

*Лингвистическое Наследие XX века*



И. Р. Гальперин

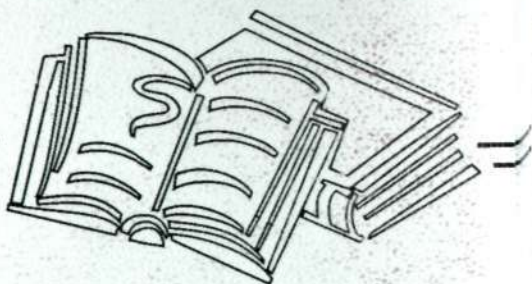
**ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО  
ИССЛЕДОВАНИЯ**



URSS

ООО Аргумент  
Текст как объект лингв. иссл  
ур

ЛФ

129<sup>00</sup>

- ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИНГВИСТИКИ ТЕКСТА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ
- ВИДЫ ИНФОРМАЦИИ В ТЕКСТЕ
- ЧЛЕНИМОСТЬ ТЕКСТА
- КОГЕЗИЯ (ВНУРИТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ)
- КОНТИНУУМ
- АВТОСЕМАНТИЯ ОТРЕЗКОВ ТЕКСТА
- РЕТРОСПЕКЦИЯ И ПРОСПЕКЦИЯ В ТЕКСТЕ
- МОДАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА
- ИНТЕГРАЦИЯ И ЗАВЕРШЕННОСТЬ ТЕКСТА

Наше издательство рекомендует следующие книги:



430907 ID 40714

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тел./факс: 7 (495) 135-42-16  
Тел./факс: 7 (495) 135-42-46



URSS

E-mail:  
URSS@URSS.ru  
Каталог изданий  
в Интернете:  
<http://URSS.ru>





*Лингвистическое Наследие XX века*

**И. Р. Гальперин**

**ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО  
ИССЛЕДОВАНИЯ**

Издание пятое, стереотипное



URSS

МОСКВА

**Гальперин Илья Романович**

Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное.  
М.: КомКнига, 2007. — 144 с. (Лингвистическое наследие XX века.)

Книга посвящена проблемам лингвистики текста. В работе выявлены наиболее характерные особенности структуры текста, его грамматические категории, их взаимодействие и дана классификация различных видов текстовой информации.

В основу анализа, проведенного на большом иллюстративном материале, положена единица, более крупная, чем предложение.

Книга предназначена для филологов: всех специальностей, студентов и аспирантов филологических факультетов, для всех, кто интересуется проблемами языка и текста.

*Ответственный редактор:*

член-корреспондент АН СССР *Г. В. Степанов*

Издательство «КомКнига». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, 9.  
Формат 60×90/16. Бумага типографская. Печ. л. 9.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД». 117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, д. 11А, стр. 11.

13-значный ISBN, вводимый с 2007 г.:

ISBN 978-5-484-00854-4

Соотв. 10-значный ISBN, применяемый до 2007 г.:

ISBN 5-484-00854-9

© И. Р. Гальперин, 1981, 2007

© КомКнига, 2006, 2007



430907 ID 40714



## ВВЕДЕНИЕ

Объект наблюдения данной книги — текст, его категории, онтологические признаки и его конститутанты (единицы). Прежде всего необходимо иметь в виду, что текст — это объект лингвистического исследования. Поэтому к нему следует применять основные понятия лингвистической науки. Ее исходные положения на современном этапе развития зиждятся на структурных уровнях. "Лишь с помощью этого понятия, — пишет Э. Бенвенист, — удастся правильно отразить такую существенную особенность языка, как его членоразделительный характер и дискретность его элементов. Только понятие уровня поможет нам обнаружить во всей сложности форм своеобразие строения частей и целого" [Э. Бенвенист, 434]. В связи с этим возникает вопрос: является ли текст уровнем языка.

Можно по-разному подойти к решению этого вопроса. С точки зрения дихотомии языка и речи, т.е. рассмотрения языка в статике и динамике, в парадигматическом и синтагматическом планах, необходимо признать, что текст не является уровнем языка. С другой стороны, некоторые параметры текста дают основания для экстраполяции структуры уровней с оси парадигматики на ось синтагматики. К таким параметрам прежде всего относится вычленение единиц-конститутантов, определение категорий текста, семантический аспект, без которого, как известно, не обходится анализ любого уровня. Отсюда следует, что текст может рассматриваться как уровень, но не языка, а речи. Речь тоже система. Даже спонтанность речепроизводства не свободна от оков, накладываемых на нее системой языка. Текст, который, как будет показано ниже, представляет собой сознательно организованный результат речетворческого процесса, подчиняется определенным для него закономерностям организации.

Таким образом, признавая за текстом право быть рассмотренным с позиций уровневой классификации (уровень речи), мы должны прежде всего определить, какие единицы являются конститутантами текста и какие содержательные и формальные категории можно в нем найти.

В главе "Общие вопросы лингвистики текста и пути их решения" делается попытка выделить эти текстообразующие категории. Предложенные мной решения не являются единственно возможными, вероятно, есть другие, имеющие достаточно аргументированные доводы для их признания. Но трудно бывает выдвигать аргументы против себя самого, "свой угол зрения" решительно отвергает возможность сосуществования двух противоположных концепций. И тем не менее именно в противопоставлении концепций можно увидеть сильные и слабые стороны своей интерпретации языковых фактов, в особенности в такой широкой обла-

сти, как лингвистика текста. Гипотеза возникает обычно на основе приобретенного опыта. Мой опыт наблюдения над параметрами текста настоятельно выдвигает гипотезу о том, что текст является средоточием организованного, упорядоченного, запрограммированного и взрывающегося случайного, незапрограммированного, возникающего в процессе создания.

В общей теории языкознания до сих пор уделяется недостаточное внимание "размытости", неопределенности и стохастичности в описании некоторых системных фактов языка, в особенности, когда эти факты рассматриваются в их функционировании. А ведь сам "текст" настолько сложное и разностороннее явление, что появляется необходимость учитывать и размытость, и неопределенность, и стохастичность в процессе определения тех или иных системных, онтологических и функциональных свойств текста. Детерминизм в построении лингвистической теории надолго задержал поступательное движение нашей науки. Это стало особенно очевидным, когда лингвисты обратились к тексту, который по самому своему существу одновременно и детерминирован и "размыт".

Эта двойственная природа текста определила необходимость найти некоторые закономерности организации текста. Появилось деление текстов на "построенные" и "непостроенные", которое предлагает Хорст Изенберг. Будучи в плену идеи порождающей грамматики, Изенберг считает, что нет смысла рассматривать довольно расплывчатое понятие "типология текста" и что истинным предметом лингвистики текста является способность человека к порождению текстов [Х. Изенберг, 47, 51].

Это весьма симптоматично. Становясь в тупик перед разнообразием и разнохарактерностью множества текстов, Изенберг не может или не хочет признавать диффузность текста. Стремление во что бы то ни стало найти пути формализации объекта исследования в какой-то степени переключает внимание на проблемы психолингвистики "способность человека строить тексты, способность продуцировать тексты, способность понимать тексты" и т.д. (Там же, 52).

В предлагаемой книге я стараюсь проследить на материале различных текстов, как функционируют отдельные содержательные и формальные категории текста. Читатель не найдет в ней стройной и последовательной теории лингвистики текста. Для такой теории еще недостаточно накоплены наблюдения. Те схемы, процедуры и решения, которые мы находим у разных теоретиков лингвистики текста, носят скорее умозрительный характер. Все, что изложено в этой книге, представляет собой размышления о тех явлениях, которые с правом могут быть названы текстообразующими категориями. Как известно, нельзя говорить о каком-либо объекте исследования, в данном случае о тексте, не назвав его категорий. Сущность номинации и состоит в том, что она раскрывает понимание явления. Из общего, еще вербально не оформленного понятия оно становится научно осмысленным. В главе I делается попытка объяснить, почему эти факторы имеют право называться грамматическими категориями. Несмотря на возражения некоторых блюстителей строгости грамматических построений, я расширительно толкую термин грамматика.

Оказалось полезным разделить категории текста на содержательные и формально-структурные, имея в виду, что и те и другие объединяются нами в грамматические. Это необходимо потому, что наши размышления об этих категориях направлены на поиски закономерностей их функционирования, а это значит, что в конечном итоге при накоплении достаточно большого количества фактов можно будет составить грамматику текста. Однако в работе не проводится строгого деления на содержательные и формально-структурные категории: уж очень они взаимообусловлены! Формально-структурные категории имеют содержательные характеристики, а содержательные категории выражены в структурных формах. В литературе пока не появилось работы, которая дала бы в систематизированном виде правила построения и функционирования категорий текста. Да и сами категории еще не подверглись таксономической обработке.

Мне представляется, что размышления иногда полезнее постулатов. Первые дают возможность разнообразных решений в процессе анализа фактов языка, в то время как последние должны выбрать из возможных подходов один, ведущий обычно к заранее запрограммированной цели.

Многие из перечисленных в книге категорий текста, такие, как информативность, интеграция, ретроспекция и др., могут показаться слишком широкими, чтобы их признать достоянием только текста. Однако текст в нашем понимании является графическим отображением "кусочка действительности". Он — порождение письменного варианта языка. Исследование какого-либо объекта в научно-теоретическом плане предполагает известную степень абстрагирования от конкретных реализаций данного объекта. В тексте как результате речетворческого процесса необходимо выделить такие черты (параметры, признаки), на основе которых можно построить некую идеальную модель этого объекта исследования. Это возможно лишь при анализе большого количества текстов, относящихся к разным функциональным стилям. Можно условно выделить из этой массы материала тексты, более или менее приближающиеся к этой идеальной модели и отклоняющиеся от нее. Предложенное мной ниже определение текста, имеет в виду абстрактную модель, допускающую известную вариантность.

Один из существенных признаков текста — его завершенность. Этот признак выталкивает на поверхность текста заголовок, без которого, с моей точки зрения, нельзя построить модель текста. Правда, есть тексты и без заголовков — лирические стихотворения, газетные сообщения, письма и некоторые другие, но и в них обычно первое предложение — зачин — осуществляет функцию заголовка, о которой будет сказано ниже.

Еще русские исследователи 20-х годов нашего столетия обратили внимание на текст как на явление, поддающееся структуризации, т.е. имеющее некоторые закономерности своей организации. Работы Бахтина, Шкловского, Проппа, Томашевского и других до сих пор не утратили своего значения, однако отдельные представители формально-структурного подхода к тексту затемняли, а иногда и полностью игнорировали содержательную сторону произведения, без которой немислима структура текста.



Исходным положением в анализе текста является признание его некоей сущностью, имеющей самодовлеющий характер, но подчиняющейся общим закономерностям построения речевого произведения в его завершенности. "Для любого речевого акта остается в силе прежде всего всеобщий закон, на основе которого строится данное высказывание, а именно закон структурной организации этого высказывания" [Г.В. Колшанский, 25].

Значительный вклад в теорию лингвистического анализа текста внесли представители Пражского лингвистического кружка. Исследования Матезиуса, Гавранека, Вахека, Едлички, Гаузенблаза и других наметили разные подходы к анализу структуры текста.

В последнее время работы французских, немецких, голландских и других теоретиков текста расширили круг вопросов, связанных со структурой, онтологией и параметрами текста. Среди них нужно упомянуть таких видных ученых, как Гиро, Греймас, Тодоров, Дресслер, Ван-Дейк, Леви-Страсс, Энквист.

Несколько слов о соотношениях, возникающих между лингвистикой текста и стилистикой. Многие исследователи текста уже давно заметили, что ряд проблем, выдвигаемых этой отраслью знания, довольно подробно рассматривался стилистикой языка. Больше того, сама стилистика языка в основном базируется на изучении связного текста. Естественно поэтому, что многие из затронутых в этой книге вопросов уже поднимались в стилистических исследованиях. Можно сказать, что стилистика языка служит подспорьем для лингвистики текста в тех случаях, когда объектом наблюдения являются функциональные стили языка и средства, их детерминирующие. Недаром Карел Гаузенблаз, говоря о речевых произведениях, рассматривает стиль, как "цементирующий материал", и возводит текст к стилистике [К. Гаузенблаз, 63].

Читатель найдет здесь многие стилистические релевантные факты; они как бы вплетены в самую структуру текста и определяют своеобразие того, что в книге названо содержательно-концептуальной информацией.

Последнее соображение, предваряющее описание единиц текста и текстовых категорий, касается самого характера размышлений. Взаимодействие двух типов (видов, особенностей) мыслительного процесса — абстрактно-схематического и конкретно-эмпирического — является одним из надежных оснований для подлинно научного познания изучаемого объекта. Однако такое взаимодействие не всегда достижимо в силу того, что у исследователей по-разному обнаруживается склонность к одному из этих типов мыслительного процесса. Достаточно бросить беглый взгляд на страницы 101—106 короткой статьи Зигфрида Й. Шмидта в сборнике "Новое в зарубежной лингвистике", вып. VIII, сплошь в схемах и символах, чтобы убедиться в пристрастии автора к схематизации исследуемых явлений. Можно привести много статей данного типа, но в этом нет необходимости. С другой стороны, статья Карела Гаузенблаза в этом же сборнике представляет собой пример конкретно-эмпирического исследования, хотя предлагаемая в ней классификация речевых произведений не подкреплена соответствующими иллюстрациями. Текст, как это будет показано ниже, воспроизводя и описывая отдельные стороны жизни

(события, характеры, отношения, размышления и пр.), естественно, диалектичен по своей природе. Ему поэтому свойственно тождество и различие, постоянство и изменчивость, линейность и цикличность. По мере развертывания текста происходит постепенное накопление количественной информации, ведущее в конечном счете к качественно новому образованию.

Думается, что предпочтение, отданное в этой книге описанию категорий текста в их взаимодействии, не вызовет нареканий теоретиков-текстологов. Ведь, как остроумно заметил Щедрин, "ничто так не окрыляет фантазию, как отсутствие фактов". Факты, на которых строится осмысление категорий текста, подобраны таким образом, чтобы "осветить свой угол зрения".

Таким образом, задача этой работы — описать и проанализировать интуитивно воспринимаемые признаки текста, возвести их в ранг грамматических категорий и показать их взаимозависимость и взаимообусловленность, которые обеспечивают акт коммуникации в его прагматической направленности.

Лингвист может быть уверен в своих выводах только после обработки большого количества языкового материала. Исследователь такого сложного объекта как текст может прийти к каким-то научно обоснованным выводам только после тщательного и всестороннего рассмотрения большого количества текстов в их многообразии. В этой работе наблюдению подверглись художественные произведения, официальные документы, газеты, научная проза и другие типы текстов, на основе которых были предложены соответствующие решения проблем.

Тем не менее замечания и даже возражения моих коллег пока не убедили меня в необходимости пересмотра основной концепции этой работы, хотя очень помогли мне многое уточнить и развить.

Пользуясь случаем выразить благодарность моим рецензентам доктору филологических наук Елене Михайловне Вольф и доктору филологических наук, профессору Евгении Иосифовне Шендельс за ценные критические замечания и советы, которые я учел в предлагаемой работе.

## ГЛАВА I

### ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИНГВИСТИКИ ТЕКСТА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

Лингвистика текста находится лишь на пути признания ее в качестве раздела общего языкознания, и совершенно естественно, что многие категории текста еще не получили достаточно ясного освещения, а некоторые из них вообще не признаются категориями, хотя без них невозможно представить себе сам текст в его типологических чертах. Тем не менее исследования, проводимые у нас и за рубежом, уже дали ощутимые результаты, а их выводы могут быть положены в основу более детальной разработки сущностных характеристик общей лингвистики текста.

Еще в 1968 г. на коллоквиуме в Констанце П. Хартман, признавая за лингвистикой текста статус раздела общего языкознания, предлагал разделить сферы исследования текста, а именно: общая лингвистика текста; лингвистика конкретного текста; лингвистика типологии текстов [P. Hartman]. В дальнейших исследованиях по теории текста отчетливо наблюдаются два подхода: стремление построить формализованную грамматику текста, для чего создаются правила, процедуры, схемы, по которым можно осуществить моделирование структур текста, и стремление создать общую теорию текста путем изучения конкретных речевых актов, закономерностей их организации и функционирования, описания стилового многообразия таких актов и определения категориальных признаков каждого типа текста. Первый подход характерен в основном для западноевропейских школ<sup>1</sup>, второй — для советской лингвистики<sup>2</sup>.

Исследователю любого крупного объекта, каким, к примеру, является текст, угрожают две опасности: с одной стороны, атомизация фактов объекта, иными словами, все большее углубление в онтологию составляющих объект единиц (это может привести к тому, что исследователь за деревьями леса не увидит) и, с другой — глобализация объекта — недооценка изучения отдельных явлений в их сущностных характеристиках и функциях (масштабность обычно затемняет детали, представляет их в неточном, а иногда и в искаженном виде). Текст является объектом крупного масштаба, поскольку он предполагает в качестве своих конституентов единицы более крупные, чем предложение. Предотвращение указанных опасностей возможно лишь при сочетании атомизации фактов

<sup>1</sup> См.: *Papere zur Textlinguistik*, В. 6. Hamburg; *Studies in Text Grammar*. Dordrecht, 1973; *Reports on Textlinguistic* ed. by Erik Enkvist and Viljo Kohonen, Abo, 1976; *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. 8. Лингвистика текста, 1977.

<sup>2</sup> Лингвистика текста. М., 1974; *Гальперин И.Р.* О понятии "текст". — ВЯ. 1974, № 6; *Он же.* Грамматические категории текста. — Изв. АН СССР, 1977, № 6.

и их глобализации, которое предопределено сущностными характеристиками объекта исследования.

В характеристике текста существенным является параметр объема. Текст, определение которого будет дано ниже, может увеличиваться до значительных размеров, но все же по самой своей природе он обзорим, поскольку конечен. Попытки некоторых теоретиков представить текст как явление безграничное бездоказательны. Текст — это некий снятый момент процесса, в котором все дистинктивные признаки объекта обозначаются с большей или меньшей степенью отчетливости. Прежде всего нужно себе ясно представить, что мы имеем дело с неким новым объектом, лишь недавно включенным в сферу внимания лингвистических исследований. Значит, не только методы изучения, но и единицы этого объекта должны быть выделены как единицы, свойственные только этому объекту. В связи с этим представляется ошибочной следующая мысль Т.В. Булыгиной: "Несмотря на некоторые особенности сочетаний предложений в тексте, текст все же не образует, как мне кажется, специфической структуры, свойства которой превосходили бы сумму свойств составляющих его предложений" (Т.В. Булыгина, 224). Подобный же концепции придерживаются Даскал и Маргалит. Они утверждают, что нет необходимости в создании теории текста и что грамматика предложения, если она "полностью разработана", может описать все явления текста [M. Dascal, A. Margalit, 195—213]. Такой взгляд на текст предполагает некий изоморфизм структуры предложения и структуры текста, что неправомерно хотя бы потому, что целое и его части не могут быть уравниены и что текст не является лишь "суммой свойств" предложений. Одна из задач этой работы — подтвердить высказанную мысль путем анализа текстов разных типов. Для этого необходимо прежде всего определить единицы текста как некоего особого объекта лингвистической науки, определить конституэнты этих единиц и наметить таксономию грамматических категорий, функционирующих в исследуемом объекте.

В связи с поставленными задачами пришлось пересмотреть некоторые давно утвердившиеся в лингвистике понятия. Многие из них следовало переосмыслить, поскольку они применяются к новому объекту исследования.

Уместно упомянуть здесь следующее высказывание Эйнштейна, приведенное Максом Борном: "Понятия, которые оказались полезными в упорядочивании вещей, легко приобретают над нами такую власть, что мы забываем об их человеческом происхождении и принимаем их за неизменно данное. Тогда они становятся "необходимостями мышления", данными a priori и т.д. Такими заблуждениями путь научного прогресса часто преграждается на долгое время. Поэтому, если мы настаиваем на необходимости проанализировать давно установленные понятия и указать, от каких условий зависит их оправданность и возможность употребления, как они, в частности, возникают из данного опыта, то это не праздная забава. Этим самым разбивается их преувеличенная власть" [Макс Борн, 185—186].

