им их языковыми же значениями, либо представляют собой речевые клише и устойчивые словосочетания с аналогичными свойствами. Они не претерпевают никаких существенных изменений в своей семантике, переходя из языковой системы в текст — значение таких слов в любом тексте легко устанавливается по толковому словарю.

Метатекстовые знаки подобного рода необходимы для любого текста [Вежицка 1978]. Они служат для переключения внимания получателя на наиболее существенные с точки зрения автора фрагменты текста, помогают ориентироваться в пространстве текста, активизируя анафорические и катафорические связи, в конечном счете, они — «метаорганизаторы» текста (А. Вежицка). Важно подчеркнуть, что метаорганизаторы, указывая на сильные позиции текста, сами по себе подобных позиций не образуют. Причина этого в том, что они а) по преимуществу выполняют функцию связности «до цельности», б) не связаны семантически со всем пространством текста и в) не являются знаками, способными к представлению содержания текста или значительной его части в сжатом виде.

В отличие от метатекстовых организаторов метатекст в тексте — это такая часть текста, которая обладает свойствами связности и цельности (то есть в пределе — вполне самостоятельный, семантически автономный текст), референтом которого является обрамляющий текст. Метатекст в таком его понимании обладает способностью к сообщению информации о связности и цельности обрамляющего текста, в котором он существует на правах сильной позиции.

Отношения между обрамляющим текстом и метатекстом нельзя расценивать как однонаправленные. Как метатекст сообщает информацию о тексте-объекте, так и обрамляющий текст тем или иным образом может характеризовать свой метатекст. В художественном тексте метатекст выявляется на фоне целого, «после цельности» всего текста. Получатель должен сначала прочитать весь текст, сформировать гипотезу о его общем содержании, и лишь затем в системе взаимосвязей частей текста им может быть обнаружен метатекст. Эта схематическая стратегия поиска метатекста на практике, как правило, дополняется и изменяется. Вполне возможно, что самое приблизительное усвоение темы и смысла текста позволит предположить метатекстовый характер некоторой его части, и именно на этом будет в дальнейшем строиться окончательная версия цельности. И, наоборот, «открытие» метатекста может стать предпосылкой для понимания и интерпретации текста. Таков, в частности, стихотворный текст Н.М. Рубцова:

Н.М. Рубцов

Утро

- 1 Когда заря, светясь по сосняку,
- 2 Горит, горит, и лес уже не дремлет,
- 3 И тени сосен падают в реку,
- 4 И свет бежит на улицы деревни,

- 5 Когда, смеясь, на дворике глухом
 6 Встречают солнце взрослые и дети, –
 7 Воспрянув духом, выбегу на холм
 8 И все увижу в самом лучшем свете.
 9 Деревья, избы, лошадь на мосту,
 10 Цветущий луг – везде о них тоскую.
 11 И, разлюбив вот эту красоту,
 12 Я не создам, наверное, другую...

[Рубцов 1982 а, с. 63]

Сразу же явственно видно распадение текста на две части: семантически независимую и самопонятную (1–10) и семантически зависимую (11–12). При этом вторая – *И, разлюбив вот эту красоту, Я не создам, наверное, другую...* – отнюдь не самопонятна: что значит *Я не создам... другую...*? Ведь и заря, тени сосен, река, деревня... не были созданы этим «Я». Причем последнее суждение возможно только при допущении, что референтом второй части является та реальность, какая описана в первой, то есть заря, тени сосен и т.д. Однако тогда мы сталкиваемся с явной несообразностью, устранить которую поможет поиск метатекста в тексте.

Эллипсис в последнем предложении (11–12) предполагает восстановление словоформы *красоту*: «И, разлюбив вот эту красоту, Я не создам, наверное, другую...» [*красоту*]. Имплицитный повтор отнюдь не тавтологичен. Восстановливаемое слово *красота* (12) принадлежит к метатекстовым элементам в отличие от *красота* (11). И именно это обстоятельство «реставлирует» семантическую связность второй части текста с первой. Становится понятно, что *эту красоту*, анафорически отсылая к 1–10, обозначает не действительность саму по себе, а то, как она представлена в предшествующем тексте. Возможно, сказанное не представляется очевидным, поскольку текст кажется простым и, так сказать, прозрачным. «Сквозь» него виден мир, и, на первый взгляд, именно он и есть референт слова *красота*. Однако подобное понимание текста не согласуется с его устройством. В самом деле, *другую [красоту]* содержит отрицание «не эту красоту» и при учете *я не создам* обозначает произведение, текст вообще (который не может быть создан, если «я» разлюбит «эту красоту» (1–10). Следовательно, *другую [красоту]* означает «красоту красоты», или текст как вместилище «этой красоты».

В итоге установление метатекста – *И, разлюбив вот эту красоту, Я не создам, наверное, другую [красоту]* – с центральными знаками *красота* (11; его референт – план содержания предыдущих двух частей (1–10) и [*красота*] (12; его референт – текст, произведение вообще и, в частности, анализируемый текст) – позволяет не только проследить связность 11–12 с 1–10, но и предложить, исходя из нее, предварительную формулировку смысла текста: разлюбив «эту красоту» – зари, которая, «светясь по сосняку, Горит, горит, и лес уже не

дремлет”, “Деревья, избы, лошадь на мосту, Цветущий луг”..., – «Я» уже не сможет создать “другой” красоты, красоты поэтической, «искусной» (см. дополнительно о тексте «Утра» в *ИК4. Анаграмма*).

Метатекст в рассмотренном тексте располагается в конце материнского текста. Эта позиция типична для него. Она предопределена его функцией. Метатекст в тексте предназначен прежде всего для характеристики материнского текста. Их взаимоотношения с этой точки зрения подобны субъектно-предикатным, для которых естественен порядок следования предиката (метатекста) за субъектом (текстом). Проще говоря, для того, чтобы нечто охарактеризовать, описать или обозначить, нужно прежде иметь (видеть, слышать или знать) объект характеристики, описания или обозначения (в последнем случае это – референт). Из этого следует, что указательная функция метатекста – она хорошо видна на примере «Утра» Н.М. Рубцова – сводится в основном к отсылке «назад», то есть к анафоре.

Как и всегда, когда делается наблюдение над текстом, речь идет не об абсолютном законе, а о тенденции. Метатексты встречаются и в середине текстов, реже – в начале. Начальная позиция для метатекста не характерна, потому что к ней тяготеют тематические фрагменты текста (по аналогии с предложением, для которого типичным и немаркированным порядком следования будет тема – рема, топик – фокус, пресуппозиция – фокус и т.п.; распределение информации в тексте “от данного к новому можно считать иконическим проявлением естественного процесса познания” [Лузина 1996, с. 41]). И если некоторый семантически автономный отрезок текста, связанный формально или семантически со всем материнским текстом, локализован в начале последнего, то он в большинстве случаев расценивается получателем как, например, общий случай, иллюстрацией которого является весь остальной текст. Позиция, таким образом, формирует функцию. Начало текста, как и начало предложения, обычно отводится субъекту (теме), а не предикату (реме). В то же время, если переместить подобное начало в середину, еще лучше – в конец текста, то появятся аргументы к тому, чтобы считать этот же фрагмент текста характеризующим (метатекстом), а предшествующий текст – его обозначаемым (текстом-объектом *vs.* референтом метатекста). Однако все подобные перестановки в художественном тексте с теоретической точки зрения небезупречны, гораздо большей доказательной силой обладают примеры текстов без изменений, совершенных получателем. К ним относится рассказ А.П. Платонова «Река Потудань».

В его начале дается описание сна возвращающегося с войны к себе домой красноармейца Никиты Фирсова:

“Ему приснился страшный сон, что его душит своей горячей шерстью маленькое упитанное животное, вроде полевого зверька, откормившегося чистой пшеницей. Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую сердцевину его души, чтобы сжечь его дыхание. Задохнувшись во сне, Фирсов хотел вскрикнуть, побегать,

но зверек самостоятельно вырвался из него, слепой, жалкий, сам напуганный и дрожащий, и скрылся в темноте своей ночи" [Платонов 1985, с. 179].

Возвратясь домой, Фирсов влюбляется в девушку-сироту Любу. Они женятся. Их теплые отношения и истинная любовь омрачены неспособностью Никиты к физической близости. Люба тихо плачет по ночам, Никита мучается, чувствуя в себе самую причину бессилия и безысходности. Желая забыть все, он уходит в город. Там, на городском рынке, он живет подаванием и грязной работой. Все свободное время Фирсов спит. Случайно его встречает приехавший в город отец, он рассказал сыну, что Люба едва жива: она все время ждала Никиту и, не выдержав, пыталась утопиться в реке Потудани. Никита идет в родную деревню, к Любе. Она по-прежнему любит его, так же, как и он ее. Возвращение к Любе и их неизменная любовь вдруг делают Никиту способным к "бедному, но необходимому наслаждению"...

Такое краткое изложение рассказа при всем его несовершенстве все же лучше интерпретации без анализа. Во всяком случае, видно, что сон Фирсова не имеет прямого отношения к сюжету рассказа. Он подобен символической загадке, понять и разгадать которую получатель должен в последующем тексте. Разгадка – в выяснении обозначаемого: что есть этот сон с неизвестным полевым зверьком, или какая реальность описывается в приведенном отрывке текста? Для ответа нужно найти такую часть текста, которая, имея ту же тему, раскрывала бы ее проще и яснее. "Подставляя" «сон Фирсова» под тот или иной фрагмент текста, получатель выясняет их взаимные семантические связи, пытается сформулировать смысл «сна». Очевидно, что при такой схеме действия получателя функцию разъясняющего метатекста выполняет материнский текст, а не «сон Фирсова». Поэтому обсуждаемый фрагмент (начальный) «Реки Потудань» не может считаться метатекстом.