Одним из таких понятий, с моей точки зрения, оказалась дихотомия, обязательность оппозиционных параметров в наблюдении фактов. Не бес-

полезно привести высказывание Дж. Лакофа, который утверждает, что генеративная семантика приходит к необходимости отрицания обязательности дихотомии: "Мы убедились в том, что невозможно установить искусственные границы и исключить из науки о языке такого рода факты, как человеческую способность размышлять, контекст, социальное взаимодействие, дейксис, размытость, сарказм, типы дискурса, обрывки, вариативность и т.д. Каждый раз, когда мы устанавливаем искусственную границу, мы находим какое-то явление, которое показывает, что она должна быть снята. Этим я не хочу сказать, что в нашей науке нет границ. Я только сделал предположение, что в настоящее время границы ежедневно исчезают и не нужно удивляться, если область исследований будет продолжать расширяться" [см.: H. Parret, 178]<sup>1</sup>.

Когда задумываешься над словом "грамматика", начинаешь осознавать, как многосторонне и многогранно это слово-термин употребляется. Грамматика — это свод правил, касающихся организации речевого акта, правильности, нормы и ее колебаний, механизма речетворческого процесса и других явлений языка в их статике и динамике. Возникает вопрос: применимы ли термины "грамматика" и "грамматическая категория" к такому объекту исследования, каким является текст?

Грамматика любого языка — результат наблюдений над функционированием этого языка в различных областях человеческой деятельности. Цель этих наблюдений — сведение кажущегося хаотического употребления к каким-то закономерностям, без которых, как известно, невозможно постижение природы данного явления. Стремление выделить "островки" организованности в окружающей нас действительности предопределено самой сущностью человека как "организованного" факта, смоделированного природой и в значительной степени доступного нашему наблюдению. Язык, как продукт человеческого сознания, предназначенный для целей коммуникации, естественно, тоже организован. Однако характер этой организованности полностью еще не выяснен.

Язык стремится преодолеть некоторую беспорядочность мысли, которая, будучи отражением объективной действительности, выявляет свойственную этой действительности неупорядоченность, скачкообразность отдельных процессов. Человеческий мозг ищет закономерности в явлениях объективной действительности и если их не находит, то гипотетически приписывает ей какие-то закономерности.

Если верно положение теоретической кибернетики о том, что энтропия стремится к возрастанию, т.е. что объем и количество неизвестного, а значит непознанного будет увеличиваться с поступательным движением познания, то естественно предположить, что наше сознание будет искать "островки организованности", которые наука открывает в познании мира. Поэтому и текст можно назвать своеобразным "островком организованности". Он стремится к снятию энтропии, порождаемой отдельными

<sup>1</sup> Parret H. *Discussing Language*. Mouton, 1974. В книге приводятся беседы составителя сборника с известными учеными по разным вопросам науки о языке. Ссылки даются по имени составителя, а фамилия автора высказывания упоминается в тексте.

предложениями. В связи с этим текст необходимо рассматривать как упорядоченную форму коммуникации, лишенную спонтанности.

Поиск "организованного" находит свое выражение в разных теориях разных наук. В области языкознания поиски организованного идут прежде всего по пути типологии. Исследования типологического характера дали возможность расширить и углубить научно-теоретические положения, касающиеся взаимообусловленности языка и речи, законов фонологических изменений, системности и структурной организации единиц языка, определения типов логических (временных, пространственных и др.) связей этих единиц и других областей языковой действительности.

Особенно продуктивными оказались исследования "нижних" уровней языковой структуры: фонологии, морфологии, в меньшей степени лексикологии и совершенно в недостаточной степени синтаксиса.

Авторы некоторых работ отказывают предложению даже в статусе языковой единицы. Особенно горячие споры разгорелись вокруг понятия "предложение" в последнее время. Это объясняется тем, что в этой единице больше, чем в других, проявляется тесная взаимосвязь языка и мышления, логики и грамматики, психологии и лингвистики. Каковы бы ни были споры по поводу сущностных характеристик единиц уровней языка, их функционирования, механизма их порождения — все эти споры лишь расширяют наши знания об этих единицах и способствуют прогрессу лингвистической теории.

История грамматической науки дает много примеров пересмотра грамматических установлений, введения новых понятий в терминологический арсенал этой науки. Всякая грамматика в данный период развития этого уровня языка рассматривалась как закрытая система. Собственно говоря, всякая система — закрытая, если она определяет взаимообусловленность и взаимозависимость частей (пока я избегаю термина "категория"), в том случае если эти части строго определены. Однако грамматика любого языка окончательно не закрыта даже в данный конкретный период развития языка и состояния теоретической мысли; она оставляет место для появления нового элемента системы. В какой-то степени можно провести аналогию между грамматической системой и системой химических элементов Менделеева. На каждом этапе движения теоретической мысли появляются элементы системы, расширяющие наши представления о самой системе и заставляющие исследователя пересматривать, как ранее казалось, "закрытую" систему. Показательно в этом отношении утверждение Дж. Лайонза о том, что "грамматическая структура любого языка в конечном итоге является неопределенной" [John Lyons, 153].

Следовательно, грамматическая система языка является системой и закрытой и открытой. Несмотря на то что такое утверждение противоречиво, оно отвечает характеру этого вида системы. Открытость системы языка, очевидно, проистекает от того, что содержательная и формальная стороны системы разнообразно взаимодействуют; они так тесно переплетены, что в ряде случаев невозможно их изолировать в целях научного эксперимента. Можно с уверенностью утверждать, что кроме фонологического уровня языковой системы, ни один уровень не обходится без привлечения семантических характеристик. Это уже

стало аксиоматичным. Стоит лишь привести примеры классификации глаголов (транзитивность/интранзитивность) в английском языке [В.Н. Ярцева, 62], прилагательных, наречий, а также правила употребления так называемых *complex objects* (сложных дополнений) в английском языке, чтобы убедиться во взаимозависимости содержательной и формальной сторон единиц языка. А само это явление ведет к "открытости" системы.

Известно, что многие грамматики до сих пор объединяют фонетику и лексикологию вместе с морфологией, синтаксисом и риторикой в одну дисциплину. Есть грамматики, которые вообще не рассматривают лексику как составную часть науки о языке. Появляются синтаксическая стилистика, грамматика словосочетаний, грамматика стиля (*The Grammar of Style*), грамматика разговорного языка (*A Grammar of Spoken English*), грамматика коммуникации в английском языке (*A Grammar of Communicative English*) и т.д.

Как видно, грамматика постепенно становится родовым понятием, и потому этот термин приложим к разным предметам исследования языковой структуры. До сих пор под грамматикой в разделе синтаксиса понимались правила организации и функционирования предложения, его частей, включая слова. "Грамматика языка, — пишет Л. Блумфилд, — включает ... сложную систему правил (таксем селекции), согласно которым каждая лексическая форма используется только в определенных установленных функциях; каждая лексическая форма закреплена формальными классами. Для того чтобы описать грамматический строй того или иного языка, нужно определить формальные классы каждой лексической формы и выявить, какие признаки побуждают говорящих причислить ту или иную лексическую форму к определенному формальному классу" [Л. Блумфилд, 292—293]. Точнее определяет сущность грамматики Л.В. Щерба: "... подлинной основой грамматических и лексических правил всякого живого языка является... неписанный, неупорядоченный лингвистический опыт данного коллектива" [Л.В. Щерба, 1947, 73—74].

Эта мысль Л.В. Щербы представляется весьма плодотворной: ведь в языке, как и в самой объективной действительности, существуют как организованное, упорядоченное, так и хаотическое, неупорядоченное. Язык стремится преодолеть неупорядоченность в своей системе, ищет пути осознания этой неорганизованности и тем самым снимает некоторую долю энтропии. Естественно, что, проникая в сущность явлений, наше сознание выделяет все новые признаки данного явления и расширяет рамки системы, ранее представляемой как закрытая.

Поиски системности, т.е. упорядоченности, организованности, в объективной действительности привели к установлению определенных закономерностей явлений, которые получили название категорий. Категория определяется как "предельно широкое понятие, в котором отображены наиболее общие и существенные свойства, признаки, связи и отношения предметов, явлений объективного мира" [Н.И. Кондаков, 240]. Это определение нуждается в уточнении. Н.И. Кондаков так определяет само понятие: это "целостная совокупность суждений, т.е. мыслей, в которых

что-либо утверждается об отличительных признаках исследуемого объекта, ядром которой являются суждения о наиболее общих и в то же время существенных признаках этого объекта" [Н.И. Кондаков, 456]. В этом определении прежде всего смущает отождествление понятия и суждения. Суждение — творческий акт; понятие — отражение в нашем сознании фактов объективной действительности. Рискуя вызвать возражения со стороны философов и логиков, должен заметить, что в определении категории, данном выше, все же недостаточно отграничены термины "понятие" и "категория". В понятии, по-моему, ничего не "утверждается", в нем есть лишь отражение в нашем сознании явлений объективной действительности. Но это отражение в процессе осознания получает свое выражение в логико-философских категориях.

Таким образом, категория есть понятие, получившее свое научно осознанное выражение. В.И. Ленин называл категории ступеньками "выделения, т.е. познания мира" [В.И. Ленин, т. 29, 85]. В категориях выражаются определенные закономерности, выделяемые в объектах данной науки, причем эти закономерности суть абстракции отношений.

Для того чтобы яснее представить себе сущность термина "категория", следует проникнуть в самый процесс познания, который В.И. Ленин выразил следующими словами: "Сначала мелькают впечатления, затем выделяется нечто, — потом развиваются понятия качества (определения вещи или явления) и количества. Затем изучение и размышление направляют мысль к познанию тождества — различия — основы — сущности versus явления, — причинности etc." [В.И. Ленин, т. 29, 301].

Здесь у Ленина *нечто*, как я понимаю, еще очень общее представление, а затем это общее представление конкретизируется и появляется понятие; это понятие научно осмысливается в виде категорий тождества, различия, причинности и т.п.

Существуют логико-философские категории, выделенные из общих понятий времени, пространства, движения, причинности, последовательности, обусловленности. Эти понятия реализуются в категориях лишь постольку, поскольку каждая категория представляет собой определенный набор признаков, необходимый для операций данной науки. Так, логико-философской категории времени, выделенной и осознанной из общего понятия времени, присущи признаки движения, порядка, линейности, необратимости, дробности, беспредельности, относительности и др. Категории пространства присущи признаки протяженности, трехмерности, бесконечности и ряда других. Так же обстоит дело и с другими категориями.

Философия, являясь наукой наук, оказалась фундаментом, на котором возникали понятия других наук, подчеркиваю, не категории, а понятия. Философские категории, преломленные в других науках, сначала получают статус соответствующих понятий данной науки, затем эти понятия постепенно воплощаются в своих, имманентных для данной науки категориях. Так, в области грамматики возникли грамматические понятия, образованные из философских категорий. То, что в философии уже обозначалось как категории, как "ступеньки познания", для грамматики послужило базовыми понятиями. Они в свою очередь потребовали выработки грамматических категорий как классов форм (признаков).



Таким образом, то, что для философии является уже осознанным, научно определенным понятием, т.е. категорией, для грамматики сначала реализуется как грамматическое понятие, нуждающееся в научном осознании, т.е. выражении в грамматических категориях<sup>1</sup>.

Такое понимание грамматических категорий в какой-то степени навеяно так называемыми понятийными категориями, о которых писал И.И. Мещанинов: "...для наличия грамматической категории требуется наличие грамматического понятия, передаваемого грамматической формой" [И.И. Мещанинов, 198]. Некоторая неясность, однако, возникает тогда, когда автор утверждает, что "в грамматических категориях отображаются вовсе не все выявляемые понятия, а только те, которые получают в языке свое формальное выражение средствами морфологии или синтаксиса" [И.И. Мещанинов, 195]. Что же получает свое формально грамматическое выражение, грамматическое понятие или грамматическая категория? Как было указано выше, логичнее предположить, что грамматические понятия получают свое выражение в грамматических категориях, которые представляют собой некое обобщение классов грамматических форм.

Примерно то же понимание отношения понятия и категории находим у Вандриеса, который пишет, что "грамматическими категориями называются понятия, выражаемые посредством морфем. Так, род и число, лицо, время и наклонение, вопрос и отрицание, зависимость, цель, орудие и т.п. — все это грамматические категории в языках, в которых есть специальные морфемы для их выражения" [Ж. Вандриес, 91].

Действительно, грамматическая категория, будь то категория глагола, имени, прилагательного, залога, времени или любая другая, которой присвоен статус категории, будет соотноситься с грамматическим понятием, в свою очередь соотносимым с соответствующей категорией логики и философии. Так, категория перфекта есть выражение грамматического понятия последовательности (предшествования), т.е. категории времени в философском плане. Грамматическая категория прилагательного выражает в языке грамматическое понятие качества в его интенсивности и в его других признаках. Это грамматическое понятие не тождественно философской категории качества, хотя и является языковым осмыслением этой категории. Грамматическая категория падежа есть обобщенно представленная в языке группа форм, по их грамматическим значениям выражающих отношения определенных языковых единиц к другим.

Эта грамматическая категория есть выражение грамматического понятия отношений между различными, но определенными классами слов, а такое грамматическое понятие есть воплощение логико-философской категории зависимости.

<sup>1</sup> См.: Адмони В.Г. Типология предложения и логико-грамматические типы предложений. — ВЯ, 1973, № 2; Головин Б.Н. К вопросу о сущности грамматической категории. — ВЯ, 1955, № 1; Хаймович Б.С. О грамматической категории. — Филолог. науки, 1969, № 2; Сятковский С.И. К вопросу о грамматической категории. — Филолог. науки, 1966, № 1; Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. Л., 1978.

Приведенных примеров достаточно, чтобы уточнить для целей данной работы, что такое грамматическое значение, грамматическая категория и грамматическое понятие. Так, грамматическое значение — это значение определенной грамматической формы; грамматическая категория — это обобщенный класс форм, выражающий определенное грамматическое понятие; грамматическое понятие — это логико-философская категория, преломленная в языковом сознании и определившая предмет грамматики.

Думается, что такое понимание указанных терминов не противоречит марксистско-ленинской методологии и дает нам право точнее определить наше понимание грамматических категорий текста.

Для того чтобы раскрыть и описать явление речетворческого процесса его результативности, необходимо коснуться хотя бы вкратце тех научных предпосылок, на основе которых можно построить теорию текста.

Одной из таких предпосылок является накопленный опыт наблюдений над структурой, содержанием, композицией текста, чтобы вывести определенные закономерности его организации и осмыслить его значение и функциональные характеристики. Полученные в результате наблюдений и обобщений данные не обязательно должны соблюдать строгость методов точных наук. Мысль о том, что строгость доказательств не есть абсолютное понятие, была неоднократно высказана в нашей научной литературе. "Физик удовлетворится доказательствами, — пишет Ю. Шрейдер, — которые математик может законно счесть некорректными. Логик признает большинство математических доказательств неполными" [Ю. Шрейдер, 213].

Однако аргументированность теории должна быть прежде всего последовательной, логически развертываемой и иллюстративно подкрепленной, поскольку теория только тогда научно обоснована, когда она проверяется практикой. В этой связи уместно привести следующее высказывание Питера Гартмана: "Если считать, что наука о языке должна представить свои выводы в распоряжение общества для возможно широкого применения, тогда следует ввести очень важное новое понятие "доступная технология". Это не значит, что иная технология или теория хуже доступной; это значит, что подлинная научная теория, создаваемая учеными, должна быть так изложена, что не специалисты и не теоретики могли бы успешно пользоваться этой теорией и ее выводами" [см.: Parret H., 136].

Необходимо иметь в виду, что текст представляет собой некое образование, возникшее, существующее и развивающееся в письменном варианте литературного языка. Только в этом варианте расчлененность текста, эксплицитно выраженная графически, выявляется как результат сознательной обработки языкового выражения. В связи с этим следует напомнить о тех существенных дистриктивных признаках, которые определяют различия между письменными и устными вариантами языка.

В результате длительного процесса формирования письменный вариант языка выработал особенности, которые постепенно приобрели статус системности. Определение системности письменного варианта языка и текстообразующих фактов представляет собой трудности, в связи с тем что структура текста еще недостаточно изучена. Столь разнообразны типы текстов, столь резко расходятся в них основные характеристики, что свести все это многообразие к каким-то абстрактным, типологическим

схемам-моделям возможно только в результате большого накопленного опыта наблюдений над функционированием каждого отдельного типа в разные периоды.

Ряд ученых вообще отрицают существование особой разновидности языка — письменного варианта. "Письмо — это не язык, но всего лишь способ фиксации языка с помощью видимых знаков"; "...мы всегда должны предпочитать слову написанному слово звучащее", — пишет Л. Блумфилд [Л. Блумфилд, 35–36]. Этой же точки зрения придерживается Дж. Лайонз и те американские дескриптивисты, которые рассматривают звучащую речь как единственно реальное существование языка.

Однако признание за письменным языком права на самостоятельное существование отнюдь не означает полной автономии этого варианта. Хорошо известно взаимодействие устного и письменного вариантов. Оно по-разному проявляется у разных народов в разные периоды развития литературных языков. Для целей настоящей работы важно не упускать из виду существенных различий между этими вариантами, предопределенными экстралингвистическим фактором: наличием или отсутствием собеседника. Именно отсутствие того, к кому обращена речь, вызвало к жизни основные грамматические категории текста.

Уместно привести следующее высказывание Ж. Вандриеса: "...расхождение между языками письменным и устным становится все больше и больше и больше. Ни синтаксис, ни словарь обоих языков не совпадают (разрядка моя. — И.Г.). Даже морфологии различны: простое прошедшее, прошедшее несовершенное сослагательного наклонения уже не употребляются в устном языке" [Ж. Вандриес, 253]. То же утверждал и А.А. Потебня: "...возникает различие между письменным и устным языком гораздо больше, чем то, которое до письменности было между относительно архаичною речью мерной песни, пословицы, заговора и немерным просторечием. К различиям грамматическим присоединяются лексические и синтаксические..." [А.А. Потебня, 144].

Высказывания такого рода можно приумножить<sup>1</sup>.

Одной из наиболее характерных особенностей письменной разновидности языка является его функциональная направленность, т.е. его ориентация на выполнение какой-то заранее намеченной цели сообщения. Поэтому письменный текст всегда прагматичен, как, впрочем, и всякая речь. Но письменный текст не всегда столь прямолинейно и непосредственно раскрывает свою целенаправленность, как это имеет место в устной речи. Интонация, мимика, жест, самый тип общения (диалог) выявляют намерения говорящего с достаточной очевидностью, в то время как в письменной речи, в особенности в определенных типах текста, это намерение еще нужно распознать, прилагая некоторые усилия и привлекая накопленный опыт анализа разных типов текста.

В последнее время как реакция на чрезмерное увлечение анализом грамматических и лексических особенностей живой, звучащей речи появляется все больше работ по тексту как явлению, которое воплощает

<sup>1</sup> См., например, работы В.В. Виноградова, А.С. Боголюбова, Н.Ю. Шведовой, Е.А. Земской, Н.Д. Арутюновой, В. Матезиуса и др.

закономерности письменной речи. Дать их адекватное описание — задача первостепенной важности для науки о языке, если, конечно, признать равноправие двух вариантов языка.

Известно, что диалог является признаком устной разновидности языка, а монолог — письменной<sup>1</sup>. Как диалог, так и монолог вызывают к жизни разные средства языкового выражения. Дистинктивными признаками этих форм являются соответственно для диалога разговорная лексика и фразеология, краткость, эллиптичность, недоговоренность, непоследовательность, обрывистость, иногда одновременность обмена репликами, бессоюзие, широкое употребление паралингвистических средств: вокальных, кинетических и некоторых других<sup>2</sup>; для монолога — литературно-книжная лексика, распространенность высказывания, законченность, логическая последовательность, синтаксическая оформленность, развернутая система связующих элементов, средства графического выявления и ряд других.

В сопоставлении двух вариантов языка необходимо отметить и некоторые другие черты прагматического плана. Устная разновидность всегда стремится к конкретности, однозначности, интонационной недвусмысленности. Она откровенно убеждает. Письменная разновидность абстрактна, неоднозначна, предполагает интонационно многоплановую реализацию сообщения и различную интерпретацию.

Внимание к особенностям и закономерностям организации текста как формы существования письменного варианта языка является результатом познавательного процесса. Преодолевая веками освященные традиции рассмотрения письменного варианта языка как единственного объекта анализа, лингвистика, с одной стороны, вынуждена описывать строй бесписьменных языков и, с другой, стремясь проникнуть в сущность языковых процессов, в механизмы порождения речи и ее функционирования, повернула острие научного познания в сторону устной речи, на некоторое время предав забвению письменную речь.

Интересно в этой связи привести следующую мысль Й. Вахека: "... до тех пор, пока язык реализуется лишь в устных высказываниях (т.е. пока данный языковой коллектив еще не произвел никаких письменных высказываний), акустическая субстанция не привлекает внимания и остается в тени, поскольку рассматривается как нечто несущественное... Но... как только в языковом коллективе появляются первые письменные высказывания, языковая субстанция, воспринимаемая до тех пор как несущественная, необходимо начинает в той или иной мере осознаваться" [Й. Вахек, 531, 532].