Между тем примерно в середине текста (Фирсов уже женился на Любе, но вскоре уйдет от нее) мы обнаруживаем следующий автосемантический отрезок:

"Река Потудань уже тронулась. Никита ходил два раза на ее берег, смотрел на потекшие воды и решил не умирать, пока Люба еще терпит его, а когда перестанет терпеть, тогда он успеет скончаться – река не скоро замерзнет. Дворовые хозяйственные работы Никита делал обычно медленно... А когда отделялся начисто, то набрал к себе в подол рубашки глину из старого погребка и шел с ней на квартиру. Там он садился на пол и лепил из глины фигурки людей и разные предметы, не имеющие подобия и назначения, – просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать" [Платонов 1985, с. 197].

При сопоставлении со «сном Фирсова» обнаруживаются повторы: *страшный сон – хотелось спать; упитанное животное, вроде полевого зверька –*

голова животного или корневища дерева; ср. также: Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую середину его души... – <голова животного или корневище дерева> причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другую, грызущий и мучающий сам себя...

Сходство и различие этих двух фрагментов текста определяется еще и по отношению к разделяющему их пространству текста. С позиции имеющейся у получателя версии цельности текста второй отрывок можно расценивать как знак, референтом которого является предшествующий ему текст. Обозначение осуществляется метафорически – через «сокращенное сравнение».

Дело в том, что даже неискушенный читатель, воспринимающий текст наивно-реалистически, понимает, что “мертвые вымыслы” в виде горы с головой животного и впившегося в самого себя корня – это то, что имеет непосредственное отношение не столько к причудливой фантазии персонажа и уж тем более не к горам и корневищам как таковым, а к тому, что происходит с Фирсовым. Следовательно, нужно попытаться найти подлинную реальность (референт), обозначенную как корень – “запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другую, грызущий и мучающий сам себя”. А в силу того, что перед нами нет иной реальности, чем описанная в тексте, референт присутствует именно в тексте же. Содержательно его можно определить как мучающее Никиту осознание собственного бессилия. Формально референт выражен неоднозначно и не однозначно. Например: “Он сел на стул и пригорюнился: Люба теперь, наверно, велит ему уйти к отцу навсегда, потому что, оказывается, надо уметь наслаждаться, а Никита не может мучить Любу ради своего счастья, и у него **вся сила бьется в сердце, приливает к горлу, не останавливаясь больше нигде**” (с. 195); ср. также описание бреда больного Фирсова (автосемантический фрагмент текста), семантически сближающееся как со «сном Фирсова», так и с анализируемым здесь отрывком (лексико-синтаксические знаки, реализующие это сближение, выделены жирным шрифтом): “Под вечер он потерял память; сначала он видел все время потолок и двух поздних **предсмертных** мух на нем, приютившихся погреться там для **продолжения жизни**, а потом эти предметы стали вызывать в нем тоску, отвращение, – **потолок и мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них все более увеличивающейся мыслью, съедающей уже головные кости. Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу, он вскочил с кровати, чтобы прогнать мух с потолка, и упал обратно на подушку...**” (с. 190).

Итак, референтом автосемантического участка текста (*...мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый,*

впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать) является содержание 'мучительное самоосознание собственного бессилия', формально выраженное в тексте посредством тех его частей, которые характеризуются семантической общностью (изотопия) с обозначающим их автосемантическим участком; само обозначение строится по принципу метафоры: *корень запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя* есть «как бы», «такой как» сила [которая] *бьется в сердце, приливает к горлу, не останавливаясь больше нигде; потолок и мухи [которые] словно забралась к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них... мухи кипели в его мозгу; мыслью, съедающей уже головные кости; маленькое упитанное животное...* [которое] *взмакая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание.*

Из сказанного можно сделать вывод о смысле «сна Фирсова», который разъясняется через анафору «второй отрывок → предшествующий текст» → «сон Фирсова»: «упитанное животное, вроде полевого зверька», старающееся «пробраться цопкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание» – это второе «Я» Никиты Фирсова, грызущее и мучающее его. После этого «сон Фирсова», отчасти объясненный, приобретает, в свою очередь, объясняющую функцию. Ему придается вторичная катафоричность вследствие его разъяснения вторым (метатекстовым) отрывком, и теперь содержание «сна» проецируется на весь последующий текст: В этом смысле можно говорить о метатекстовости «сна Фирсова», но также вторичной. В итоге этого процесса, «инициатором» которого был подлинный метатекст (второй отрывок), возникает возможная версия смысла той части текста, которую метатекст замыкает: бессилие Никиты Фирсова – «мертвый вымысел» его второго «Я», подобный «страшному сну».