Соответствующая метаморфоза произошла и с понятием текст после того, как наряду с анализом онтологических и функциональных харак-

<sup>1</sup> Нам представляется спорным утверждение Л.В. Щербы о том, что "монолог является в значительной степени искусственной языковой формой... подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге" [Л.В. Щерба, 2, 3-4]. Такое утверждение фактически снимает необходимость рассмотрения текста как самоодовольщего факта языка. Если продолжить эту мысль ad absurdum, то можно прийти к заключению, что поэзия, художественная проза и "мерная речь" фольклорного творчества не являются "подлинным бытием" языка.

<sup>2</sup> См.: Русская разговорная речь. Под ред. Е.А. Земской М., 1973.

теристик устной речи наука стала искать существенные признаки письменного варианта языка, ранее рассматриваемые как нечто само собой разумеющееся, как нечто данное. Именно поэтому текст в последнее время стал объектом пристального внимания лингвистов.

Как всякий новый объект исследования, текст по-разному понимается и по-разному определяется. Приведу несколько из наиболее общих дефиниций: "Речевой акт или ряд связанных речевых актов, осуществляемых индивидом в определенной ситуации, представляют собой текст (устный или письменный)" [Е. Косерну, 515]. По мнению Хэллидея, текст — "основная единица (fundamental unit) семантики и ее нельзя определить как своего рода сверхпредложение" [Н. Parret, 101]. Уточняя это слишком общее определение, Хэллидей приходит к мысли, что текст представляет собой актуализацию потенциального (actualized potential) [Н. Parret, 86]. А. Греймас подходит к проблеме текста с позиций порождающей семантики. Для него дискурс (читай — текст) — это единство, которое расщепляется на высказывания и не является результатом их сцепления (concatination) [Н. Parret, 56]. Сближая понятия текста и стиля, П. Гиро считает, что текст представляет собой структуру, замкнутое организованное целое, в рамках которого знаки образуют систему отношений, определяющих стилистические эффекты этих знаков [П. Гиро]. Можно привести еще много определений текста, не лишенных интереса и иллюстрирующих подходы к тексту с разных позиций. Однако за неимением места я отсылаю читателя к уже упомянутым работам Дресслера и к сборнику "Новое в зарубежной лингвистике" (вып. VIII, 1978).

Удивляет, что в подавляющем большинстве работ, посвященных проблемам теории текста, в качестве материала исследования берется не текст, а отдельные предложения. Правда, в определенных условиях отдельное предложение может оказаться самостоятельным текстом, подобно тому как морфема может стать окказиональным словом, слово — предложением. Однако это лишь спародические явления, не нарушающие общей характеристики текста.

Многосторонность понятия "текст" обязывает выделить в нем то, что является ведущим, вскрывающим его онтологические и функциональные признаки. *Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единиц), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку.* Из этого определения следует, что под текстом необходимо понимать не фиксированную на бумаге устную речь, всегда спонтанную, неорганизованную, непоследовательную, а особую разновидность речетворчества, имеющую свои параметры, отличные от параметров устной речи. Устная речь имеет лишь звуковое воплощение, рассчитанное на слуховое восприятие. Она только линейна. Устная речь — это движение, процесс. Поступательное движение устной речи придает ей признак нестабильности. Зафикс-

рованная (на бумаге или на магнитофонной ленте), она представляет собой лишь снятый момент, во время которого с большей или меньшей отчетливостью проявляются отдельные части высказывания. Дискретность устной речи наблюдается лишь в фиксированном виде. Однако будучи в какой-то степени объективированной, фиксация устной речи все же не становится текстом в том понимании, которое дано в определении. Все характеристики устной речи противопоставлены характеристикам текста. Текст — не спонтанная речь; он лишь имплицитно рассчитан на слуховое восприятие; он не только линейен, он не только движение, процесс — он также стабилен.

Текст обладает двойственной природой — состоянием покоя и движения. Представленный в последовательности дискретных единиц, текст находится в состоянии покоя, и признаки движения выступают в нем имплицитно. Но когда текст воспроизводится (читается), он находится в состоянии движения, и тогда признаки покоя проявляются в нем имплицитно. При чтении текста происходит перекодирование сообщения. Сигналы кода, рассчитанные на зрительное восприятие, трансформируются в слуховые сигналы, не полностью утрачивая характеристики первого кода<sup>1</sup>.

Исследователи стремятся определить наиболее общие параметры текста. Так, Цветан Тодоров различает три основные категории — параметры, которые он соответственно называет вербальный, синтаксический и семантический [Т. Todorov, 32]. Вербальный параметр образуется конкретными предложениями, формирующими текст, синтаксический определяется взаимоотношениями частей текста, а семантический отражает глобальный смысл текста и определяет части, на которые смысл распадается.

Н.Э. Энквист сводит лингвистические параметры текста к трем основным — тема (topic), фокус (focus) и связь (linkage) [N.E. Enkvist, 57]. Тема — это основное содержание текста, фокус служит для выделения маркированных элементов текста (слова, словосочетания, предложения, стилистические приемы), а связь — это средство объединения различных отрезков высказывания. Некоторые лингвисты выделяют позиционный параметр, мотив (motif), темпоральный параметр и др.<sup>2</sup>

Приведенные параметры текста, бесспорно, представляют собой важные характеристики текста и могут быть положены в основание пирамиды его признаков. Однако большинство из перечисленных здесь и многие другие, которые выделяются разными исследователями, не несут в себе дистриктивных показателей текста. Ведь такие параметры, как вербальный, синтаксический, семантический, темпоральный или тема, фокус, связь, мотив, присущи речи вообще. Без них нет процесса коммуникации. Следовательно, если в качестве дистриктивных признаков изучаемого объекта признать вышеуказанные, то придется отождествить понятия речь и текст.

<sup>1</sup> Интересны взаимоотношения этих двух кодов в драматургии, где происходит особого рода транспонирование письменного кода в устный.

<sup>2</sup> Более подробное изложение точек зрения на конституэнты текста см.: Current Trends in Textlinguistics. Berlin, 1978.

Здесь необходимо указать на то общепризнанное положение, что, хотя речь по природе своей спонтанна и неорганизована, она тем не менее имеет свои ограничения, накладываемые на нее общей системой языка, общим языковым кодом. Однако системность речи и системность языка не совпадают по своим показателям. В языке системность в значительной степени (но не исключительно) покоится на противопоставлениях выделенных признаков. В речи дихотомия речевых единиц не всегда может быть строго соблюдена, а иногда и вовсе не применима как метод познания.

В тексте системность еще только нащупывается. В этом объекте, как мы пытались показать (см. определение), есть свои ограничения, которые по-разному накладываются на разные типы текста. В одних типах текстов они весьма ощутимы и могут быть представлены в виде определенных более или менее строгих правил, в других типах они настолько размыты, что с трудом поддаются регламентации. И все же, как будет показано ниже, в любом типе текста и значит в тексте вообще можно найти категориальные признаки, отличающие его от других единиц языка.

Язык, будучи средством коммуникации и одновременно средством реализации мысли, должен в своем статическом и динамическом проявлении, в своих формах и в их применении отражать закономерности мыслительного процесса, который в свою очередь отражает явления объективной действительности "не как зеркально мертвый акт". Исследование закономерностей мыслительного процесса — задача логики; их реализация в языковых процессах — задача языкознания.

Итак, текст как факт речевого акта системен. Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений (функционального стиля, его разновидностей и жанров) и характеризуемое своими дистинктивными признаками.

С о д е р ж а н и е применительно к тексту приобретает свое терминологическое употребление, отличное от понятий "смысл" и "значение". С о д е р ж а н и е как термин грамматики текста будем относить лишь к информации, заключенной в тексте в целом; с м ы с л — к мысли, сообщению, заключенным в предложении или в сверхфразовом единстве; з н а ч е н и е — к морфемам, словам, словосочетаниям, синтаксическим конструкциям.

С м ы с л относится к законченному отрезку речи, выражающему определенное суждение, ситуационно ориентированное. В этой связи нужно высказать несколько соображений по поводу терминов, предложенных В.А. Звегинцевым: псевдосмысл и псевдопредложение [Звегинцев, 1976]. Автор этой работы не признает за самостоятельным предложением смысла, если оно не соотносено с текстом. Более того, такое предложение рассматривается как лишенное своего непосредственного назначения: оно лишь строительный материал языка.

Трудно согласиться с тем, что изолированное предложение лишено смысла. Термин "псевдосмысл" несколько не меняет основной мысли автора. Фактически такое понимание существа предложения родственно давно известным концепциям, отрицающим объективное значение слова:

значение в их понимании есть лишь употребление. Подобно этому по В.А. Звегинцеву предложение существует лишь в контексте. Но ведь предложение как единица синтаксиса должно рассматриваться не только со стороны того конкретного значения, которое оно приобретает в тексте, но и в абстрактно-структурном и семантическом планах. В интересном и глубоко исследовании смысла предложения, проведенном Н.Д. Арутюновой, убедительно доказывается это положение. Приведу лишь два высказывания из этой работы: "...возникая на основе предложения, номинализованная конструкция может выступать в дальнейшем тексте в качестве субститута конкретного факта. Значение предложения передвигается тем самым на денотативный уровень. Происходит соединение пропозитивной семантики с идентифицирующей функцией, или, иначе, абстрактного (непредметного) значения с единичной референцией". Второе высказывание подчеркивает содержательную сторону предложения, не привязывая ее к тексту, а отвлекаясь от текста: "...мысль не может быть выражена в языке иначе, как в форме предложения" [Арутюнова 1976 (6), 16]. Аналогичные высказывания находим у Н.Ю. Шведовой, Е.В. Падучевой и других.

Другое дело, когда предложение в тексте подвергается некоторому пересмыслению. Это ни в какой степени не снимает сущностной характеристики изолированных предложений в их разнообразных семантических репрезентациях.

Смысл не обязательно является результатом механического сложения значений отдельных компонентов предложения или СФЕ. Подобно тому как слово своими значениями представляет собой "кусочек действительности", смысл представляет собой "кусочек содержания". Смысл, реализуемый в предложении, в СФЕ выявляется в специфических для этих единиц формах предикации. Содержание имеет свои, отличные от предложения и СФЕ формы предикации. Как смысл не является механическим сложением значений слов и конструкций, хотя и выводится из них, так и содержание не есть сумма смыслов (предложений и сверхфразовых единств), хотя и выводится из них. Смысл по своей природе не коммуникативен или же коммуникативен потенциально (он требует амплификации). Содержание по своему назначению коммуникативно, поскольку оно обладает признаком завершенности.

Таким образом, законченность может быть относительным понятием, завершенность — понятие абсолютное.

Для более эксплицированного описания особенностей текста и его категорий необходимо уточнить понятие предикации в применении к тексту. Предикация — это транспонирование фактов языка в факты речи. Именно так, как мне представляется, надо понимать эту сложную логико-синтаксическую категорию. Вне предикации нет акта речи, есть лишь номинация определенных явлений, событий, действий. Когда я говорю, что смысл не обязательно предикативен, я имею в виду, что такие номинативные образования, как *приезд министра иностранных дел Франции* или *снижение жизненного уровня рабочих в капиталистических странах*, или *темнеет* имеют смысл, но, не обладая категорией предикативности, не имеют содержания в том понимании этого термина, в котором он используется в данной работе.



Однако, как указывалось выше, даже если отдельные предложения, которые обладают предикативностью (в грамматическом значении этого термина, т.е. оформленные в конструкции с личной формой глагола, как это определяется в большинстве грамматик), то и здесь мы будем говорить о смысле, а не о содержании, поскольку они лишь потенциально коммуникативны.

Из этих рассуждений видно, что можно провести границу между смыслом и содержанием и в плане характера предикативности. Конечно, для грамматики текста вместо термина предикативность можно было придумать другой термин, чтобы не смешивать явления, принадлежащие разным объектам наблюдения. Но поскольку между некоторыми из разбираемых категорий грамматики текста есть определенный изоморфизм с категориями грамматики предложения, а также желая избежать столь модной тенденции называть даже известные явления новыми терминами, мы будем пользоваться общеизвестными в лингвистике понятиями и терминами, используя их в несколько ином плане, как это сделано в отношении терминов "смысл", "содержание", "предикация".

Как и всякая абстрактная модель, модель текста не может охватить все признаки объекта исследования. Она, естественно, допускает и даже предопределяет возможные вариации этих признаков, чаще всего беря наиболее существенные из них. В моделях текста по-особому проявляются указанные выше дистинктивные признаки, которым с полным правом можно присвоить ранг грамматических категорий текста.

Все эти категории получают свои конкретные формы реализации. Так, например, формы категории информативности — это повествование, рассуждение, описание (обстановка, ситуация, действие, природа, личность) и т.д.; категория интеграции реализуется: а) в формах подчинения одних частей текста другим, формах совпадающих и не совпадающих с формами подчинения, характерных для предложения, б) в стилистических приемах, в) в синонимических повторах и др.; категория ретроспекции выявляется как композиционными, так и лексическими средствами.

Подобно тому как в предложении мы различаем допустимые и недопустимые отклонения от "правильных" предложений, в тексте (в его разнотипных проявлениях) можно усмотреть "правильные" и "неправильные" тексты, т.е. такие, в которых в полной степени или частично проявляются характерные для этого текста категории, и такие, в которых нарушаются основные, ведущие категории. "Неправильные" тексты тем не менее не перестают удовлетворять требованиям текста. Можно опять прибегнуть к аналогии. Уже ставшее хрестоматийным предложение *Зеленые идеи бешено спят* является предложением, несмотря на то что оно с определенных позиций считается "неправильным". Тексты "Бойня № 5" Курта Воннегута или "Улисс" Джеймса Джойса могут считаться с позиций модели этого типа текстов "неправильными", но, как известно, "неправильное", часто исполняемое, может стать приемлемым и в итоге вариантом "правильного".

Рассматривая категории текста как категории грамматические, приходится, однако, признать, что не все они присущи любому тексту и не

всегда осознаются как наличествующие даже там, где они обязательны. Так, например, модальность текста в произведениях Хемингуэя едва ли не сведена к нулю, хотя, с нашей точки зрения, всякая эмотивная проза не свободна от субъективно-модального параметра. Требуется значительная доля осведомленности читателя в средствах художественной изобразительности, чтобы увидеть в прозе Хемингуэя субъективно-оценочные характеристики персонажей, выявляющие отношение автора к этим персонажам, событиям, действиям и пр.<sup>1</sup> Другие категории текста, как ретроспекция/проспекция, подтекст, являются факультативными и свойственны лишь определенным типам текста.

Для распознавания той или иной категории в тексте нужно остановиться на одной психолингвистической проблеме, без решения которой многие понятия теории текста не получают достаточно аргументированного освещения. Это восприятие текста, которое тесно переплетается с общей теорией коммуникации. Многие привыкли читать письменный текст с целью схватить содержание. Иными словами, читатель старается уловить смысл сказанного в отдельных частях текста и из этих смыслов улавливает общее содержание текста, но и это требует от него накопленного опыта, который подсказывает ему основную идею произведения, его содержательно-концептуальную информацию (об этом — ниже).

Многие тексты, и в особенности тексты художественные — повести, рассказы, романы, пьесы, фольклорные произведения, оказывают воздействие на чувства читателя и возбуждают реакцию эстетического порядка. Текст может вызвать образы — зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые. Эти образы оказываются не безразличными к самому содержанию литературно-художественных произведений. Но такие образы зачастую не осознаются как несущие какую-то дополнительную информацию. Они остаются как бы "побочным" продуктом процесса чтения. Стоит обратить внимание на интересную статью В. Асмуса "Чтение как труд и творчество". Она имеет непосредственное отношение к общей проблематике лингвистики текста, поскольку в ней делается упор на программирование, т.е. на заранее предопределенное стремление автора произведения не только сообщить свое понимание явлений и фактов объективной действительности, но и оказать давление на читателя, навязать ему свое понимание этих явлений и фактов. "Предуказания направления этой работы, — пишет В. Асмус, — данные автором в самом произведении, может быть — повторим это — неотразимо повелительным. Но никакая повелительность этих предуказаний не может освободить читателя от работы, которую он должен проделать сам. Только в процессе его собственного творческого труда и только в меру качества этого труда читатель может расслышать властный голос автора, предуказывающий направление самой работы" [В. Асмус, 44].

Неоднократно приводимое в научной литературе уподобление чтения произведения диалогу между автором и читателем заставляет нас рассматривать саму проблему текста с двух сторон — со стороны запрограммированного сообщения, в самом широком смысле слова, и со стороны

<sup>1</sup> См. интересные наблюдения о проявлении модальности: Fowler R. The Referential Code and Narrative Authority. — Language and Style, 1977, N 3.

возможных толкований информации, заложенной в этом сообщении. Отсюда — необходимость более тщательного исследования материальных средств сообщения, тающих в себе, как известно, огромные потенциальные возможности семантических приращений.

Способность читателя вести "диалог" с автором зависит от его жизненного опыта, литературной эрудиции, вкуса, от выработанного у него навыка критического отношения к прочитанному и от ряда других причин, даже от склада характера. В основе этой способности лежит общее понимание структурных параметров текста. "Структурность — неотъемлемый атрибут всех реально существующих объектов и систем" [Философский словарь, 396]. Выше уже говорилось о различном понимании структуры текста и ее параметров. В последующих главах попытаемся выявить параметры, обеспечивающие тексту его статус отдельного, крупного объекта лингвистической науки.

Представляется целесообразным в исследовании этого объекта идти индуктивно-эмпирическим путем, поскольку сама субстанция параметров безразлична к тем отношениям, которые возникают между ними и которые могут в конечном итоге поднять лингвистику текста на уровень типологических обобщений. Вот почему в книге внимание сосредоточено на категориях текста, которые я считаю ведущими, даже если они не выражены вербально. Ведь многие параметры текста выражены лишь имплицитно, как, например, подтекст, содержательно-концептуальная информация, некоторые формы проспекции, сцепления и др. Естественно, что имплицитные грамматические категории интерпретируются в свете общей теории текста, которая настойчиво выдвигает необходимость усматривать в крупном объекте то, что подсказано взаимоотношением частей целого и что в конечном итоге тоже подвластно логической интерпретации, хотя и неязыковыми средствами. Именно наблюдаемое дает лингвисту импульс вскрыть лингвистические закономерности, в которых ненаблюдаемое тоже себя проявляет.

Рассматривая параметры (грамматические категории) текста и пытаясь выявить некоторые типологические черты этого объекта, я отдаю себе отчет в принципиальных различиях, существующих между художественными текстами и нехудожественными — официальными документами, газетной информацией, научной прозой. Как было сказано, в каждом из функциональных стилей языка по-разному реализуются грамматические категории и не все они обязательно представлены. В художественном произведении эстетико-познавательная функция трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении. В других текстах они выступают в непреломленном виде.

Текст как произведение речетворческого процесса может быть подвергнут анализу с точки зрения соответствия/несоответствия каким-то общим закономерностям, причем эти закономерности должны рассматриваться как инварианты текстов каждого из функциональных стилей. Только такое индуктивное исследование поможет определить общую типологию текста.

В связи с этим появляется необходимость дать определение "правильности" текста. Под правильными текстами предлагается понимать

такие, в которых соблюдены условия, указанные выше в общем определении текста, т.е. соответствие содержания текста его названию (заголовку), завершенность по отношению к названию (заголовку), литературная обработанность, характерная для данного функционального стиля, наличие сверхфразовых единиц, объединенных разными, в основном логическими типами связи, наличие целенаправленности и прагматической установки.

Понятие правильности важно потому, что оно дает возможность установить инвариантность и вариантность разных типов текста. Правильность текста в том понимании, о котором уже говорилось, устанавливает и границы отклонения от тех или иных условий правильности. Правильность дает возможность некоторой формализации текста в пределах, допускаемых большим разнообразием текстов. Уместно здесь привести замечание Маколея о том, что "формализм ценен только в том случае, когда исследователь на каждом шагу критически относится к идее формализации и когда он готов отказаться или модифицировать формальный метод, если такой метод перестает быть слугой и становится хозяином" [H. Parret, 262]. В нашу задачу не входила формализация как метод обобщения наблюдаемых фактов. Еще слишком мало накопленного материала, чтобы построить цельную абстрактно-теоретическую модель текста, применимую ко всем текстам. Содержательная сторона текста приобретает доминирующее значение, а, как известно, методы формализации этой стороны языкового выражения еще почти не разработаны.

Кроме того, многие тексты, как это будет показано ниже, обладают способностью выражать не только то, что подвержено буквальной интерпретации, но и то, что втянуто в текст ассоциациями и коннотациями, подчас и неосознаваемыми. В какой-то степени прав Н.Э. Энквист, усматривая определенный изоморфизм категории правильности в предложении и в тексте [N.E. Enkvist, 11]. Как в предложении, так и в тексте правильность предполагает некое соответствие с установленными нормами организации высказывания.

Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста.

Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю "активного бессознательного", которое нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания.

Некоторые психологи утверждают, что "искусство буквально пронизано активностью бессознательного на всех своих уровнях — от наиболее элементарных до наиболее высоких" [Ф.В. Бассин, А.С. Прангишвили, А.Е. Шерозия, 68]. Если не принимать во внимание преувеличение активности бессознательного в художественном творчестве, то можно согласиться с авторами в том, что неосознаваемые влечения, безотчетные переживания оказывают иногда большое влияние на формирование худо-

жественных образов<sup>1</sup>. Говорить в таких случаях о какой-то формализации вообще не приходится.

Трудно, а иногда просто невозможно определить мотивы членения текста на отдельные сегменты, понять внутренние импульсы актуализации того или иного отрывка текста. Однако интерпретировать с позиций упорядоченности всякий текст — задача лингвистики текста. Исходя из этих соображений, каждая грамматическая категория подвергается нами не только теоретическому осмыслению, но иллюстрируется анализом конкретных примеров. Автор надеется, что некоторая неравноценность такого анализа не затмевает основных характеристик каждой из категорий. Попытка осветить какое-то теоретическое положение на конкретных примерах приходит в столкновение с самим фактом и заставляет пересматривать и уточнять эти теоретические положения. Теоретические положения этой книги — результат стремления открыть определенную внутреннюю упорядоченность, выраженную в соответствующей организации образов и мыслей. Эстетическое удовлетворение читателя связано и зависит от понимания этой упорядоченности. Чтобы проникнуть в закономерности текста, существенно необходимо увидеть упорядоченность в кажущейся неупорядоченности, подвергнуть анализу явления в их глубинных связях и тем самым найти системность этих явлений.

## ГЛАВА II

### ВИДЫ ИНФОРМАЦИИ В ТЕКСТЕ

*Как много сказано неказанным.*

Термин "информация" употребляется в двух значениях: общепринятом (бытовом) и терминологическом. Под информацией в первом значении понимается всякое сообщение, оформленное как словосочетание номинативного характера. Это может быть предложение, в котором сообщаются какие-то факты, сочетание предложений (сверхфразовое единство и абзац), цельный текст. Информация в таком понимании обычно отождествляется с номинацией, смыслом, содержанием. Так, правомерно в общепринятом употреблении назвать информацией сообщения типа: *он придет завтра* или *я очень хочу есть*.

Второе значение термина "информация" употребляется в работах по теории коммуникации, но предполагает использование этого термина лишь при получении новых сведений о предметах, явлениях, отношениях, событиях объективной действительности. Таким образом, научно-терминологическое значение "информация" снимает некоторую неопределенность в уже воспринятых и частично познанных предметах и явлениях. Неопределенность — свойство многих явлений, фактов, событий. В теории

<sup>1</sup> В этой работе высказана интересная, хотя и весьма спорная мысль о том, что "одной из характернейших особенностей неосознаваемой психической деятельности является именно то, что на ее основе нередко возникает знание, которое не может быть достигнуто при опоре на рациональный, логический, вербализуемый и поэтому осознаваемый опыт" [61–62].

коммуникации мера неопределенности обозначается термином "энтропия" и поэтому информация рассматривается как нечто противопоставленное энтропии.

Таким образом, в научно-теоретическом плане не всякое сообщение несет в себе информацию. А. Мартин справедливо замечает, что термины "информация" и "коммуникация" не совпадают. Это термины разных уровней. Один не исключает другого. Они различны [см.: Н. Parret, 235].

В книге "Информативность единиц языка" [И.Р. Гальперин, 1974] сделана попытка выявить способность звуков, морфем, слов, словосочетаний, синтаксических конструкций и стилистических приемов участвовать в коммуникации путем модификации своих форм и значений (лексических и грамматических) в процессе их функционирования. Я имею в виду не только формы, закрепленные за этими единицами языка в словарях и грамматиках, но и латентные признаки, присущие этим единицам в силу их особого характера, отличающего их от знаков других семиотических систем. Было сделано предположение, что сами по себе эти единицы не несут какой либо информации, но, участвуя в процедуре снятия энтропии, способны активно содействовать формированию смысла отдельных единиц высказывания и в конечном счете эффекту сообщения.

Категория информации охватывает ряд проблем, выходящих за пределы чисто лингвистического характера. Одна из них — проблема нового (неизвестного). Совершенно очевидно, что новое не может рассматриваться вне учета социальных, психологических, научно-теоретических, общекультурных, возрастных, временных и других факторов. Для одного получателя сообщение будет новым и потому будет включать информацию, для другого это же сообщение будет лишено информации, поскольку содержание сообщения ему уже известно или вообще непонятно. То, что для определенного времени было новым, для последующего уже известно и т.д.

Другой вопрос — ценность получаемой информации. Здесь мы уже вторгаемся в область философии, и в частности в один из разделов эстетики — аксеологию. Известно, что информация, повторяясь, теряет свою ценность и в итоге перестает быть информацией. Также известно, что некоторые тексты имеют непреходящую ценность. Их эстетико-познавательное или научное значение всегда остается в сокровищнице человеческой культуры. Они служат постоянным источником нового и поэтому всегда информативны.

Анализ разных видов информации, проведенный на официально-деловых, газетных, художественных, публицистических текстах, показал, что информация как основная категория текста и, подчеркнем, относящаяся только к тексту различна по своему прагматическому назначению. Представляется целесообразным различать информацию а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ).

Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. В такой информации могут быть даны сведения

о гипотезах, выдвигаемых учеными, их взглядах, всякие сопоставления фактов, их характеристики, разного рода предположения, возможные решения поставленных вопросов и пр. Содержательно-фактуальная информация эксплицитна по своей природе, т.е. всегда выражена вербально. Единицы языка в СФИ обычно употребляются в их прямых, предметно-логических, словарных значениях, закрепленных за этими единицами социально-обусловленным опытом.

Содержательно-концептуальная информация сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире. Этот мир приближенно отражает объективную действительность в ее реальном воплощении. СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. Она дает возможность, и даже настоятельно требует, разных толкований. Таким образом, различие между СФИ и СКИ можно представить себе как информацию бытийного характера и информацию эстетико-художественного характера, причем под бытийным следует понимать не только действительность реальную, но и воображаемую. Различие это весьма удачно выражено Г.В. Степановым: "Бытийная тема имеет референт в действительности, истинный или мнимый (т.е. в действительности воображения, фантазии), предметный, вещный или идеальный. Поэтическая тема есть бытийная тема, ставшая предметом эстетического осмысления и выражения" [Г. Степанов, 12]. Содержательно-концептуальная информация — преимущественно категория текстов художественных, хотя может быть получена из научно-познавательных текстов. Различие здесь лишь в том, что СКИ в научных текстах всегда выражена достаточно ясно, в то время как в художественных (пожалуй, за исключением морально-дидактической поэзии) для декодирования СКИ требуется мыслительная работа. В предлагаемой книге СКИ будет иллюстрироваться лишь на художественных текстах.

Таким образом СКИ — это комплексное понятие, несводимое к идее произведения. СКИ это замысел автора плюс его содержательная интерпретация. Этот вид информации снимает энтропию эстетико-познавательного плана.

Содержательно-подтекстовая информация представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФЕ приращивать смыслы.

СПИ — факультативная информация, но когда она присутствует, то вместе с СФИ образует своеобразный текстовый контрапункт. Подробнее о СПИ будет сказано в конце раздела.

Различие между СФИ и СКИ давно уже осознано теоретиками литературоведения, но по-разному определяется. Так, М. Бахтин содержательно-концептуальную информацию называет эстетическим объектом "... в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает. . . прежде всего первично познавательный (подход), то есть чувственное восприятие, упорядоченное понятием" [М. Бахтин, 17]. Здесь очень тонко подмечено различие между СФИ и СКИ: "Внешнее произведение" (то, что мы называем СФИ) есть "чувственное восприятие", но "упорядоченное понятием", т.е. планомерно-организованное в пространственно-временных протяжениях. Но оно же служит для выявления СКИ.

Приблизительно о том же пишет В. Чейф, когда он на примере басни доказывает необходимость разделения фабулы и морали, причем порядок изложения фабулы имеет прямое, хотя и произвольное отношение к концептуальной информации [см.: Н. Parret, 14].

Индивидуальное понимание явлений и фактов не всегда легко выявляется при чтении текста. Часто концептуальная информация, получаемая из беглого ознакомления с текстом, обретает более глубокое содержание при повторном чтении, при более пристальном внимании к отдельным частям текста. Это относится главным образом к произведениям искусства. "Статический прототип (картина) служит лишь своеобразным толчком для работы интуиции, приводящим в действие механизм воображения" [Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко, 16]. Подобно этому СФИ — лишь толчок для работы механизма раскрытия СКИ. СФИ лишь "передний план" произведения.

Грамматическая категория информативности, представляющая собой обязательный признак текста, может проявиться в разных формах — от нулевой, когда содержание текста не дает ничего нового, а лишь повторяет уже известное, до концептуальной, когда для ее выявления необходимо подвергнуть текст скрупулезному анализу. Между этими полюсами располагаются информации различной степени насыщенности (меры новизны).

При рассмотрении информации как грамматической категории текста необходимо прежде всего учитывать различные типы текстов. Подобно тому как предложения можно разделить на экзистенциальные, предикативные, идентифицирующие, предложения тождества и др., тексты можно классифицировать как по функциональным стилям, так и по характеру информации. Так, дипломатические документы, объединенные общим функциональным стилем языка официальных документов, по характеру информации могут быть представлены в виде пакта, договора, меморандума, ноты, заявления, протеста, ультиматума и проч. Стиль языка художественной литературы реализуется во множестве жанров и форм — в рассказе, басне, романе, стихотворении, драме, поэме, повести. Стиль языка газеты воплощается в тексте коротких сообщений, газетных заголовков, передовых статей, коммюнике и проч.

Информация, получаемая из каждого вида текста, в какой-то степени предопределяется самим названием данного типа текста. Очевидно, что текст, называемый пактом, представляет собой особый тип соглашения, заключаемого двумя державами, соглашения, в котором предусматриваются определенные условия, типичные именно для текста-пакта. Текст-



нота будет содержать протест, который должен быть вручен представителю страны, нарушившей какие-то условия соглашения, заключенного ранее между двумя сторонами, или общепризнанных форм международных отношений или международного права.

Таким образом, в самом названии типа текста заключена presupпозиция, т.е. в процессе его номинации раскрывается и в какой-то степени, предопределяется основное прагматическое направление самого текста<sup>1</sup>.

Значительную роль в любой коммуникации играет форма, в которой заключена информация. В текстах нехудожественного плана информация более или менее легко декодируется, поскольку в таких текстах форма несет в себе содержание, предопределенное ей системой языка. Она нейтральна. Это значит, что форма в основном выполняет свое, закрепленное за ней задание (функцию). Информация в таких текстах, если она является результатом каких-то исследований, наблюдений, опыта, дискуссии, размышлений, предположений и пр., приобретает концептуальность.

В художественных произведениях форма нередко получает особое содержание. Она сама несет некоторую, иногда весьма значительную, долю информации. Такая информация одними называется дополнительной, другими — сверхсмысловой, супралинейарной, стилистической. Этот вид информации, вербально невыраженный, обладает специфическим свойством: по-разному воспринимается получателем, если вообще этот получатель способен ее извлечь из анализа содержания высказывания и формы его выражения. Это свойство формы, по-особому проявляемое в ее разновидностях, можно признать органическим, онтологическим. В конкретных реализациях, в художественных текстах она постоянно сохраняет свою эстетико-познавательную ценность.

Каждый язык можно рассматривать как некий код, в котором сигналы (фонемы, морфемы, лексемы, синтаксемы и стилистические приемы) организуются в целях передачи соответствующей информации, доступной всем реципиентам, владеющим этим кодом. Такой общеязыковой код, который представляет собой не что иное, как нормы литературного языка, разбивается на ряд субкодов — функциональные стили. Иными словами, литературный язык — это инвариант общей языковой системы, а функциональные стили — язык художественной литературы, язык газеты, язык научной прозы, язык официальных документов — являются вариантами этой общей языковой системы.

Основной трудностью в декодировании информации текста является незнание вариантов языкового кода. Помимо знания общеязыкового кода, т.е. правил сочетания слов, морфем, предложений (если правила сочетания предложений уже определены), существуют еще варианты этого кода, определяющие правила пользования языковыми средствами в тех или иных типах текста. В поэтическом тексте своеобразие употребления языка даже дало основание утверждать, что якобы существует особый язык — язык поэзии, со своей грамматикой и правилами словотворчества.

<sup>1</sup> См.: Уфимцева А.А. Лексическая номинация (первичная нейтральная). — В кн.: Языковая номинация. М., 1977. Здесь автор выделяет в разряде называющих имен класс характеризующих.

Язык науки представляет собой особую разновидность кода. Вряд ли описание научного исследования неких биологических процессов будет содержать информацию для специалиста, скажем, в области аэродинамики, подобно тому как военная операция, зашифрованная определенным кодом, будет нести информацию только тем, кто знает этот код.

Как и всякая категория, информация проявляется в определенных формах, таких, как сообщение, описание, рассуждение, письмо, резолюция, договор, статья, заметка, справка и др.

Рассмотрим некоторые из перечисленных форм с точки зрения характера заложенной в них информации.

**С о о б щ е н и е** — форма информации, предназначенная для передачи получателю (получателям) сведений о событиях происходящих, происшедших или которые будут происходить в ближайшее время. Сообщение по своей природе экзистенциально, если понимать под этим обычное состояние или течение процессов общественной жизни. Сообщение ориентирует читателя на получение какого-либо нового известия. Сообщение имеет ограниченную задачу — довести что-то до сведения. Эта форма информации чаще всего встречается в газетах, по радио и в телепередачах. Она обладает эксплицитно выраженными указателями временного и пространственного характера, в отличие от других форм информации, в которых, как будет показано ниже, временные и пространственные параметры присутствуют лишь имплицитно и часто подвергаются существенным трансформациям, вплоть до их нулевого выражения.

Сообщение не обладает концептуальностью. Поэтому в большинстве случаев сообщения лишены каких бы то ни было экспликаторов эмоционально-субъективного характера и легко схематизируются. Это делает их доступными машинной обработке и относительно свободно переводимыми с одного языка на другой.

Схематизация сообщения выработала определенные штампы, которыми сообщения характеризуются: *на состоявшейся сегодня в кипрской столице пресс-конференции. . . , сегодня в Дюссельдорфе закончилось международное рабочее совещание. . . , в городе Джурджу состоялся митинг. . . , Президент Франции заявил сегодня, что. . .*

Можно создать классификацию зачинов в сообщениях этого типа, т.е. газетных сообщений. Однако наша задача состоит в том, чтобы охарактеризовать сам тип сообщения, так сказать, изнутри. Для этого приведем некоторые примеры текста, информация в которых заключена в форме сообщений:

"САЛЮТ 5": исследования продолжаются

Центр управления полетом, 6 августа (ТАСС). Завершился месяц работы космонавтов Бориса Вольнова и Виталия Жолобова на околоземной орбите. В соответствии с программой полета в последние рабочие дни экипаж орбитальной станции продолжил эксперименты с помощью инфракрасного телескопа-спектрометра.

Космонавты Б.В. Вольнов и В.М. Жолобов чувствуют себя хорошо. Полет продолжается. Космонавты провели исследование спектров Солнца и околосолнечного пространства с целью изучения процессов в солнечной короне и фотосфере.

По программе народнохозяйственных исследований выполнено фотографирование отдельных районов территории Советского Союза.

В такого типа сообщениях полнее всего раскрывается сущность этой формы информации. В этом тексте шесть предложений. Все они извещают о деталях события, к которому было приковано внимание всего мира. Текст снабжен заголовком, который относит читателя к ранее сообщенным фактам — "исследования продолжаются". Это сообщение полностью отвечает требованию правильно построенного текста<sup>1</sup>. В главе, где мы будем рассматривать категорию интеграции, будет показано, как данное сообщение заключено в рамку движения во времени (заголовок — "исследования продолжаются" и дальше — "Полет продолжается").

Обращает на себя внимание то, что ни одно из предложений не содержит оценочных элементов языка или элементов суждений. Следовательно, в этом тексте есть информация, но нет концептуальности. Как указывалось выше, такая форма информации наиболее характерна для газеты.

В другом классе текстов — в резолюциях — обычно резюмируются выводы, решения, рекомендации, полученные в результате какой-то проделанной работы. Модель этого класса предполагает деление на две части: позитивную и результативную, например:

#### Текст 1

##### ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕДИНЕННЫХ НАЦИЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ И СОЦИАЛЬНЫЙ СОВЕТ

##### ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ ДЛЯ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ.

Шестая сессия.  
Богота, Колумбия.

##### ПРОЕКТ РЕЗОЛЮЦИИ ПО ДАННЫМ О ЗАНЯТОСТИ ТРУДОСПОСОБНОГО НАСЕЛЕНИЯ

Принят Первым комитетом 10 сентября 1955 г.

**ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ ДЛЯ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ, УЧИТЫВАЯ**, что проблема занятости в странах Латинской Америки недостаточно изучена и что она представляет существенный элемент, влияющий на экономическую политику правительств в их планах экономического развития,

**РЕКОМЕНДУЕТ** правительствам стран Латинской Америки принять к сведению исследования, проведенные Международной организацией труда и другими специализированными организациями и учредить или расширить в своих странах органы по сбору систематических данных и своевременной информации по занятости, которые секретариат мог бы включать в периодические анализы экономического положения в Латинской Америке.

#### Текст 2

##### ОРГАНИЗАЦИЯ ОБЪЕДИНЕННЫХ НАЦИЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ И СОЦИАЛЬНЫЙ СОВЕТ

##### ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ ДЛЯ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Шестая сессия  
Богота, Колумбия

##### ПОДГОТОВКА ПЕРСОНАЛА ПОРТОВ

Проект резолюции, принятый Третьим комитетом 12 сентября 1955 г.

<sup>1</sup> См. определение текста выше.

**ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ ДЛЯ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ, РАС- СМОТРЕВ:** а) изучение секретариатом состояния морского транспорта в Южной Америке (документ Е/С № 12/369/Add. 3), считает б) что, его выводы вскрывают недостатки в методах работы, управлении и сооружениях латиноамериканских портов, что отрицательно влияет на торговлю в этом регионе, и

**ПРИНИМАЯ ВО ВНИМАНИЕ:** важную роль, которую программа технической помощи могла бы сыграть в этой области,

**ПОСТАНОВЛЯЕТ:** Рекомендовать правительствам латиноамериканских стран, чтобы они, приняв во внимание необходимость улучшить состояние портов в регионе, рассмотрели возможность обращения за технической помощью в области подготовки персонала управления портами, одновременно учитывая деятельность, осуществляемую в этой сфере Межамериканским экономическим и социальным советом.

Эти два текста информируют о принятых решениях и рекомендациях соответствующих организаций. Как документы политико-экономического плана они характеризуются своими композиционно-стилистическими особенностями. Бросается в глаза необычность построения придаточных предложений и причастных оборотов, их развернутость, параграфирование, нумерация отдельных частей целого, графическое выделение ключевых слов и др. Текст 1, представляя собой в плане синтаксической организации одно сложноподчиненное предложение, фактически состоит из ряда предложений, образующих единое целое. Это предложение-текст. Сама форма таких документов информативна. Она подчеркивает равнозначность темы и ремы длинного предложения-текста. Эта форма дает возможность сосредоточить внимание на второстепенных с точки зрения синтаксических отношений частях.

Содержание этого текста, логически распадаясь на ряд самостоятельных предложений, представленных в виде одного, заставляет переосмыслить характер тема-рематических отношений. Фактически в первом абзаце текста 1 мы имеем два самостоятельных предложения: 1) проблема занятости в странах Латинской Америки недостаточно изучена; 2) она представляет существенный элемент, влияющий на экономическую политику правительств в их планах экономического развития.