3. Цитата; интертекстуальность (2)

Цитата – одно из основных понятий теории интертекстуальности, которая разрабатывается преимущественно в рамках литературоведения и семиотики искусства. По этой причине содержание, вкладываемое в термин «цитата», характеризуется широтой охвата и некоторой неопределенностью. Ср., например, следующие определения интертекстуальности:

– «...он (текст – В. Л.) может быть собой только в своих несходствах <...> прочтение Текста – акт одноразовый <...> и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту

интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение;... текст... образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек” [Барт 1989, с. 418].

– “...интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, и н т е р / ... / а л ь н о с т и, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе” [Смирнов 1985, с. 12].

– “Каждый текст, создавая вокруг себя особое интертекстуальное поле, по-своему организует и группирует тексты-предшественники. <...> Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд. Именно поэтому можно утверждать, что теория интертекстуальности – это путь к обновлению нашего понимания истории, которая может быть включена в структуру текста в динамическом, постоянно меняющемся состоянии” [Ямпольский 1993, с. 407–408].

Таким образом, в свете сказанного цитата – это любое осознанное или неосознанное автором включение в его текст любого знака из «чужого» текста или другой знаковой системы. И поскольку художник создает текст в процессе диалога с другими текстами, с культурой вообще, понимаемой также как текст, всякий художественный текст состоит из цитат или, иными словами, является интертекстом. Следовательно, интертекстуальность всегда первична по отношению к текстовости – «нет текста, кроме интертекста» (Ш. Гривель).

Однако в лингвистике текста интертекстуальность занимает гораздо более скромное место, будучи одним из свойств текста наряду с другими (связность, цельность, законченность, информативность и др. – см. обзор в: [Воробьева 1993, с. 28, 48–50]), или даже рассматривается как следствие текстовости – “как средство контроля коммуникативной деятельности в целом” [Beaugrande, Dressler 1981, p. 215]. Поэтому и цитата понимается иначе и конкретнее – как такая часть текста, которая изначально является частью другого текста, интегрированная заимствующим текстом в его структуру, выполняющая функции локальной и, возможно, глобальной связности.

Цитата, как правило, отличается от заимствующего текста формально (выделяется кавычками, курсивом, разрядкой), семантически (вводит новые референты в текст, отличается тематически от заимствующего текста) и формально-семантически (например, приводится на иностранном языке). В семиотическом плане специфика цитаты заключается в том, что она отсылает получателя к заимствованному тексту и далее, уже через него, к тому или иному референту. Поэтому как знак цитата, несомненно, обладает чертами индексального знака и свойством метатекстовости. В зависимости от объема (от одного слова до целого текста) цитата может приобретать еще и свойства условного знака: чем больше

объем цитаты, тем, естественно, больше ее характеризующий потенциал, который позволяет отнести ее как целостный знак к условным. Чаще всего цитата совмещает все эти параметры, являясь сложным (комплексным) знаком.

Определяющее свойство знака-цитаты – в способе обозначения: через отсылку к тексту-источнику. Получателю, воспринимающему цитату, необходимо совершить ряд метаязыковых процедур, чтобы “включить” ее в заимствующий текст. Это особенно заметно, когда цитата приводится на языке, отличном от языка всего текста:

Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
«*Poor Yorick!* – молвил он уныло <...>»

[Пушкин 1964, с.53]

В подобных случаях к цитате зачастую прилагается авторский комментарий, призванный облегчить понимание текста посредством указания на текст-источник: “«Бедный Йорик!» – восклицание Гамлета над черепом шута. (См. Шекспира и Стерна.)” [Пушкин 1964, с. 194]. Чтобы осознать роль цитаты в тексте («Евгений Онегин»), необходимо вспомнить текст-источник («Гамлет»), а также то в нем, что требуется для понимания цитируемого отрывка (*восклицание Гамлета над черепом шута*), затем вернуться к заимствующему тексту, сопоставить *Poor Yorick!* в «Гамлете» и «Евгении Онегине», сделав вывод о содержании и референте цитаты. Разумеется, все эти действия осуществляются получателем по большей части бессознательно.

В других случаях цитата не в столь явной форме отличается от текста, воспринимается читателем как органическая часть целого: “После того, как я застал ее в слезах, она стала относиться ко мне как-то слегка, подчас небрежно, даже с иронией, и называла меня почему-то «сударь мой» (А.П. Чехов «Рассказ неизвестного человека»). Возможно также, что цитата вообще не воспринимается как таковая одними получателями, будучи цитатой для автора и для более внимательных и сведущих читателей. Это – скрытая цитата; к ней может иметься комментарий, но чаще принадлежащий филологу-исследователю. Так, по поводу строчки *Ревнивый шепот модных жен* из «Евгения Онегина» Ю.М. Лотман замечает: “*Модная жена* – выражение, почерпнутое из сатирической литературы XVIII в.; см. анонимное стихотворение «Модная жена»... Пушкин имел в виду в первую очередь сатирическую «сказку» И.И. Дмитриева «Модная жена» (1791)” [Лотман 1983, с. 112].

Цитата может сближаться с метатекстовым повтором, когда источником цитаты становится часть того текста, которому данная цитата принадлежит:

«Удивительно противна мне моя фамилия. Всегда с таким чувством подписываю «В. Розанов» под статьями.

<...> Иду раз по улице. Поднял голову и прочитал:

«Немецкая булочная Розанова»

Ну, так и есть: все булочки «Розановы», и, следовательно, все Розановы – булочки» [Розанов 1992, с. 35].

Здесь в первом случае «В. Розанов» – цитата собственной подписи автора, во втором «Немецкая булочная Розанова» – цитата вывески, а в третьем булочки «Розановы» – цитата цитаты «Немецкая булочная Розанова». Ср. у Пушкина в сцене дуэли Онегина и Ленского, когда Онегин представляет Зарецкому своего слугу в качестве секунданта:

Хоть человек он неизвестный,
Но уж конечно малый честный...

<...>

Зарецкий наш и *честный малый*
Вступили в важный договор...

Честный малый, выделенное курсивом, – цитата из реплики Онегина.

Не разбирая в подробностях все виды цитат, отметим, что цитата может находиться в любой части текста и цитатой может быть любой фрагмент текста (в том числе и заголовок). Подобный фрагмент текста представляет собой метатекстовый повтор части одного текста (реже – всего текста) в другом. Из этого определения следует, что цитата всегда выполняет функцию связности, которая специфична в том отношении, что осуществляется повтор не в тексте, а между текстами. И как раз по причине того, что подавляющее большинство текстов содержит в себе цитаты, интертекстуальность – межтекстовая связность на всех уровнях – признается одним из признаков текстуальности.

Роль цитаты в тексте может быть различной – от незначительной до весьма существенной, если она располагается в сильной позиции текста. Самый простой случай цитаты последнего рода – цитата-заглавие: «Гамлет Щигровского уезда» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова, «Красная шапочка» Д.С. Мережковского и т.п. Нередко в качестве цитаты рассматривают заглавие, которое, повторяясь в собственном тексте, мотивируется и объясняется им: «Шерамур» Н.С. Лескова, «Палата № 6» А.П. Чехова, «Так было» Л. Андреева... Однако повтор заголовка наблюдается в очень большом числе текстов, значит ли это, что имеется основание говорить о таких заголовках как о самоцитатах? Скорее всего, в данном случае осуществляется метатекстовый повтор – понятие более широкое, чем цитата.

Эпиграф. Если цитат-заглавий достаточно много, то цитаты-эпиграфы составляют подавляющее большинство эпиграфов вообще. Эпиграф – сильная позиция, которая, как и заглавие, имеет фиксированное положение в тексте – между заглавием и текстом.

Эпиграф и заглавие представляют собой явные авторские знаки, указывающие получателю путь интерпретации текста. Следует уточнить: упомянутые текстовые знаки, несомненно, служат для сужения возможного диапазона истолкований текста, но вовсе не предполагают только какое-то одно. Ср.: *Мне отмищение, и аз воздам* («Анна Каренина»), *На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица.* («Ревизор»), *Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода* (Евангелие от Иоанна, Глава XII, 24) («Братья Карамазовы»). Эпиграф может указывать достаточно однозначно на основную тему и в какой-то мере на ее решение в тексте – *А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем.* <...> (*Матфея, Y, 28*) («Крейцера соната»), – но чаще сам нуждается в объяснении, ничуть не упрощая интерпретацию текста – *Стрелялись мы. Баратынский.* Я поглядел застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел). *Вечер на бивуаке** («Выстрел»). Поэтому эпиграф может представлять собой отдельную проблему и быть самостоятельным предметом внимания исследователей, как, например, эпиграфы к «Пиковой даме» А.С. Пушкина.

Эпиграф соотносится с последующим текстом как целым, отличаясь от заглавия тем, что его связность с текстом, как правило, чисто семантическая. Его повтор в тексте встречается гораздо реже, чем заглавия, но если это происходит, то значимость такого повтора весьма велика. Она еще больше возрастает, когда заглавие повторяется в эпиграфе, а последний – в тексте:

“Заглавие романа Достоевского «Бесы» – трижды цитата. Роману предпосланы два эпиграфа – из стихотворения Пушкина «Бесы» и из Евангелия. Этот последний эпиграф повторяется в конце романа, в речи Степана Трофимовича, содержащей актуальное для романа истолкование и применение евангельского текста: «Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и миллом нашем больном, в нашей России, за века, за века!» <...>” [Кожевникова 1994, с. 324].