В первом и во втором абзацах темой является проблема занятости, ремой, то, что эта проблема недостаточно изучена, хотя представляет собой существенный элемент.

Как видно из беглого прочтения текста 1, информация здесь сводится к оповещению стран Латинской Америки о решении экономического совета Организации Объединенных Наций относительно занятости; трудоспособного населения в этих странах и необходимости регулярно получать данные для изучения их экономического положения. Это, собственно, информативная часть резолюции, но она дополняется рядом других фактов и соображений, а именно: что проблема занятости трудоспособного населения в Латинской Америке недостаточно исследована, что это проблема первостепенной важности в плане экономического развития, что Международной организацией труда предпринимаются исследования такого характера.

Текст 2, кроме части, содержащей собственно информацию (о необходимости использования технических средств при обучении портовых рабо-

чих), также имеет информацию дополнительного характера, не менее важную для общей информации.

В приведенных текстах информация относительно легко декодируется потому, что выработанные модели текста существенно помогают вычлениению главного, основного от сопутствующего, второстепенного.

В более сложных текстах делового характера информация распределяется неравномерно, по мере движения сообщения. Проанализируем еще два документа: 1) Советско-датский протокол о консультациях и 2) Прембулу к Уставу Организации Объединенных Наций.

### Текст 3

#### СОВЕТСКО-ДАТСКИЙ ПРОТОКОЛ О КОНСУЛЬТАЦИЯХ

Союз Советских Социалистических Республик и королевство Дания, желая укрепить взаимное доверие, взаимопонимание и дружбу между двумя странами и убежденные в том, что упрочение мирного сотрудничества между Советским Союзом и Данией отвечает интересам советского и датского народов,

выражая стремление к сотрудничеству в целях поддержания международного мира и безопасности в соответствии с Уставом Организации Объединенных Наций, исполненные решимости и впредь развивать сотрудничество в политической, экономической, научно-технической, культурной и других областях, договорились о нижеследующем:

1. Советский Союз и Дания будут периодически проводить консультации по международным проблемам, представляющим взаимный интерес, а также по вопросам, касающимся двусторонних отношений.

Такие консультации будут охватывать:

- вопросы двусторонних отношений в различных областях, включая политические, экономические, научно-технические и культурные связи;
- содействие разрядке международной напряженности и укреплению международной безопасности, достижению прогресса в ограничении вооружений;
- развитие европейской обстановки, осуществление положений Заключительного акта Совециания по безопасности и сотрудничеству в Европе;
- важные международные вопросы, включая ситуации, вызывающие напряженность в различных районах мира;
- проблемы, представляющие взаимный интерес и являющиеся предметом многосторонних международных переговоров, в том числе рассматриваемые в рамках Организации Объединенных Наций;
- все другие проблемы, в отношении которых стороны признают целесообразность обмена мнениями.

2. В случае возникновения ситуаций, создающих, по мнению обеих сторон, угрозу миру, нарушение мира или вызывающих международную напряженность, оба правительства вступают в контакт друг с другом с целью обмена мнениями о том, что может быть предпринято для улучшения обстановки.

3. Положения, изложенные выше, не затрагивают ранее принятых на себя сторонами обязательств по международным соглашениям, участниками которых они являются, и не направлены против какого-либо третьего государства.

4. Консультации будут носить регулярный характер и будут проходить поочередно в Москве и Копенгагене. Уровень и сроки их проведения, а также вопросы для обсуждения будут устанавливаться по взаимной договоренности. Министры иностранных дел или их представители будут встречаться, когда в этом будет необходимость и в принципе не реже одного раза в год.

*Копенгаген, 6 октября 1976 года*

За Союз Советских  
Социалистических Республик  
А. ГРОМЬКО

За королевство  
Дания  
К.Б. АНДЕРСЕН

В дипломатических документах информация извлекается не только из так называемой резульативной части, но также из части позитивной. Актуальное членение в тексте подчиняется иным закономерностям, чем в предложении. В зависимости от типа текста отношения темы и ремы могут быть совершенно переосмыслены, как это будет показано на материале резолюций ООН.

В анализируемом протоколе (текст 3) в основном сохраняется графическая модель текста, уже описанная в текстах 1 и 2. Во всех этих текстах причастными оборотами, оформленными в виде отдельных абзацев, выражаются побудительные причины заключения протокола. Затем следуют пункты, по которым достигнута договоренность, причем в пункте 1 темы консультаций между двумя странами выделены абзацами, разделенными точкой с запятой. Характерно, что каждый подпункт-абзац начинается с прописной буквы, как будто все они представляют собой перечисление однородных (равнозначимых) проблем. Информация, т.е. рематический аспект документа с точки зрения иерархической значимости извлекается лишь из порядка следования абзацев. Порядок следования частей в композиции документа имеет едва ли не первостепенное значение и осуществляет собой другую категорию текста — интеграцию, о которой речь будет ниже.

Большинство дипломатических документов имеет так называемую преамбулу. Сам термин "преамбула" согласно словарям содержит в себе указание на информативную значимость: "Вводная, разъясняющая часть международного договора, закона или иного правового акта" [С.И. Ожегов, 531]. Во многих пактах, договорах, уставах, протоколах преамбула может расцениваться как содержащая основную пропозицию информации. Пропозиция здесь обладает непреходящей ценностью, поскольку она обнаруживает вневременные и внепространственные общечеловеческие устремления к миру путем улучшения отношений между договаривающимися сторонами.

Собственно информацией в таких текстах является позитивная часть (в анализируемом документе: — "договорились о нижеследующем") и далее все перечисленные пункты. Пропозитивная часть скорее представляет собой эмоционально окрашенное высказывание-условие, в котором слова с эмоциональной интенцией являются ключевыми в каждом абзаце — *доверие, дружба, стремление, решимость*.

Информация в своем схематически моделированном виде лишена эмоционально-оценочных элементов. Однако всякая модель, реализованная в конкретных формах, претерпевает какие-то модификации. Это происходит и со многими конкретными формами реализации информации — сообщениями газетными, протокольными, официально-деловыми и др. Эмоциональное все же пробивает себе путь в разные классы информации. Как здесь не упомянуть известное высказывание В.И. Ленина о том, что "без человеческих эмоций никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины" [В.И. Ленин, т. 25, 122].

В преамбуле к Уставу Организации Объединенных Наций "эмоции" получили свое воплощение в ряде стилистических приемов, которые дают определенную окраску всему этому документу.

## Текст 4

**МЫ, НАРОДЫ ОБЪЕДИНЕННЫХ НАЦИЙ, ПРЕИСПОЛНЕНЫ РЕШИМОСТИ** избавить грядущие поколения от бедствий войны, дважды в нашей жизни принесшей человечеству невыразимое горе, и вновь утвердить веру в основные права человека, в достоинство и ценность человеческой личности, в равноправие мужчин и женщин и в равенство прав больших и малых наций, и создать условия, при которых могут соблюдаться справедливость и уважение к обязательствам, вытекающим из договоров и других источников международного права, и содействовать социальному прогрессу и улучшению условий жизни при большей свободе

### **И В ЭТИХ ЦЕЛЯХ**

проявлять терпимость и жить вместе, в мире друг с другом, как добрые соседи и объединить наши силы для поддержания международного мира и безопасности, и обеспечить приятием принципов и установленнем методов, чтобы вооруженные силы применялись не иначе, как в общих интересах, и

использовать международный аппарат для содействия экономическому и социальному прогрессу всех народов,

### **РЕШИЛИ ОБЪЕДИНИТЬ НАШИ УСИЛИЯ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ЭТИХ ЦЕЛЕЙ.**

Согласно этому наши соответственные правительства через представителей, собравшихся в городе Сан-Франциско, предъявивших свои полномочия, найденные в надлежащей форме, согласились принять настоящий Устав Организации Объединенных Наций и настоящим учреждают международную организацию под названием "Объединенные Нации".

Легко заметить, что весь текст, отвечая требованиям формальной организации делового текста (его модели), насыщен лексическими выразительными средствами, эмоционально окрашивающими всю преамбулу. Концептуальная информация здесь выражена эксплицитно и практически сливается с фактуальной, которая содержит решения, предположения, планы и пр. Такова онтологическая сущность преамбулы. Как гласит сам термин, преамбула – это эксплицитно выраженная пропозиция, и поэтому, она может отходить от канонов делового документа.

Иначе обстоит дело с информацией, содержащейся в художественных текстах. Проследим, как в коротком рассказе И.А. Бунина взаимодействуют СФИ и СКИ. Рассказ назван по-французски: "Un petit accident" (Маленькое происшествие).

"Зимний парижский закат, огромное панно неба в мутных мазках нежных разноцветных красок над дворцом Палаты, над Сенной, над балльной Площадью Согласия. Вот эти краски блекнут, и уже тяжело чернеет дворец Палаты, сказочно встают за ним на алеющей мути заката силуэты дальних зданий и повсюду рассыпаются тонко и остро зеленеющие язычки газа в фиштакковой туманности города, на сотни ладов непрерывно звучащего автомобилями, в разные стороны бегущими со своими огоньками в темнеющих сумерках. Вот и совсем стемнело и уже блещет серебристо-зеркальное сияние канделябров Площади, траурно льется в черной вышине грозовая игра невидимой башни Эйфеля и пылает в темноте над Бульварами грубое богатство реклам, огненный Вавилон небесных вывесок, то стеклянно струящихся, то кроваво вспыхивающих в этой черноте. И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосно звучащего потока, – стройно правит что-то незримая рука его оркестром. Но вот будто дрогнула эта рука, – близ Мадлен какой-то заторм, свистки, гудки, стесняется, сдвигаясь, лавина машин, замедляющая бег целой части Парижа: кто-то, тот, что еще успел затормозить в этой лавине свою быструю каретку, ярко и мягко освещенную внутри, лежит грудью на руле. Он в шелковом белом кашне, в матовом вечернем цилиндре. Молодое, пошло античное лицо его с закрытыми глазами уже похоже на маску".

Это весь рассказ. Мы привели его полностью для того, чтобы показать, как различные категории текста обеспечивают выявление содержательно-концептуальной информации.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что весь рассказ структурно оформлен в одном абзаце. Это само по себе содержит информацию. Бесперывность течения жизни большого города с его спокойным, налаженным ритмом движения и коллизиями, нарушающими однообразие ритма — в данном случае уличная катастрофа — этот континуум здесь подчеркнут отсутствием деления на абзацы. Писатель как бы желает на одном дыхании показать неразрывную связь организованности, последовательности, закономерности, с одной стороны, и внезапности, хаотичности — с другой.

Содержательно-концептуальная информация не сводится, конечно, к описанию вечернего Парижа и уличной катастрофы. В противном случае весь рассказ утратил бы эстетико-познавательную функцию, ведущую и определяющую функцию языка художественной литературы. Этот маленький шедевр превратился бы в банальное информационное сообщение. Уличная катастрофа в Париже нередкое явление, и даже исключительное по красочности и силе художественного изображения описание такой катастрофы не могло быть единственной целью писателя. Да и само название "Un petit accident", взятое автором в кавычки и данное на французском языке, имеет свой смысл, до известной степени раскрывающий СКИ. В большом городе гибель человека в автомобильной катастрофе — это всего лишь "маленькое происшествие". Это противоречие между налаженным, организованным, подчиняющимся "чьей-то руке" и хаотичным, беспорядочным, нарушающим привычное течение жизни.

В раскрытии содержательно-концептуальной информации этого рассказа, как и любого другого, большую роль играет содержательно-фактуальная информация, извлекаемая из значений отдельных слов и словосочетаний, из смысла отдельных предложений рассказа-абзаца, переосмысленных в составе цельного текста, а также в соответствии с назначением отдельных стилистических приемов.

Нам еще не раз придется обращаться к этому рассказу, чтобы более полно раскрыть сущность каждой из категорий текста. Здесь же беглый анализ помогает лишь указать на трудность декодирования информации в художественном произведении. Из сделанных замечаний получается, что информация в текстах этого типа фактически сводится к толкованию идеи произведения. Это действительно так. Само толкование текста есть не что иное, как процесс раскрытия СКИ, желание преодолеть поверхностную структуру текста, его доступное содержание и проникнуть в его глубинный смысл, т.е. в его концептуальную информацию.

Содержательно-концептуальная информация не всеми воспринимается адекватно. Нередки случаи, когда понимание художественного произведения сводится лишь к фактуальной информации, а сама концептуальность остается недоступной читателю. Это происходит в результате неумения пользоваться инвентарем средств языкового анализа или в результате недостаточного общего тезауруса читателя, т.е. его недостаточ-



ной начитанности, отсутствия соответствующего опыта в оценке произведенной искусства. Но и читатели, умудренные опытом толкования идеи художественного произведения, могут по-разному понимать концептуальность, т.е. основную, но скрытую информацию. Мне уже приходилось говорить, что в этой возможности разного толкования идеи заложена сущность всякого произведения искусства [И.Р. Гальперин, 1974].

Как видно из предшествующих рассуждений, первой и важнейшей категорией художественного текста является концептуальность, которая в известной степени соотносится с идеей произведения. Термин концептуальность особенно заостряет внимание на понятии нового, которое раскрывается не сразу, а постепенно, которое возможно увидеть лишь в объеме целого высказывания, а чаще всего в объеме целого текста, как это было показано на вышеприведенных примерах.

Нередко содержательно-концептуальная информация раскрывается, хотя и неполно, в эпилоге. "В эпилоге демонстрируется вынужденное завершение незавершенного хода жизни" [Н.К. Гей, 127]. В цитируемой статье автор приводит слова Фета о том, что "в "Анне Карениной" финал больше, чем эпилог, несущий "служебно" вспомогательную функцию, главное в нем не "информация" о дальнейшей судьбе персонажей, а указание на движение жизни на "самый край", к историческому рубежу" [Там же, 130].

В последнее время в логике и лингвистике часто встречается понятие пропозиции. Части текста, которые имеют свое содержание, представляют собой важные этапы в раскрытии концептуальной информации. Они являются пропозициями текста. Их содержание раскрывается из ранее накопленного опыта или из предшествующей информации. Отдельные части текста могут быть в отношениях ремы и темы, если подвергнуть текст актуальному членению. Информацию текста, таким образом, можно определить также как соотношение смыслов и сообщений, дающее новый аспект явления, факта, события. Это соотношение подвержено изменению по мере продвижения текста. Ретроспекция, о которой речь будет идти ниже, — один из способов проследить процесс изменения соотношения смыслов отдельных предложений и релятивных и предикативных отрезков. Важно иметь в виду, что даже предикативные части не могут полностью передать информацию, которая содержится в целом тексте, как бы значительны ни были сами эти предикативные части. Подобно тому как нагруженный предикацией эпитет все же лишь имплицитно раскрывает основной смысл предложения, так и важное сообщение, характеризуемое как предикативное, только способствует декодированию концептуальной информации целого текста. Из этого следует, что понятие концептуальной информации приложимо лишь к тексту в его завершенности. Такая информация стремится к пределу, предопределенному заголовком (названием).

Интересный пример соотношения СФИ, СКИ и заголовка представляет собой рассказ А.П. Чехова под названием "Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.". Хотя этот рассказ лишен фабулы и построен на приеме перечисления, он исполнен такого типично чеховского юмора, что буквально уничтожает авторов пошлых повестей и романов. Стоит

привести это произведение целиком, поскольку для возникновения общей СКИ важна каждая деталь:

"Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обедневший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и наследник из Америки. Лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные. Герой – спасающий героиню от взбешенной лошади, сильный духом и могущий при всяком удобном случае показать силу своих кулаков.

Высь поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!!

Белокурые друзья и рыжие враги.

Богатый дядя, либерал или консерватор, смотря по обстоятельствам. Не так полезны для героя его наставления, как смерть.

Тетка в Тамбове.

Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысиной, а где доктор, там ревматизм от трудов праведных, мигрень, воспаление мозга, уход за раненым на дуэли и неизбежный совет ехать на воды.

Слуга – служивший еще старым господам, готовый за господ лезть куда угодно, хоть в огонь. Остряк замечательный.

Собака, не умеющая только говорить, попка и соловей.

Подмосковная дача и затопленное имение на юге.

Электричество, в большинстве случаев ни к селу ни к городу приплетаемое. Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфеля и устрицы. Нечаянное подслушивание как причина великих открытий.

Бесчисленное множество междометий и попыток употребить кстати техническое слово.

Тонкие намеки на довольно толстые обстоятельства.

Очень часто отсутствие конца.

Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце.

Конец".

Необходимо уточнить то, что сказано в главе I относительно понятий "содержание", "значение", смысл в связи с термином "информация" в том значении, в каком он используется в этой работе. Содержание – наиболее общее понятие, которое в терминологическом плане идентично семантике. Поэтому, когда мы говорим о содержательной стороне словесного знака, мы имеем в виду его значение. Значением обладают морфемы (но не фонемы), слова и словосочетания. Содержательная сторона предложения – это его смысл; семантика предложения кардинально отличается от семантики словесного знака. Недаром во многих работах употребляется термин "смысл" для того, чтобы подчеркнуть различие, существующее между содержательной стороной слова и предложения. Когда речь идет о содержательной стороне предложения или о сочетании предложений (СФЕ, абзац), мы оперируем термином смысл.

Сложнее определить содержательную сторону текста. Целесообразным представляется термин "информация" в том понимании, которое раскрыто выше, а именно: этот термин употребляется в двух случаях: когда имеет место снятие энтропии, т.е. когда неизвестное раскрывается в своих особенностях и становится достоянием знания и когда имеется в виду какое-либо сообщение о событиях, фактах, явлениях, которые произошли, происходят или должны произойти в повседневной жизни данного народа, общества (в политической, экономической, научной, культурной,

спортивной, т.е. во всех областях человеческой деятельности). Поэтому ни морфема, ни слово, ни словосочетание не могут нести информацию, но обладают свойством информативности, т.е. могут участвовать в информации модификацией своих значений. То же в большинстве случаев можно сказать и о предложении. Оно участвует в информации путем возможных вариаций своего смысла.

Таким образом, содержание текста как некоего законченного целого — это его информация. Необходимо еще раз подчеркнуть, что этот термин используется в данной работе только применительно к тексту и в том специфическом значении, которое определяется соотношением двух его видов — СФИ и СКИ. Такое терминологизированное значение не исключает обычного, неспециализированного значения термина информация, которое мы находим в газетных сообщениях. В этих случаях одно предложение может нести информацию, которая обычно называется сообщением. Например: "В республике Н произошел военный переворот". Да и такое сообщение редко ограничивается предложением, а если и ограничивается, то характеризуется со всей внутренней смысловой стороны.

Полагаем, что такое понимание информации не находится в противоречии с объективными фактами языковой действительности.

В основе содержательно-подтекстовой информации (СПИ) лежит способность человека к параллельному восприятию действительности сразу в нескольких плоскостях, или, применительно к нашим задачам, к восприятию двух разных, но связанных между собой сообщений одновременно.

Такая способность особенно отчетливо проявляется при чтении художественных произведений, в которых, как неоднократно указывалось, содержательно-концептуальная информация лишь опосредованно выявляется в содержательно-фактуальной. Наука о языке уже выработала ряд приемов, таких, как метафора, метонимия, ирония, перифраз, сравнение и другие, с помощью которых происходит реализация указанной способности.

В значительной степени эта способность человеческого мышления предопределяет сущность эстетического восприятия художественного произведения, выраженного средствами языка. Сквозь языковую ткань в нем просвечивает основная мысль — содержательно-концептуальная информация, которая не только не заглушает содержательно-фактуальную, но сосуществует с ней.

Одновременная реализация двух смыслов лучше всего наблюдается в басне. По этому поводу Л.С. Выготский писал: "... всякая басня и, следовательно, наша реакция на басню развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что в сущности оба они составляют одно и объединены в одном действии, оставаясь все время двойственными" [Л.С. Выготский, 183—184].

Среди упомянутых выше средств реализации двупланового сообщения известны также аллегория и символ — выражение отвлеченного, абстрактного понятия конкретным предметно-образным представлением. Все

эти средства относятся к уже осознанным приемам одновременной реализации двух (и более) смыслов предложений в речи<sup>1</sup>. Поэтому они могут быть представлены в виде определенных моделей, по которым образуются стилистические приемы, сущность которых состоит именно в двуплановой реализации смыслов предложений и сверхфразовых единств. Такого рода средства двуплановой реализации сообщения стали уже традиционными знаками "кода" языка художественной литературы. Для читателя, даже неискушенного в анализе стилистических средств, не представляет особой трудности увидеть двуплановость сообщения.