Повтор эпиграфа в тексте всегда “заметнее” любого другого, потому что эпиграф – явная цитата, и ее очень трудно растворить в тексте, гораздо труднее, чем заглавие-цитату (ср. многочисленные эпиграфы на каком-либо иностранном языке). Поэтому можно утверждать, что эпиграф является “самой интертекстуальной” позицией текста (вне зависимости от наличия или отсутствия его повтора в тексте).

Предельная интертекстуальность эпиграфа обусловлена еще и тем, что он в большинстве случаев представлен цитатой из текста либо классического, либо весьма авторитетного и известного широкой аудитории. Опознать такую цита-

* Примечание А.С. Пушкина: “Из повести А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке»”.

ту не составляет труда для среднего получателя, поэтому она всегда “на поверхности”, всегда очевидна. Под этим углом зрения эпиграф предстает как прецедентный текст.

Прецедентный текст. Этим термином (автор Ю.Н. Караулов) обозначается реминисценция от одного слова до текста:

“Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности” [Караулов 1987, с. 216].

“Ср., с одной стороны, употребленную говорящим цитату -- «В мои лета не должно сметь Своё суждение иметь», а с другой стороны, предупреждение Щедрина о том, что в пореформенной России “ожили господа Молчалины”, или высказанную, например, в лекции или статье мысль о том, что Грибосдов беспощадно высмеял низкопоклонство, делячество, “умеренность и аккуратность” тех, “кто на всех плутов похож”. В каждом из приведенных случаев в речь (дискурс, текст) говорящего, в его аргументацию вводится текст «Горя от ума»... намек (цитата или имя) – и вот уже определенное явление социально-психологического характера или какое-то событие общественно-политического, исторического значения оживает, активизируется в сознании слушателя, прецедент вступает в игру” [Там же, с. 217].

К прецедентным текстам относятся не только цитаты из художественных произведений, отвечающие требованиям (1)–(3), но и мифы, предания, устно-поэтические произведения, притчи, легенды, сказки, анекдоты и т.п. Прецедентным текстом может быть и имя собственное. Ср. со свойствами прецедентного текста употребление имен гоголевских персонажей:

“Добчинского, если бы он жил в более «граждански-развитую эпоху» – и представить нельзя иначе, как журналистом, или, еще правильнее – стоящим во главе «литературно-политического» журнала; а Ноздрев писал бы у него передовицы... Это в тихое время; в бурное – Добчинский бегал бы с прокламациями, а Ноздрев был бы «за Родичева». И, кто знает, вдвоем не совершили ли бы они переворота. «Не боги горшки обжигают...» [Розанов 1992, с. 51].

Существенное свойство всех прецедентных текстов в том, что они “выступают как целостная е д и н и ц а обозначения” [Караулов 1987, с. 217], то есть как целостный знак, отсылающий к тексту-источнику и представляющий его по принципу «часть вместо целого». Вместе с тем на примере прецедентных текстов вследствие интеграционной работы заимствующего текста рельефно наблюдаем процесс превращения, “переплавки” цитаты – «чужого» и одновременно общего, общеизвестного – в «свое» и уникальное:

“Как показывает проделанный опыт (см. анализ Ю.Н. Карауловым текста романа Р. Киреева «Подготовительная тетрадь». – В. Л.), прецедентные для данной

языковой личности тексты сплетаются в довольно плотную сеть, «пропустив» через которую ее дискурс (т.е. некоторый достаточно представительный массив порожденных самой ею текстов), мы получаем «в остатке» те проблемы, которые данная языковая личность считает жизненно важными, самыми главными для себя как представителя человечества и над которыми она бьется... Если же мы распространим приемы анализа прецедентных текстов на художественное произведение в целом, то помимо перечисленного мы извлечем представление о конфликте в данной вещи, о приемах построения художественных образов и особенностях композиции, о путях ее воздействия на читателя» [Там же, с. 235].