Другое дело — содержательно-подтекстовая информация (СПИ). Здесь читатель сталкивается с каким-то сообщением, не лежащим на поверхности и поэтому не выраженным вербально.

Общие закономерности организации и композиции текста не находят соответствующих знаков, выработанных языковым кодом, поэтому СПИ должна быть отнесена к ненаблюдаемым закономерностям организации художественных и некоторых других речетворческих произведений. Тем не менее такая разновидность информации существует. Возникает вопрос: имеет ли эта разновидность какие-то способы (классы) ее выявления, т.е. может ли СПИ быть признана категорией в том понимании этого термина, который изложен во введении<sup>2</sup>. И связанный с этим другой вопрос: если это категория, то является ли она имманентной категорией текста?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо уяснить различие между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией, с одной стороны, и содержательно-подтекстовой — с другой.

Как указывалось выше, всякое речевое произведение обязательно содержит в себе СФИ, но не обязательно СКИ. Однако в художественных текстах СКИ — обязательный компонент текста. СКИ выявляется в результате тщательного, последовательного, сопоставительного анализа СФИ во всем произведении. Более того, СКИ может быть различно интерпретирована, поскольку она требует иносказания и обычно вербально не утверждается (исключения: басня, некоторые типы фольклорных произведений и дидактическая поэзия). В этой связи интерес представляют следующие высказывания, по-разному выражающие примерно одну и ту же мысль: "Средством преодоления одномерности в речи являются "проектируемые" формы языка. Язык как бы надстраивает над линией речи дополнительное многомерное пространство, в постоянном контакте с которым речь расширяет свои размерные потенции" [С.Д. Кацнельсон, 186]. СКИ выявляется лишь супралинейным анализом. Многомерность свойственна и другим видам искусства. ". . . всякое истинное создание искусства. . . не укладывается в какое-либо двух- или трехмерное толкование [П. Антокольский, 219]. Еще конкретнее эта мысль

<sup>1</sup> См.: Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, с. 124; *Он же*. О понятиях "стиль" и "стилистика". — ВЯ, 1973, № 3, с. 19; *Он же*. Stylistics. М., 1977, с. 140.

<sup>2</sup> См. также: Гальперин И.Р. Грамматические категории текста. — Известия АН СССР, сер. лит-ры и языка, 1977, № 6.

выражена В.А. Звегинцевым: ". . . интеллектуальное восприятие объекта (т.е. его осознанное восприятие, выходящее за пределы собственно чувственного) приобретает специфическую двуслойность, когда к непосредственно воспринимаемой информации, заключенной в "поверхностной структуре" объекта, приплюсовывается иная, скрытая, исходящая из модели данного объекта, информация" [В.А. Звегинцев, 298]. В этой формулировке, как представляется, заключена попытка объективировать понятие "подтекст". Мысль, что модель объекта дает возможность реализации дополнительной информации, извлекаемой из самого объекта, может служить основанием для рассмотрения тех свойств описываемого объекта, которые выявляются в подтексте.

Понятия подтекст и приращение смысла близки, но не тождественны. Приращение смысла спонтанно; оно возникает в процессе реализации лексических, синтаксических, композиционных особенностей сверхфразового единства, а подтекст сосуществует с вербальным выражением и сопутствует ему. Он запланирован создателем текста.

С наибольшей очевидностью подтекст выявляется в поэтических произведениях, в которых, как известно, многое сказано несказанным. В стихотворении Анны Ахматовой "Я научилась просто, мудро жить" четыре строфы. В каждой из них подтекст, а во всем стихотворении заключена содержательно-концептуальная информация, которая слагается из содержательно-подтекстовой информации, рождаемой содержательно-фактуальной информацией.

"Я научилась просто, мудро жить,  
Смотреть на небо и молиться богу,  
И долго перед вечером бродить,  
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лолухи  
И никнет гроздь рябины желто-красной,  
Слагаю я веселые стихи  
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь  
Пушистый кот, мурлыкает умильней,  
И яркий загорается огонь  
На башенке озерной лесопилки.

Лишь изредка прорезывает тишь  
Крик аиста, слетевшего на крышу.  
И если в дверь мою ты постучишь,  
Мне кажется, я даже не услышу.

Без проникновения в содержательно-концептуальную информацию невозможно выявить подтекстовую информацию, заключенную в каждой строфе. Представляется неправомерным выуживать подтекст в каждой строке. Как уже было сказано, отдельное предложение приобретает как-то особые смыслы, когда оно рассматривается в более крупных отрезках высказывания. В связи с этим уместно вспомнить слова Толстого: ". . . каждая мысль, выраженная словами особо, терлет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. . ." [Л.Н. Толстой, 269–270]. Приведенное стихотворение может служить иллюстрацией этого. Первая строка — зачин. Взятая в

изоляции, она не имеет и не может иметь подтекста, поскольку мы исходим из того, что подтекст является категорией текста, а не предложения. Возможность двоякого понимания предложений еще не формирует концепцию подтекста. Однако, если первое предложение рассматривать в ракурсе всего стихотворения — пережитая любовная драма и преодоление душевных тревог, — то оно начинает приобретать какой-то дополнительный смысл. Его можно ухватить, если подвергнуть семантическому анализу отдельные слова этого предложения. Прежде всего глагол совершенного вида *научиться* имеет в своей структуре сему процесса, причем такого, который связан с преодолением трудностей. Поставленный в прошедшем времени, он неизбежно вызывает к жизни определенную presupпозицию, а именно: жизнь женщины была тревожной, исполненной волнений, мучительных переживаний. В связи с такой presupпозицией слова *просто*, *мудро* также приобретают дополнительные значения. Они становятся контекстуальными синонимами со значением «без тревожений, здраво, спокойно, разумно, т.е. не подчиняясь власти чувств?»

Этот дополнительный смысл первого предложения все же еще не СПИ. Здесь особенно отчетливо можно увидеть различие между presupпозицией и подтекстом. Из разных видов presupпозиций<sup>1</sup> в этом стихотворении вырисовывается контекстовая presupпозиция, которая может содержаться в предложении и в сверхфразовом единстве. В стихотворении Ахматовой СПИ является в первой строфе (поэтическом СФЕ). Соотношение двух первых строк и двух последних заставляет думать, что волнения и страсть женщины еще не угасти<sup>2</sup>. Отзвук прежних чувств порой еще терзает ее («ненужные тревоги»). Вот это и есть СПИ первой строфы. Разумеется это произвольное, субъективное толкование, но таково уж природа СПИ!

СПИ второй строфы тоже выявляется из соотношения первых двух строк с двумя последующими. Когда *шуршат лопухи*, когда *никнет гроздь рябины* уже желто-красной — символ осени, — тогда слагаются *веселые стихи* о тленной и прекрасной жизни. Семантический анализ лексем и структуры (*тленной, тленной и прекрасной*) постепенно приводит к раскрытию уже не подтекстовой, а содержательно-концептуальной информации. Она проступает сквозь слово *веселье*, т.е. беспечные, жизнерадостные, жизнеутверждающие. Вербальная интерпретация здесь может быть такой: когда пронесется ураган страстей, когда наступает зрелость, мы обретаем способность смотреть на жизнь просто, ясно, наслаждаясь каждой ее мелочью.

Особенно отчетливо проступает подтекст в третьей строфе. И здесь можно усмотреть соотношение presupпозиции и СПИ. Двуплановость предложения *я возвращаюсь* может быть понята и буквально (возвращение после долгой прогулки) и как СПИ: *возвращаюсь к спокойной, философски-созерцательной жизни*, причем СПИ воспринимается в контексте всей строфы, соотносясь и с содержательно-концептуальной информацией.

<sup>1</sup> См.: Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. М. 1976, с. 113, 114, 186 и др.

<sup>2</sup> Ср. у Пушкина: «В душе моей угасла не совсем».

Обращает на себя внимание сравнительная степень наречия *умильно*. Если понять эту словоформу как выражающую субъективное впечатление женщины (умильней, чем раньше), — а вероятность такого предположения основана на общей содержательно-концептуальной информации, — то подтекстом будет: теперь я все окружающее воспринимаю реально, так, как оно есть, а не затуманенное ненужными тревогами. Поэтому и огонь на башенке озерной лесопилки ярок, возможно, раньше она его и не замечала.

Заключительная, четвертая строфа перекликается с первой: *Мне кажется* соотносится со словами *ненужную тревогу*. Душевный покой обретен еще не полностью, хотя уже почти преодолены волновавшие прежде чувства, которые искажали восприятие жизни *тленной и прекрасной*. Необходимо также указать и на звуковое оформление этой строфы: звук *ш* встречается в шести словах, причем четыре из них — рифмующиеся слова. Этот звук может образно выражать тишину, покой. Лексически же тишина контрастно подчеркивается словосочетанием *крик аиста* и наречием *изредка*. Жизнеутверждающее звучание стихотворения и есть СКИ, как я ее воспринимаю в меру своего понимания.

Многое в толковании художественного произведения строится на пресуппозиции.

Пресуппозиция — это те условия, при которых достигается адекватное понимание смысла предложения<sup>1</sup>. Можно согласиться с В.А. Звегинцевым, который предполагает, что "главная ценность проблемы пресуппозиции заключается как раз в том, что она делает возможным экспликацию... подтекста" [В.А. Звегинцев, 221].

Подтекст же — явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов. Буквальное и подтекстовое становятся в отношении тема-рема. Буквальное — тема (данность); подтекстовое — рема (новое). Особенность подтекста заключается еще и в том, что он, будучи недоступен непосредственному наблюдению, ускользает от внимания при первом чтении и начинает проступать через содержательно-фактуальную информацию при повторном и даже неоднократном чтении. И тем не менее СПИ — реальность некоторых видов текста. Искушенный читатель воспринимает его как нечто сопутствующее буквальному смыслу. Ранее было высказано предположение о том, что предложение, являясь компонентом сверхфразового единства, может само в определенных условиях отвечать требованиям такого единства, т.е. быть одновременно предложением и СФЕ. Подобно этому СПИ может в отдельных случаях быть достоянием не только СФЕ, но и предложения. Подтекст имплицитен по своей природе.

Чтобы яснее представить себе эту категорию текста, необходимо в пределах возможного отграничить подтекст от близких ему понятий "символ", "пресуппозиция" и "содержательно-концептуальная информация".

<sup>1</sup> Zwicky Arnold M. On Reported Speech. — In: Studies in Linguistic Semantics, 1971, N7, S. 73.

Символ — отстоявшийся в нашем сознании знак знака. Отношение знака<sub>1</sub> к знаку<sub>2</sub> может быть основано на самых разнообразных логических предпосылках. Поскольку символ предполагает отношение знака к знаку — он эксплицитен, а, как было указано выше, СПИ всегда имплицитна, в то время как стилистические приемы — метафора, гиперболы, перифраз, сравнение и многие другие не имплицитны по своей семантике: они прямолинейны в выражении двойного смысла высказывания.

СПИ — это неясное, размытое, а порой и неуловимое соотношение смысла<sub>1</sub> и смысла<sub>2</sub> в отрезке высказывания.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что подтекст сосуществует лишь в относительно небольших отрезках высказывания. Он как бы проекция вербальной манифестации мысли, скрытый механизм ассоциативного мышления.

Целесообразным представляется выделение двух видов СПИ: ситуативной и ассоциативной. Ситуативная СПИ возникает в связи с фактами, событиями, ранее описанными в больших повестях, романах. Ассоциативная СПИ не связана с фактами, описанными ранее, а возникает в силу свойственной нашему сознанию привычки связывать изложенное вербально с накопленным личным или общественным опытом. Ситуативная СПИ детерминирована взаимодействием сказанного в данном отрывке (СФЕ или группе СФЕ) со сказанным ранее. Ассоциативная СПИ стохастична по своей природе. Она более эфемерна, расплывчата и неопределенна.

Здесь опять необходимо упомянуть о тезаурусе читателя. Чем этот тезаурус богаче и разнообразнее, чем больше развита способность читателя аналитически воспринимать текст, тем конкретнее выступают для него очертания несказанного, подразумеваемого.

Подтекст подобен, но не тождествен контрапункту. Особенность контрапункта состоит в том, что две мелодии, как и две линии повествования, имея одну и ту же основу, накладываются друг на друга, но ясно различимы, хотя одна из них является ведущей, а другая служит как бы фоном, на котором выступает первая. Такой полифонией, например, в опере "Евгений Онегин" обладает оркестровка сцены ссоры Онегина с Ленским на балу. Обмен репликами двух певцов — почти речитатив — проходит на фоне приглушенно звучащей мазурки.

Подобно этому сонет Шекспира "Мой глаз гравером стал", который представляет собой развернутую метафору, фактически построен по принципу контрапункта. Различие лишь в том, что в построении развернутой метафоры фон выдвинут на первый план, а основное содержание как бы несколько отодвинуто.

В работе В.А. Звегинцева понятия "подтекст" и "пресуппозиция" фактически отождествляются. "... один из слоев смысла принадлежит предложению и составляет его смысловое содержание, а другой выносится за пределы предложения (или высказывания) и образует условия его правильного понимания (разрядка моя. — И.Г.), или, как здесь неоднократно говорилось, его подтекст" [В.А. Звегинцев, 250].



Как видно из наших рассуждений, подтекст — вовсе не "условия правильного понимания", а некая дополнительная информация, которая возникает благодаря способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралинейной информации.

Существует еще один термин, часто применяемый в лингвистике для более глубокого раскрытия дополнительной информации, содержащейся в поверхностной структуре предложения или СФЕ — импликация. А.Д. Швейцер определяет импликацию как тенденцию к подразумеванию семантических компонентов [А.Д. Швейцер, 271]. Импликация обычно противопоставляется экспликации, которая определяется как тенденция естественных языков к открытому явному словесному выражению семантических компонентов [А.Д. Швейцер, 275]. Это определение, вполне применимое в теории перевода, дает лишь ограниченную возможность его использования в теории текста. Ведь семантический компонент — это составная часть значения слова, выявляемая путем компонентного анализа. Значит импликация — категория значения слова. Но на практике этот термин употребляется в более широком значении. По существу импликация и подтекст являются синонимами. Но между синонимами, как известно, всегда существуют какие-то различия.

Мне представляется, что между импликацией и подтекстом можно усмотреть следующие различия: импликация, с одной стороны, предполагает, что подразумеваемое известно и поэтому может быть опущено. В этом отношении импликация сближается с пресуппозицией. Так, в отрывке из романа Голсуорси "Сдается в наем", где описывается пребывание Ирен и ее сына в Испании, есть следующее предложение: "Было уже жарко, и они не жались отсутствием своих соотечественников". Здесь связь не копулятивная, а подчинительная, т.е. "Было уже жарко, и (поэтому) они. . ." Но и в этом виде еще не раскрываются полностью основания причинно-следственной связи. Импликация здесь (а вернее, пресуппозиция) следующая: англичане обычно не ездят в Испанию (на юг) в жаркие летние месяцы. При таком толковании основного предложения все становится на место. Недостающее здесь подразумевается.

Я уже подчеркивал, что подтекст — это такая организация сверхфразового единства (и в отдельных случаях — предложения), которая возбуждает мысль, органически не связанную с пресуппозицией или импликацией. СПИ — это второй план сообщения.

Иногда сам автор раскрывает СПИ в своих произведениях. Так, Ю. Олеша начинает роман "Зависть" следующим знаменитым зачином: "Он поет по утрам в клозете". Далее автор комментирует смысл этого предложения: "Можете представить себе, какой это жизнерадостный, здоровый человек. Желание петь возникает в нем рефлекторно. Эти песни его, в которых нет ни мелодии, ни слов, а есть только одно "та-ра-ра", выкрикиваемое им на разные лады, можно толковать так:

"Как мне приятно жить. . . та-ра. . . та-ра. . . мой кишечник упруг. . . ра-та-та-та-ра-ри. . . правильно движутся во мне соки. . ."

Нам представляется, что собственно СПИ заключена в первой фразе. Дальше уже толкуются не слова, а "песни его".

Рассмотрим еще один пример.

В романе Торнтон Уайлдера "Мост короля Людовика Святого" есть глава "Маркиза де Монтемайор, Пепита"<sup>1</sup>. В ней значительное место уделено прямой и косвенной характеристике маркизы. Портрет нарисован так, чтобы показать не только внешний облик маркизы, но ее внутренний мир и, в частности, эгоизм материнской любви. Вот отрывок из этой главы:

"Примерно через два года после возвращения ее из Испании произошел ряд неприметных событий, которые многое могут сказать нам о внутреннем мире маркизы. В переписке мы находим лишь туманный намек на них; но поскольку он содержится в Письме XXII, где проглядывают и другие приметы, я постараюсь по мере сил своих перевести и прокомментировать первую часть этого письма".

Это авторское вступление примечательно тем, что оно уже заставляет читателя выявлять скрытую информацию путем более внимательного чтения, чтобы найти этот "туманный намек", увидеть, какие другие "приметы проглядывают" в письме матери к дочери. Собственно говоря, в этих словах автора содержится указание на присутствие подтекста в приводимой части письма. Постараемся выявить этот подтекст.

"Неужели нет врачей в Испании? Где те добрые фламандцы, что бывало так помогали тебе? О, сокровище мое, как яам выбранить тебя за то, что столько недель ты лежистельствуешь своей простуде? Дон Висенте, умоляю Вас, вразумите мое дитя. Ангелы небесные, умоляю Вас, вразумите мое дитя. Теперь тебе лучше, и я прошу тебя, дай слово, что едва ты почувствуешь приближение простуды, ты основательно попаришься и ляжешь в постель. Здесь, в Перу, я бессильна; я ничем не могу помочь. Не будь своевольной, моя любимая. Благослови тебя бог. С этим письмом я шлю тебе смолу какого-то дерева — ее разносят по домам послушницы святого Фомы. Много ли проку будет от нее, не знаю. Вреда тебе она не причинит. Мне рассказывали, будто в монастыре простодушные сестры вдыхают ее так прилежно, что во время мессы не слышат запах ладана. Стоит ли она чего-нибудь — не знаю; испытай ее".

Далее следуют: сообщение о выполнении просьбы дочери прислать золотую цепь, отрывки из письма дочери, предшествующего письму маркизы, описание происшествий в Куско и т.д.

Для того чтобы выявить подтекстовую информацию этого письма, необходимо возвратиться назад и привести несколько строк, рисующих чувства матери к дочери:

"Сознание, что любви ее суждено остаться без ответа, действовало на ее идеи, как прибой на скалы. Первыми разрушились ее религиозные верования, ибо у бога — или у вечности — она могла просить лишь одного — места, где дочери любят матерей; все остальные атрибуты рая она бы отдала задаром. Потом она перестала верить в искренность окружающих. В душе она не признавала, что кто-нибудь (кроме нее) может кого-нибудь любить. Все семьи живут в засушливом климате привычки, и люди целуют друг друга с тайным безразличием. Она видела, что люди ходят по земле в броне себялюбия — пыльные от самолюбования, жаждущие похвал, слышавшие ничтожную долю того, что им говорится, глухие к несчастьям ближайших друзей, в страхе перед всякой просьбой, которая могла бы отвлечь их от верной службы своим интересам. . . она понимала, что и она грешна, что ее любовь. . . омрачена тиранством: она любит дочь не ради нее самой, а ради себя".

<sup>1</sup> Уайлдер Торнтон. Мост Короля Людовика Святого. — Новый мир, 1971, № 12.

Весь текст письма маркизы составлен так, чтобы показать эту тиранию материнской любви. Это проявляется во всей текстовой организации, в ее композиционно-стилистической фактуре: *О сокровище мое. . . умоляю, ангелы небесные. . . Я бессильна, я ничем не могу помочь. Благослови тебя бог* и пр. Все эти повторы, восклицания, обращения к силам небесным, весь этот пафос! Но какому поводу? Речь идет лишь о легкой простуде, которая, кстати, уже прошла. Синтаксическая организация, лексика и стилистические приемы приобретают дополнительное значение: характеристика матери, ее неумное излишнее чувство, которыми она сама упивается.

Возникает вопрос: можно ли уловить этот подтекст без описания внутреннего мира героини, которым автор предваряет письмо. Думаю, что, в какой-то степени, да. Сама форма изложения, как известно, не безразлична к содержанию. Она тоже кое-что подсказывает. Но это было бы лишь смутным впечатлением; не подкрепленный более глубоким контекстом, а именно, прямым указанием автора, подтекст оставался бы еще предметом разгадывания. Здесь же он сопутствует самому тексту, образуя два плана восприятия сообщения. Это ситуативный подтекст.