4. Анаграмма

Анаграммой (от греч. ἀνά 'над' и γράφω 'начертание, знак'; следовательно – "над-знак", "сверх-знак") – называется такой способ формально-семантической организации текста, при котором повторы звуков и слогов (букв и их комбинаций) воспроизводят центральное в смысловом отношении слово данного текста. Причем это слово может как присутствовать в тексте, тогда оно повторяется еще раз – уже в "разобранном" виде, так и отсутствовать в нем, тогда оно неявно, "по частям" вводится в текст. Примером первого случая является рассмотренный ранее в ином аспекте стихотворный текст «Утро» Н.М. Рубцова, в котором заглавие анаграммируется текстом:

Н.М. Рубцов
УТРО

- 1 К**О**гда за**Р**я, све**Т**ясь по с**О**сняк**У**,
- 2 **Г**О**Р**и**Т**, г**О**Ри**Т**, и лес **У**же не д**Р**емле**Т**,
- 3 И **Т**ени с**О**сен пада**Ю**Т в **Р**ек**У**,
- 4 И све**Т** бежи**Т** на **У**лицы де**Р**евни,
- 5 К**О**гда, смешаь, на дв**О**Ри**К**е пл**У**х**О**м
- 6 В**С**Т**Р**еча**Ю**Т с**О**лнце вз**Р**осяе и де**Т**и,-
- 7 В**О**сп**Р**янув д**У**х**О**м, выбег**У** на х**О**лм
- 8 И все **У**виж**У** в сам**О**м л**У**чшем све**Т**е.
- 9 Де**Р**евья, избы, л**О**надь на м**О**ст**У**,
- 10 Цв**Е**ст**У**щий л**У**г – везде **О** них **Т**Оск**У**Ю.
- 11 И, Разл**Ю**бив в**О**Т **Э**Т**У** к**Р**ас**О**Т**У**,
- 12 Я не с**О**здам, наве**Р**н**О**е, д**Р**Уг**У**Ю...

[Рубцов 1982, с. 63]

Анаграммируемое – *УТРО* – оказывается рассредоточенным по всему пространству текста в виде отдельных звуков (букв) и слогов (выделены в тексте жирным шрифтом). Причем характер распределения частей анаграммируемого не связан со специфическим для поэзии устройством текста (не зависит от

ударения, размера, рифмы). Это явление прежде всего семантического характера, активно участвующее в создании цельности текста. С другой стороны, анаграмма основана на форме – либо звуковой, либо визуальной (о последней необходимо говорить в силу того, что в большинстве случаев анаграммируемое слово трудно найти на слух, тогда как письменный текст дает возможность для детального анализа анаграммы). Поэтому анаграмма – это еще один вид глобальной связности текста (когерентности), при котором выявление формальной его стороны вторично и полностью подчинено семантике.

Анаграмма – явление метатекстовое. Так, в нашем примере мы уже из готового цельного текста вычленим своего рода шифр: придаем статус индексальных знаков звукам vs. буквам *У, Т, Р, О*, считая их общим референтом заглавие *УТРО*. Причем в учет принимается и семантика тех слов текста, в которых встретилось наибольшее число звуко-буквенных индексальных знаков. Из них наиболее важна словоформа *кРасОТУ*: в ней полностью воспроизводится заглавие *УТРО*. Внешнее и, на первый взгляд, совершенно случайное сходство *кРасОТУ* и *УТРО* подкрепляется их смысловой взаимосвязью, значимой для интерпретации текста (см. анализ этого стихотворения в *IV.2. Метатекст в тексте*). Возникает основание для того, чтобы расценивать анаграммируемое *УТРО* и ключевой для его “расшифровки” знак *кРасОТУ* как иконические: они безусловным образом сходны в формальном отношении – обозначающее, как было выяснено, целиком включает обозначаемое в форму своего выражения, – при том, что предпосылка к их сопоставлению имеет семантический характер. Оба эти знака, образующие сильные позиции текста, отражаются друг в друге и тем самым в тексте, точнее, во множестве звуко-буквенных его повторов.

Естественно, возникает вопрос об обоснованности выявления анаграммы. Он был поставлен самим основателем теории анаграмм Ф. де Соссюром, который рассматривал анаграмму как один из принципов составления древних индоевропейских текстов [Иванов 1976, с. 251]. Так, в «Ригведе» “можно взять почти любой гимн наудачу и убедиться в том, что, например, гимны, посвященные Agni Añgītas, представляют собой как бы целый ряд каламбурных созвучий, например таких, как gīgaḥ (песни), añga (соединение) и т.п., что свидетельствует о главной заботе автора – подражать слогам священного имени” [Де Соссюр 1977, с. 640]. Причем “во многих небольших гимнах числа, устанавливаемые для повторения согласных, совершенно безупречны, каковы бы ни были законы, управляющие повторением гласных” [Там же, с. 640]. Однако “нет никакой возможности дать окончательный ответ на вопрос о случайности анаграмм... Самый серьезный упрек, который можно было бы сделать, заключался бы в том, что есть вероятность найти в среднем в трех строках, взятых наугад, слоги, из которых можно сделать любую анаграмму (подлинную или мнимую)” [Там же, с. 643].