В связи с проблемой подтекста интересны теории о полифонии мышления, роли "диалога" в работе мышления. Анализируя работу В.С. Библера "Мышление как творчество", Б. Кузнецов замечает: "Диалог и его законы — это не только основная предмет работы Библера — это одновременно основная форма чтения самой книги. Уже с первой страницы начинаешь спорить с автором, относить его мысли к своим работам, к своим проблемам, возникают встречные гипотезы и предположения, и автор книги все более становится собственным внутренним собеседником читателя" [Б. Кузнецов, 273].

Подтекст — это своего рода "диалог" между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации. Идущие параллельно два потока сообщения — один, выраженный языковыми знаками, другой, создаваемый полифонией этих знаков — в некоторых точках сближаются, дополняют друг друга, иногда вступают в противоречия. Одна из дистинктивных характеристик подтекста — его неформальность и отсюда неопределенность. Если действительно представить себе чтение как сотворчество, то, пожалуй, полнее всего этот процесс проявляется в категории подтекста; он не всегда доступен даже искуственному читателю и тем не менее он — конкретная реальность. В поэтических произведениях он "вездесущ".

Всякий текст художественного произведения по своей природе двойствен: он конкретен и неопределен. Чтобы понять этот дуализм, нужно ясно себе представить то соотношение организованности и неорганизованности, о котором мы говорили во введении и которое составляет сущность бытия. В организованности текста как объекта нашего наблюдения таятся силы, хотя и подчиненные законам его организации но всегда способные вырваться из цепких лап детерминизма. Эти силы воздействуют на текст, заставляя его "дышать"; текст, лишенный СПИ, обычно не пробуждает сотворчества и, образно говоря, представляет собой политэтиленовую куклу, из которой выпущен воздух.

Представляется правомерным все эти соображения о подтексте отнести не только к функциональному стилю языка художественной литературы. СПИ имеет разные формы своей мыслительной реализации в разных функциональных стилях языка. В ораторском стиле СПИ возникает в связи с определенными интонационными моделями. В газетном тексте он заявляет о себе в графических средствах – шрифте, знаках препинания (тире, многоточии и др.). В научном тексте, где подтексту, казалось бы, не должно быть места, тоже иногда можно его обнаружить. Обычно СПИ в научных произведениях можно усмотреть в согласии/несогласии с положениями, подвергаемыми критике. Даже в некоторых деловых документах, тоже, казалось бы, лишенных дуплановости изложения, иногда проскальзывают языковые выражения, содержащие СПИ. Анализ возможных СПИ в сверхфразовых единствах показывает, что такая информация чаще всего находится в отношении дополнительности, а иногда и оппозиции к буквальному сообщению. Это вполне естественно. Если представить себе, что между подтекстом и самим текстом возникает "диалог", то нет ничего удивительного в том, что подтекст будет, в какой-то степени, оппонентом тексту.

Приведем пример ассоциативного подтекста.

"Примерно на такой же веранде я впервые увидел жену Бунина – Веру Николаевну Муромцеву, молодую, красивую женщину – не даму, а именно женщину, – высокую, с лицом камня, гладко причесанную блондинку с узлом волос, сползающих на шею, голубоглазую, даже, вернее, голубоокою, одетую, как курсистка, московскую неяркую красавицу из той интеллигентной профессорской среды, которая казалась мне всегда еще более недосыгаемой, чем, например, толстый журнал в кириничей обложке со славянской вязью названия – "Вестник Европы", выходявший под редакцией профессора с многозначительной, как бы чрезвычайно научной фамилией Овсяннико-Куликовский" (В. Катаев. Трава забвения. – Новый мир, 1970, № 3).

В этом абзаце кроется подтекст, в достаточной степени окрашенный субъективно-модальным значением. Этот подтекст подсказан такими предложениями, как "не даму, а именно женщину", "вернее голубоокою", "московскую неяркую красавицу", "среды . . . еще более недосыгаемой" и др. Смысл подтекста – подлинная красота, естественность свойственна интеллигентной среде, которая чуждается блеска, внешнего эффекта. Невольно возникает противопоставление простоты, скромности, обаяния, неяркой красоты женщины надуманности и претенциозности оформления толстого журнала с его славянской вязью.

Этот пример показывает, что подтекст нередко перекликается с категорией модальности. Провести между ними разделительную черту весьма трудно, но все же возможно. В примерах, ранее приведенных, СПИ лишена субъективно-модального значения; она вытекает из, казалось бы, объективного описания ситуации. Это особенно заметно в письме маркизы де Монтмайор и в стихотворении Ахматовой. Подтекст в обоих примерах можно определить как ситуативный, т.е. показывающий конкретные события и ситуации. В последнем примере подтекст – субъективно-оценочный. Он опосредованно выявляет отношение автора к описываемому.

Итак, СПИ характеризуется неопределенностью и размытостью. Все, что не выражено в языковых знаках, которые не допускают двусмысленного декодирования, — все будет в сфере стохастического перебора возможных решений. Разгадывание — творческий процесс и, как каждый процесс, неуловим в своем мгновенном протекании. При остановке, т.е. при возвращении к ранее прочитанному, многое начинает осмысляться по-иному. Сотворчество начинается там, где есть повторение. Разгадывание не дается сразу.

### ГЛАВА III

#### ЧЛЕНИМОСТЬ ТЕКСТА

Ю. Олеша, по словам В. Катаева, написал стихотворение "Альдебаран" только потому, что ему нравилось это слово. "Слово "Альдебаран" он произносил с упоением"<sup>1</sup>

Многие поэты воспринимают магию слова, так сказать, синтетически, целостно, вслушиваясь в его звучание, ассоциируя его с какими-то индивидуальными представлениями и смутными образами. Лингвисты, наоборот, склоны расчленять слово, видеть его составляющие, т.е. подходить к нему аналитически. В слове *Альдебаран* они скорее видят две морфемы — *Альде-и-баран* или *Аль* и *дебаран*. Это различие уже давно подмечено и стало одним из дистинктивных признаков двух видов творчества — художественного и научного.

Транспонируя это общеметодологическое различие в область теории текста, можно предположить, что сам создатель художественного текста не всегда заранее продуманно и четко членит свое произведение на части.

Однако, подчиняясь общим прагматическим закономерностям организации текста, находит нужную форму членения. Целостность восприятия окружающего мира — основное условие художественного творчества — не мыслима без осознанного понимания соподчинения и взаимозависимости частей. И тем не менее отклонение от предопределенного порядка следования частей, форм связи, членения целого, являются, в известной мере, вторжением бессознательного, активно участвующего во всяком творческом процессе. Дело лишь в объеме и форме последующей сознательной обработки этого бессознательного.

Как указывалось ранее, чтобы найти какие-то общие закономерности построения текста и, в частности, членения целого целесообразно представить себе идеальный тип текста, в котором фокусируются наиболее типические черты этого построения. Только определив параметры идеального типа текста, можно увидеть сознательные отклонения от этого типа, т.е. его варианты.

Представляется неоспоримым тот факт, что членимость текста — функция общего композиционного плана произведения, характер же

<sup>1</sup> См.: Катаев В. Алмазный мой венец. — Новый мир, 1978, № 6, с. 64.

этой членимости зависит от многих причин, среди которых не последнюю роль играют размер частей и содержательно-фактуальная информация, а также прагматическая установка создателя текста. Размер части обычно рассчитан на возможности читателя воспринимать объем информации "без потерь". Известна гипотеза глубины В. Ингве, который, основываясь на ограничении памяти, пытался раскрыть некоторые особенности английского синтаксиса (В. Ингве, 126–127). Подобно этому целесообразно было бы наметить и глубину СФЕ как единицы текста и, вероятно, глубину более крупного отрезка текста. Можно предположить, что развертывание какой-либо мысли в пределах одного СФЕ ограничено, что вероятно, связано со способностью человека концентрировать внимание на одном объекте в течение некоторого более или менее определенного временного отрезка. Если это предположение справедливо, то для каждого выделяемого отрезка текста характерен и темпоральный параметр. Перерывы во временном континууме<sup>1</sup> столь же необходимы для умственной деятельности, как и для физической и, продолжая сравнение, можно сказать, что переключение внимания с одного объекта на другой в развертывании СФЕ или абзаца так же необходимо, как смена видов физических упражнений. Учитывая этот психо-физиологический фактор, можно с большей или меньшей достоверностью проникнуть в типологические особенности членения текста.

Результатом интеграции частей текста является его цельность. Таким образом, интеграция воспринимается и, вероятно, осуществляется не в самом процессе чтения текста или его создания, а в процессе его осмысления, аналитического рассмотрения видов соотношения отдельных частей, составляющих данное целое. Подобный анализ в свою очередь способствует более глубокому проникновению в онтологические характеристики дискретных единиц текста.

Выявление системы членения текста имеет своей задачей еще и преодоление линейного плана восприятия текста. Иными словами, членение текста вызывает к жизни такие категории, как ретроспекция, континуум, переакцентуация и некоторые другие, связанные с пространственно-временными отношениями. Они воспринимаются обычно лишь при повторном чтении текста<sup>2</sup>.

На какие же части делится текст? Какие формы деления целого приняты в текстах разных типов?

Для ответа на эти вопросы необходимо представить себе минимальный и максимальный тексты. В качестве минимального возьмем любую справку, телеграмму, краткое газетное сообщение, записку, письмо и т.п. В качестве максимального — роман, состоящий из нескольких томов (книг), которым могут предшествовать предисловие (пролог, "от автора") и заключение (послесловие, эпилог).

Самой крупной единицей в романе выступает ТОМ или КНИГА в их терминологических значениях, т.е. в значении компонента целого. Затем

<sup>1</sup> О континууме, интеграции и других, упоминаемых в этой главе категориях текста, см. в соответствующих главах.

<sup>2</sup> См. цитированное выше высказывание В. Асмуса.

членение идет по нисходящей линии: ЧАСТЬ, ГЛАВА, ГЛАВКА (обычно обозначаемая арабскими цифрами в отличие от главы, обозначаемой римскими), ОТБИВКА (отмечаемая пропуском нескольких строк), АБЗАЦ, СФЕ. Назовем такое членение текста о б ъ е м н о-ч р а г м а т и ч е с к и м, поскольку в нем учитывается объем (размер) части и установка на внимание читателя.

Это членение перекрещивается с другим видом разбиения текста, который, за неимением лучшего термина, мы назовем контекстно-вариативным. В нем выделяются следующие формы речетворческих актов: 1) речь автора: а) повествование, б) описание природы, внешности персонажей, обстановки, ситуации, места действия и пр., в) рассуждения автора; 2) чужая речь: а) диалог (с вкрапленным авторских ремарок), б) цитация; 3) несобственно-прямая речь.

Оба вида членения взаимообусловлены и имплицитно раскрывают содержательно-концептуальную информацию. Некоторые лингвисты предлагают другие виды членения художественного и других текстов.

Проникнуть в прагматику членения текста — задача трудная и решение ее нередко носит субъективный характер. Однако, поскольку само чтение, как пишет М. Цветаева, есть разгадывание того, что скрыто за словами, за строками — своего рода сотворчество, — попытаюсь предпринять такое разгадывание на примере членения отдельных мест "Войны и мира" Толстого.

V глава первой части первого тома, в которой есть еще членение на "отбивки", заканчивается беседой князя Андрея и Пьера в доме князя Андрея. Последние реплики:

"Ну, для чего вы идете на войну?" — спросил Пьер. "Для чего? Я не знаю. Так надо. Кроме того, я иду . . . — Он остановился. — Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне!"

Следующая глава (VI) начинается фразой:

"В соседней комнате зашумело женское платье. Как будто очнувшись, князь Андрей встряхнулся, и лицо его приняло то же выражение, какое оно имело в гостиной Анны Павловны. Пьер спустил ноги с дивана. Вошла княгиня".

Совершенно очевидно, что между главами — причинно-следственная связь и никакого разрыва повествования между V и VI главами нет, и тем не менее Толстой нашел нужным членить континуум. Почему? Какая здесь прагматическая установка?

Для ответа на этот вопрос необходимо внимательно проанализировать содержательно-фактуальную информацию VI главы. Выберем отдельные места, прямо либо косвенно определяющие отношение князя Андрея к жене:

"Муж смотрел на нее с таким видом, как будто он был удивлен, заметив, что кто-то еще, кроме него и Пьера, находился в комнате". . . . однако с холодной участливостью вопросительно обратился к жене. . . . Тон ее уже был ворчливый, губка поднялась, придавая лицу не радостное, а зверское, беличье выражение. . . . "Твой доктор велит тебе раньше ложиться, — сказал князь Андрей. — Ты бы шла спать" . . . и хорошенькое лицо ее вдруг расплывилось в слезливую гримасу. — Я тебе давно хотела сказать, André: за что ты ко мне так переменялся? Что я тебе сделала? Ты едешь в армию, ты меня не жалеешь. За что? . . ." . . . Lise, — сказал сухо князь Андрей, поднимая тон на ту степень, которая показывает, что терпение истощено.

Вдруг сердитое беличье выражение красивого личика княгини заменилось привлечательным и возбуждающим состраданием выражение страха; она исподлобья взглянула своими прекрасными глазами на мужа, и на лице ее показалось то робкое и признающее выражение, какое бывает у собаки, быстро, но слабо помахивающей опущенным хвостом”.

Проследивая развертывание эпизода появления маленькой княгини, приходишь к выводу, что основанием для выделения отдельной главы (VI) является необходимость более конкретно описать ту сторону жизни князя Андрея, которая “не по нему”.

Членение текста здесь выявляет не только раздельность эпизодов — диалог князя Андрея и Пьера о войне, об аббате и вставка авторской речи о том, что с десятилетнего возраста Пьер был послан с гувернером за границу, с одной стороны, и появление княгини, с другой, но и определяет до известной степени отношение Толстого к описываемым фактам. Писатель заставляет читателя остановиться, оторваться от последовательного восприятия фактов и сконцентрировать свое внимание на том, что последует дальше. Ведь новая глава предполагает переход от одной линии повествования к другой, а здесь нового не оказывается. Связь между главами не нарушается. Получается некий эффект обманутого ожидания.

Столь же неожиданно разорвана нить повествования формальным членением на главы и в другом месте.

VII глава заканчивается: “Так, пожалуйста же, обедать к нам, — сказал он”.

VIII глава начинается: “Наступило молчание”.

Казалось бы, здесь никакого выделения, никакого членения, т.е. никакого разрыва в повествовании не должно было быть. Но Толстой опять членит высказывание. Это связано с необходимостью актуализовать отдельные факты. Дело в том, что в главе VIII внимание читателя переключается на Наташу Ростову:

“... как вдруг из соседней комнаты послышался бег к двери нескольких мужских и женских ног, грохот зацепленного и поваленного стула, и в комнату вбежала тринадцатилетняя девочка, запахнув что-то короткою кисейною юбкою, и остановилась посередине комнаты”.

Это первое появление Наташи Ростовской необходимо было выделить, выдвинуть, актуализовать. И поэтому пауза — новая глава. В ней все посвящено Наташе — описание ее внешности, одежды, поведения, беспричинного веселого заразительного смеха, отношения к ней родителей и гостей. Даже характеристика Бориса и Николая — все это вокруг Наташи. Это не случайно. Почти во всей первой части там, где появляется Наташа, наблюдается членение текста: либо выделяется глава, либо дается “отбивка”.

Интересно отметить особенности членения на главы и отбивки в толстовском тексте: иногда его отбивки с общепринятой точки зрения более логично обоснованы, чем главы. Невольно задумываешься, с каким намерением писатель так своеобразно членит текст. Не приходится сомневаться, что членение всего произведения и его отдельных частей им запрограммировано. Почти везде в анализируемом романе наблюдается одна и та же тенденция — остановиться, чтобы продолжить повест-



вание, переключив его на персонаж, упомянутый в предыдущей главе. Подобно тому как на сцене spot света прожектора направляется на персонаж, который по ходу сценического действия должен обратить на себя внимание зрителей, или когда в телевизионном кадре дается крупный план — в тексте таким переключением служит внезапный разрыв сцепленных между собой фактов общей сюжетной линии. Такой характер членения текста рельефно выступает во многих местах романа. В начале IV главы, где внимание сосредоточено на "пожилкой даме" — княгине Друбецкой, есть фраза, которая фактически является продолжением предыдущей главы. Глава III кончается следующими словами:

"Проходя мимо, князь Василий схватил Пьера за руку и обратился к Анне Павловне. — Образуйте мне этого медведя, — сказал он. — Вот он месяц живет у меня, и в первый раз я его вижу в свете. Ничто так не нужно молодому человеку, как общество умных женщин. . ."

Следующая глава (IV) начинается фразой:

"Анна Павловна улыбнулась и обещалась заняться Пьером, который, она знала, приходился родня по отцу князю Василию"

Дальше луч прожектора перемещается на "пожилую даму" и — после диалога между ней и князем Василием — вновь продолжается сюжетная линия — прием у Анны Павловны.

Таким образом, само членение текста в "Войне и мире" в какой-то степени вскрывает индивидуальную манеру писателя актуализовать отдельные моменты содержательно-фактуальной информации. Выдвижение этих моментов проводится путем графического выделения, отражающего объемно-прагматическое членение казалось бы непрерывной линии повествования.

Должно заметить, что своеобразное творческое членение не проводится Толстым последовательно — есть и такие главы, в которых мы встречаем закономерные и оправданные переключения на параллельные сюжетные линии романа. Однако там, где смена сюжетной линии резко очерчена, мы наблюдаем именно это своеобразное творческое членение. Членение на части целого завершенного текста вызвано стремлением автора перейти с одной сюжетной линии на другую или же с одного эпизода на другой в пределах данной сюжетной линии. Правда, в современной модернистской литературе наблюдается и логически непоследовательное движение линии повествования: с неожиданными разрывами, скачками, внезапными переходами от одних впечатлений, мыслей, описаний к другим, иногда совершенно не связанным с общей содержательно-фактуальной информацией. Анализ системы такого членения, если здесь есть какая-то система, представляет особые трудности, и приемы этого анализа требуют особого рассмотрения.

Разумеется, членение в научных, деловых, газетных текстах основано на совершенно других принципах. В тексте, не выполняющем эстетико-познавательную функцию, главенствующим принципом членения выступает логическая организация сообщения.

Наиболее четко логическое членение текста обнаруживается в научной литературе. Четкость реализуется даже путем выделения частей циф-

ровыми обозначениями. Во многих монографиях принята система обозначения отдельных значимых отрезков двойными и тройными цифрами, например: 1.0; 1.1; 1.2; 1.3... 2.3<sub>1</sub>... 16.8<sub>6</sub> и т.д. Такое членение текста проистекает из желания автора показать зависимость и подчинение отрезков высказывания. Одновременно в таком членении косвенно вырисовывается сама концепция автора относительно взаимообусловленности выделенных частей.

Для сохранения последовательности изложения (континуума) как одной из ведущих категорий научного текста, часто приходится делать сноски. Сноска в научном тексте есть не что иное, как узаконенное отступление от последовательного изложения, не нарушающего этой последовательности.

Примечательна в этом отношении недавно введенная система сносок и ссылок — квадратные скобки, — в которых цифровые обозначения отсылают читателя к библиографии, где ссылки даны в алфавитном порядке (по авторам) или в порядке их упоминания в тексте. Прагматическая установка здесь очевидна — ничто не должно отвлекать читателя от последовательного хода аргументации или изложения научных положений.

Особый вид членения текста принят в дипломатических документах — в пактах, уставах, договорах, меморандумах и пр.<sup>1</sup> Цифровые и буквенные указатели членения встречаются здесь очень часто.

Членение в газетных текстах подчиняется в основном прагматической установке и ограничению места, но слишком сжатая форма, в которой заключено сообщение может подчас даже нарушить логический и прагматический аспекты членения. В отдельных случаях в одном абзаце содержатся информации разного плана, которые можно было бы представить в дробном виде.

Что же касается поэтических произведений, то дробление на смысловые отрезки (строфы) подчиняется в них иным принципам, чем в прозе, в научных, деловых и газетных текстах. Переходы от одного образца к другому, от одной мысли к другой, от одной ассоциации к другой представляют собой особый вариант контекстно-вариативного членения. В таких произведениях не только строфа является единицей членения, но нередко часть строфы выступает в качестве более или менее самостоятельного СФЕ. В качестве иллюстрации приводим две строфы из стихотворения Шелли "Облако" в переводе его на русский язык В.В. Левица.