Но что значит «подлинная анаграмма»? Ведь если считать анаграмму текстовым явлением, таким, как, скажем, пресуппозиция, тематическая прогресс-

сия, метатекст, сильные позиции, ключевые знаки и т.п., то было бы разумно и не ожидать вовсе именно осознанного ее “конструирования” автором в своем тексте (хотя, конечно, и такое положение вещей имеет место). Автор художественного текста не знает об этих понятиях, что ничуть не мешает ему быть превосходным художником. (Как сказал по сходному поводу Н.И. Жинкин, “птица научается летать не потому, что ее учили аэронавтике, а потому, что сама пробует свои крылья для полета” [Жинкин 1982, с. 55].) Поэтому основная проблема не во вскрытии авторского намерения, а в обосновании анаграммы самой по себе, в поиске внутренней закономерности текста, удостоверяющей ее наличие. То, что такая закономерность существует, следует не только из структуры различных древних текстов на индоевропейских языках – «от Индии до Ирландии», – но и других, например, японских [Иванов 1976, с. 261].

Анаграммы присутствуют и в памятниках древнерусской литературы. Так, о том, что в «Слове о полку Игореве», автор которого, кстати, неизвестен, “шифруются отдельные имена, уже говорилось неоднократно, – пишет Т.М. Николаева в разделе Анаграммы своего исследования «“Слово о полку Игореве”. Поэтика и лингвистика текста». – Как представляется, в пределах этой техники можно продемонстрировать и новые примеры.

1. В отрывке, относящемся к князю юноше Ростиславу, до введения его имени в текст, повторяются звуки У, Р, С, Т, по мере движения к его имени все больше «складывающиеся» в именовании князя:

*СТР-ежаше его гоголемь на водѣ чайцами на СТРУ-яхъ ч-Р-ъндьми на вѣ-
ТР-ѣхъ на Т-ако ли Р-ече Р-ѣка СТУ-гна х-У-д-У СТРУ-ю имея позж-Р-ъши ч-У-
жи РУ-чи и СТРУ-гы Р-о-СТР-ена к УСТУ УНОШУ князю РОСТИСЛАВУ...*

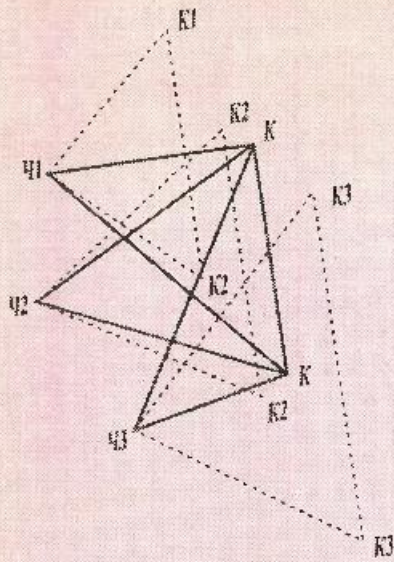
(считаем, что У здесь относится к УНОШУ)” [Николаева 1997, с. 116]

Хотя исчерпывающего решения обсуждаемой здесь проблемы не существует, можно предположить, что анаграмма имеет место тогда, когда повторы в художественном тексте не только дают в итоге анаграмму, но и образуют сильную позицию текста. Это предполагает следующее.

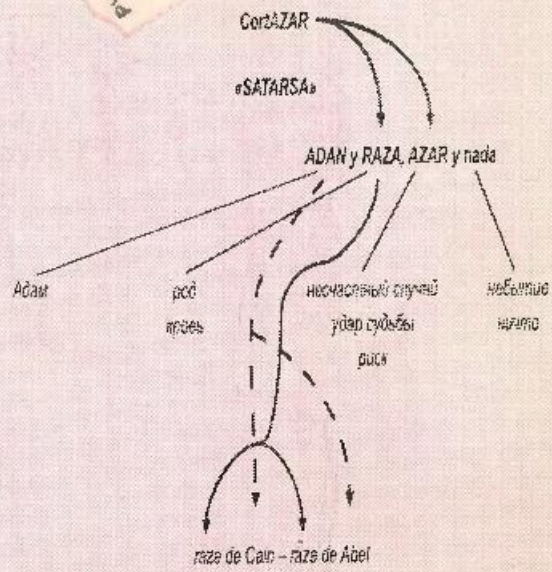
1. Анаграмматические повторы, пусть даже они и не являются самыми частотными в тексте, покрывают все его пространство и неоднократно воспроизводят полный звуко-буквенный состав анаграммируемого слова; в предельном случае они концентрируются в одном из слов текста, включающем все элементы анаграммы (ср. к*РасОТУ* и *УТРО* из текста «Утро» Н.М. Рубцова).

2. При этом повторы либо а) подчиняются строгой закономерности в своем распределении по тексту, либо б) имеют тенденцию к концентрации на том участке текстового пространства, который наиболее важен в смысловом отношении.

3. Анаграмматические повторы, как правило, соотносятся с сильными позициями текста – формально (чаще всего встречаются в сильных позициях) и



55-00



Издательство «Ось-89»