Деление на строфы I и II (как и дальнейшее деление) вызвано представлением о разных временах года. Первая строфа—лето: жаждающие цветы, листья в их полдневной дремоте, роса, град, дождь, гром; дождь, гром; вторая строфа — зима: снег, белая подушка, вихрь. Здесь, правда, имеются и описания явлений, характерных для весны—лета. Но обратимся сначала к I строфе. Значение знаков препинания в поэтических произведениях трудно переопределить: они приобретают смысловоразличительные функции и способствуют более де-

<sup>1</sup> См. примеры на с. 32, 33, 34, 36.

## ОБЛАКО

Я влагой свежей морских побережий  
Кроплю цветы весной,  
Даю прохладу полям и стаду  
В полдневный зной.  
Крыла раскрою, прольюсь росой,  
И вот ростки взошли,  
Понижшие сонно на жаркое лоно  
Кружащейся в пляске земли.  
Я градом клестну, как цепом по гумну,  
И лист побелеет и колос,  
Я теплым дождем рассыплюсь кругом,  
И смех мой — грома голос.

Одену в снега на горах луга,  
Застонут кедров во мгле,  
И в объятиях метели, как на белой постели,  
Я сплю на дикой скале.  
А на башнях моих, на зубцах крепостных  
Мой кормчий, молния, ждет,  
В подвале сыром воеет скованный гром  
И рвется в синий свод.  
Над сушей, над морем, по звездам и зорям,  
Мой кормчий правит наш бег,  
Внемя в высях бездонных зовам дивов влюбленных,  
Насельников моря и рек.  
Под водой, в небесах, на полях, в лесах  
Ночью звездной и солнечным днем,  
В недрах гор, в глуби вод, мой видя попет,  
Дух, любимый им, грезит о нем,  
И покуда, ликуя, по лазури бегу я,  
Расточается шумным дождем

тальному и углубленному пониманию эстетического "переживания" поэта. Особое значение имеют точки внутри строфы. Они как бы дробят мысль, заставляют читателя переключаться с одного образа на другой. Так, в первых четырех строках дан образ персонализированного облака, образ, в котором подчеркнуты две функции объекта — давать влагу и тень. Последующие четыре строки — другой образ — птица, с крыльев которой каплет жизнотворная роса, питающая почвы. Возникает новый образ земля-мать. Второе четверостишие отделено от первого точкой. Членение вызвано желанием раскрыть другую функцию облака. Третье четверостишие, тоже отделенное точкой, дает новый образ — цел, как полезное сельскохозяйственное орудие. Так поэт изображает град, видя даже в нем жизнотворное начало.

Таким образом, членение строфы продиктовано разными образными представлениями об облаке, о его благодатных функциях. Это своего рода гимн природе-благодетельнице.

Я счел нужным привести и вторую строфу этого стихотворения для того, чтобы показать, как разворачивается мысль поэта и как поэт отделяет одно высказывание, один образ от другого. Не вдаваясь в тонкости структурно-семантической интерпретации мыслей, чувств и представлений поэта о предмете описания, обра-

тим внимание, как сам поэт делает различие между точкой и точкой с запятой в этой строфе. Уместно привести мысль А. Белого: "... ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания рождается не случайно, а медленно кристаллизуется в сложном как мир, называемым лирическим стихотворением" [А. Белый, 211].

Первые четыре строки второй строфы рисуют облако в объятиях снежной бури. После этих строк, отделенных от всех остальных точкой, следуют 14 строк, между которыми нет точек, но появляются точки с запятой. Такая пунктуация дает возможность предположить, что поэт в сменяющихся образах (небесный чертог с башней и подземельем и их обитатели; духи, которые движут облако в пурпурном воздушном океане; купанье облака в "голубой улыбке неба"), вероятно, видит большую взаимосвязанность, чем между образом облака в снежную метель и последующими образами<sup>1</sup>.

Возможно, мое "разгадывание тайного скрытого за строками" не однозначно восприятию этой же строфы другим читателем. В этом суть искусства: сопереживание связано с накопленным опытом чтения художественной литературы. Восприятие эстетико-познавательного воздействия каждого данного произведения всегда индивидуально.

Таким образом, чтение любого текста, будь он художественный, деловой, газетный или научный, имеет двоякую основу: отдельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения и для того, чтобы автор для себя уяснил характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения. В первом случае явно ощутима прагматическая основа членения, во втором — субъективно-познавательная. Как в первом, так и во втором случае налицо аналитическая тенденция, всегда сопровождающая процесс реализации мысли в письменной разновидности языка. Эта тенденция тем сильнее и тем яснее выражена вербально, чем ближе характер сообщения к стилю научной документации, в котором логическая последовательность и закономерность связей обеспечивают легкое декодирование.

В современной литературе, особенно в произведениях так называемого "потока сознания", часто встречаются такие разрывы сообщения, которые озадачивают читателя, ставят его в тупик: он не находит оснований для членения, не видит скрытых связей между членными отрезками и порой совершенно теряет нить повествования. Любопытно существование американского журнала *Lor t.e. Language of Poems* (язык поэзии), цель которого — толковать непонятные, невоспринимаемые непосредственно стихотворения. Наиболее характерная черта этих стихотворений — нарушение связей между отрезками тех связей, которые помогают читателю уяснить тип взаимоотношений между частями. Однако, судя по некоторым особенно нашумевшим произведениям такого типа (например роман "Улисс" Джеймса Джойса), и подобное сложное членение дает представление (хотя и своеобразное) о дискретности частей. Своеобразие заключается лишь в пренебрежении

<sup>1</sup>Трактовка образов частично дана по оригиналу поэмы.

к установившейся манере определять характер отношений между частями высказывания. Хаотическое нагромождение мыслей, эпизодов, характеристик призвано как бы отражать "естественный процесс" человеческого сознания.

Деление на абзацы и попытки определить типы абзацев в разных текстах подтверждают мысль о том, что членение целого является результатом логического осмысления соотношения частей.

Однако, иногда несвязность отдельных частей текста является результатом осознанного и преднамеренного замысла автора.

"Калейдоскопический ряд drobных элементов действительности, — справедливо замечает Кв. Кожевникова, — способен поддерживать иллюзию быстрой смены действий, усиливать экспрессивность повествования, а одновременно придавать ему и субъективную тональность, т.к. события, восприятие внешнего мира и рассуждения о нем проходят как бы через сознание субъекта, находящегося "внутри" событий и, следовательно, подающего информации о них рывками, без возможности упорядочить их, провести дифференциацию и иерархизацию их значимости" [К. Кожевникова, 312].

Приведенное высказывание лишь подтверждает мысль о том, что, подвергая текст сознательной сегментации, художник слова все же не свободен от проявления бессознательного в оценке отдельных фактов и событий и невольно выражает это путем выдвижения тех или иных моментов в качестве весьма значимых и поэтому достойных графической интерпретации.

В текстах, относящихся к стилю языка художественной литературы выделяется особый вид контекстно-вариативного членения — цитация. Она занимает довольно значительное место в научных текстах и служит автору либо для того, чтобы поддержать свою мысль, либо противопоставить ее чужой мысли, либо просто, чтобы привести что-то точку зрения. Цитата всегда графически отделена от основного текста кавычками. Освещение членения текста будет неполным, если не упомянуть своеобразия некоторых его частей, которые появляются обычно в текстах большого размера — в романах, драмах, больших поэмах, уставах, пактах, договорах и пр., т.е. в тех речетворческих произведениях, которые условно можно назвать макротекстом. Такие части называются по-разному, в зависимости от типа текста, а именно предисловие, введение, "от автора", пролог, преамбула и, с другой стороны — послесловие, заключение, эпилог, *precis*, *summary*, выводы и пр.

В отличие от описанных частей текста объемно-прагматического характера, которые вплетены в произведение и являются его неотъемлемыми частями, предисловие, введение, заключение и пр. — факультативны. Они характеризуются прежде всего некоторой независимостью от целого текста, но одновременно тесно связаны с ним. Эти части как бы совмещают в себе черты объемно-прагматического членения, поскольку отделены от текста названием. Они имеют откровенно воздействующее влияние на читателя и контекстно-вариативное членение, поскольку они представляют собой чисто авторские размышления о содержании произведения в целом.

Введение обычно превосхищает содержательно-концептуальную информацию, а в некоторых случаях и содержательно-фактуальную. Своеобразие введения в том, что направляя мысль читателя на то, о чем будет речь впереди, оно не раскрывает ни плана повествования, ни сюжета, ни основной информации. Введение обычно содержит импликацию и способствует проспекции. Иногда оно жсплицитно выражает творческий импульс автора или объясняет, что натолкнуло его на создание произведения, или дает некоторые обобщения.

Предисловие содержит некую долю той информации, которая является основной в тексте и обобщенно представлена в названии (заголовке).

Характерными признаками предисловия являются: а) тезисность — сжатое описание тех положений, которые в дальнейшем развертываются в основном тексте; б) аннотация — перечисление проблем, затронутых в основном тексте; в) прагматичность — описание целевой установки произведения; г) концептуальность — некоторые теоретические, методологические и др. положения, которые легли в основу произведения; д) энциклопедичность — сведения об авторе и краткое описание работ в данной области, предшествующих данной работе и т.д.

Все перечисленные признаки не обязательны для всех видов предисловий и введений. Некоторые из них могут иметь не проспективную, а ретроспективную направленность. Так, в текстах научного характера часто можно встретить предисловия, в которых упоминаются положения, ранее разработанные автором или другими авторами, положения, которые являются существенными для новых сообщений. В художественных произведениях предисловия и введения не являются характерными признаками организации текста. Это можно объяснить тем, что художественное произведение обычно не нуждается в направляющих указаниях предисловия или введения. Вариантом предисловия является пролог.

Пролог — это предисловие к одному из видов художественного произведения. Пролог имеет свои особенности, отличающие его от предисловия и введения. Часто он обладает ретроспективной и проспективной направленностью. В ретроспективном плане в прологе описываются явления, факты, обстоятельства, необходимые для более полного раскрытия содержания произведения. В проспективном плане пролог дает возможность автору предрасположить читателя к адекватному восприятию идеи произведения. Пролог выдвигает новые критерии и характеристики текста. Прежде всего эта часть текста органически может быть и не связана с самим повествованием. Пролог иногда отдален от основного текста как вневременным параметром, так и внепространственным. С другой стороны, пролог может быть и действительным вступлением к основному содержанию текста. Возьмем для примера ту часть повести Джеральда Даррела "Моя семья и другие звери" (My Family and Other Animals), которая называется "Слово в свое оправдание". Насколько мне представляется, это вступление-пролог может служить примером сочетания объективного и субъективного. Внимание читателя направлено не на сами события, которые будут описаны в основном тексте, а на предпосылки творческого акта: на то, как создавалось произведение,

кто его персонажи, кто помогал автору, кому посвящается книга. Но этот пролог не лишен и проспективных языковых форм, к которым можно отнести упоминание об отношении членов семьи писателя (они же персонажи повести) к фактам, описанным в тексте.

Стоит привести пролог целиком, чтобы показать, как разворачивается эта часть текста.

" В этой книге я рассказал о пяти годах, прожитых нашей семьей на греческом острове Корфу. Сначала книга была задумана просто как повесть о животном мире острова, в которой было бы немножко грусти по ушедшим дням. Однако я сразу сделал серьезную ошибку, впуская на первые страницы своих родных. Очтившись на бумаге, они принялись укреплять свои позиции и приглашала с собой всяких друзей во все главы. Лишь ценой невероятных усилий и большой изворотливости мне удалось отстоять кое-где по несколько страничек, которые я мог целиком посвятить животным.

Я старался дать здесь точные портреты своих родных, ничего не приукрашивая, и они проходят по страницам такими, как и я их видел. Но для объяснения самого смешного в их поведении должен сразу сказать, что в те времена, когда мы жили на Корфу, все были еще очень молоды: Ларри, самому старшему, исполнилось двадцать три года, Лесли — девятнадцать, Марго — восемнадцать, а мне, самому маленькому, было всего десять лет. О маминном возрасте никто из нас никогда не имел точного представления по той простой причине, что она никогда не вспоминала о дне своего рождения. Могу только сказать, что мама была достаточно взрослой, чтобы иметь четырех детей. По ее настоянию я объясню также, что она была вдовой, а то ведь, как проницательно заметила мама, люди всякое могут подумать.

Чтобы все события, наблюдения и радости за эти пять лет жизни могли втиснуться в произведение, не превышающее по объему "Британскую энциклопедию", мне пришлось все перекраивать, подрезать, так что в конце концов от истинной продолжительности событий почти ничего не осталось. Пришлось также отбросить многие происшествия и лица, о которых я рассказал бы тут с большим удовольствием.

Разумеется, книга эта не могла бы появиться на свет без поддержки и помощи некоторых людей. Говорю я об этом для того, чтобы ответственность за нее разделить на всех поровну.

Итак, я выражаю благодарность:

Доктору Теодору Стефанидесу. Со свойственным ему великодушием он разрешил мне воспользоваться материалами из своей неопубликованной работы об острове Корфу и снабдил меня множеством плохих каламбуров, из которых я кое-что пустил в ход.

Моим родным. Как-никак это они все же дали мне основную массу материала и очень помогли в то время, пока писалась книга, отчаянно споря по поводу каждого случая, который я с ними обсуждал, и изредка соглашаясь со мной.

Моей жене — за то, что она во время чтения рукописи доставляла мне удовольствие своим громким смехом. Как она потом объясняла, ее смешила моя орфография.

Софи, моей секретарше, которая взялась расставить запятые и беспощадно искореняла все незаконные согласования.

Особую признательность я хотел бы выразить маме, которой и посвящается эта книга. Как вдохновенный, нежный и чуткий Ной, она искусно вела свой корабль с несуразным потомством по бурному житейскому морю, всегда готовая к-бунту, всегда в окружении опасных финансовых мелей, всегда без уверенности, что команда одобрит ее управление, но в постоянном сознании своей полной ответственности за всякую некомпетентность на корабле. Просто непостижимо, как она выносила это плавание, но она его выносила и даже не очень теряла при этом рассудок. По верному замечанию моего брата Ларри, можно гордиться тем методом, каким мы ее воспитали; всем нам она дает честь. Я думаю, мама сумела достичь той счастливой ирравны, где уже ничто не потрясает и не удивляет. . ."

Столь длинный пример предисловия к повести понадобился потому, что только в его целостности можно выявить основные функции этой части общего повествования. Здесь можно увидеть ряд характерных, типических черт всякого предисловия, но преломленных через призму индивидуально-творческой манеры писателя. В тексте представлены действующие лица, сказано, о чем пойдет речь в самой повести, вынесена благодарность лицам, в той или иной мере причастным к созданию повести, даны пространственно-временные параметры и многое другое, что обычно характерно для предисловия.

В этом предисловии обращает на себя внимание и то, что оно органически связано с последующим изложением и со всей стилиевой манерой автора повествования. Уже здесь сквозит мягкий юмор, добродушие, всепоглощающая любовь к природе, любовь ко всему живущему. Это предисловие не только предвосхищает описываемые события, но и настраивает читателя на определенное эмоциональное и эстетическое восприятие. Мироощущение писателя уже угадывается: человек неотделим от природы, он — ее часть и венец, но каждая козявка, каждая букашка достойны его внимания и заботы. Это мироощущение заложено в самой языковой ткани предисловия и естественно вплетено в эту ткань. В подтверждение выделю из этого предисловия лишь отрывок (СФЕ):

“Особую признательность я хотёл бы выразить маме, которой и посвящается эта книга. Как вдохновенный, нежный и чуткий Ной, она искусно вела свой корабль с несуразным потомством по бурному житейскому морю, всегда готовая к бунту, всегда в окружении опасных финансовых мелей, всегда без уверенности, что команда одобрит ее управление, но в постоянном сознании своей полной ответственности за всякую неисправность на корабле. Просто непостижимо, как она выносила это плавание, но она его выносила и даже не очень теряла при этом рассудок... Я думаю, мама сумела достичь той счастливой нирваны, где уже ничто не потрясает и не удивляет...”

Читатель, наверное, обратил внимание на конец этого предисловия. Автор утверждает в нем, что все изложенное в повести — правда и что очарование описываемого места отражено в морской карте, на которой имеется особая “врезка-предупреждение”. Это предупреждение многозначительно: “У этих берегов надо быть осмотрительней”. Невольно возникают коннотации с упомянутой в тексте развернутой метафорой — житейское море и семейный корабль и с аллюзией — Ной, плавающий со своей семьей в ковчеге во время потопы.

Текстовой характеристикой предисловий, вступлений, прологов является их относительная автосемантия. Их условно можно назвать *предтекстами*. И тем не менее они части целого: отдельно от самого произведения предисловий не существует.

Перспективный характер предисловий, вступлений, прологов сказывается в их векторной направленности. Читатель воспринимает основной текст произведения уже по заранее predeterminedному руслу. Таким образом, предтекст в какой-то степени ограничивает возможности индивидуально-творческого осмысления содержательно-концептуальной информации.



В предисловии к научному тексту крупного масштаба обычно кратко излагается основное содержание отдельных частей, их последовательность и взаимоотношенность. Однако и такой предтекст уже настраивает читателя на восприятие дальнейшего изложения в рамках, поставленных автором. При декодировании информации сжатое изложение содержания частей неизбежно влечет за собой подключение собственного тезауруса. В результате получается некий диалог между подготовленным читателем и автором произведения. Переоценка собственного понимания проблем, освещенных лишь тезисообразно в предисловии (предтекст) обычно наступает только по прочтении всего текста. Тем не менее трудно переоценить силу векторной направленности, осуществляемой предтекстом, если он, хотя бы только имплицитно, раскрывает ход мыслей и аргументов автора научного труда.

Сказанное требует иллюстрации. Предисловие к первому тому коллективной монографии "Бессознательное" (всего полторы страницы) раскрывает содержание трех разделов этого тома. За недостатком места передадим это содержание с купюрами.

"В настоящий том монографии включены три начальных ее тематических раздела. . . В первом разделе этот аспект (исторический. — И.Г.) представлен описанием долгих, весьма порой напряженных споров и концептуальных подходов, взаимовлияния и антагонизм которых позволил отвергнуть представление о неосознаваемых формах работы мозга как об активности только нейро-физиологического порядка.

"Во втором разделе основное внимание уделяется нелегко поддающейся анализу крайне сложной эволюции психоаналитических представлений, в результате которой современный психоанализ приобрел черты, качественно отличающие его во многом от ортодоксального фрейдизма 20 — 30-х годов.

"В статьях третьего раздела содержатся разнообразные материалы, характеризующие вклад, . . . внесенный в развитие представлений о . . .

Следовательно, можно, обобщая, сказать, что первый том монографии — это в целом разносторонне прослеженная история постепенного созревания идеи бессознательного" (Бессознательное, 67-68).

В этом предисловии нетрудно заметить проспекцию. Векторная направленность проспекции отчетливо проявляется в подчеркнутых фразах. Здесь не только проспекция с точки зрения фактуальной информации, т.е. та, которая извлекается в процессе чтения, но и предпосылки содержательно-концептуальной информации, поскольку в этих фразах уже раскрывается решение поставленных проблем. Следует иметь в виду, что выбор примеров определяется наиболее характерными, типологическими особенностями данного объекта наблюдения. Мне представляется, что приведенные два предисловия, одно к художественному тексту, другое к научному, отвечают указанному требованию.

Что касается послесловия (заключения, эпилога), то его можно определить как часть текста, имеющую предиктирующую функцию. Содержательно-концептуальная информация находит здесь свое эксплицитное выражение (stated ideas). Послесловие призвано дать эту информацию в сжатом виде. Оно имеет функцию интеграции всего текста

и будучи непосредственно связано со смыслом названия, является одной из конкретных форм категории завершенности, открывая тем не менее путь для иного развертывания общей идейной направленности сюжетной линии, с иной содержательно-концептуальной информацией, с иным названием.

Интересно в этом отношении высказывание Н.К. Гей о том, что эпилог "Анны Карениной" — это завершение сюжетной линии романа, так называемого "романа конца".

Однако эпилог фактически раскрывает СКИ романа "... без эпилога продуманный до мельчайшего штриха роман конца лишается своей главной направленности, лишается эпохального своего содержания" (Гей Н.К., 130). Далее Н.К. Гей приводит выдержки из эпилога: *все перевернулось и только укладывается*, когда крутой поворот, оставшийся позади (1861 г.), пророчит *новый большой поворот*, который будет впереди (1905), *строй отжил свое время и подлжит разрушению. Какая будет развязка*, — писал Толстой позже, — не знаю, но что дело подходит к ней... и что так продолжаться не может — я уверен".

Направленность "вовне замкнутого художественного пространства" (Н.К. Гей, 130), есть по существу имплицитно выраженная содержательно-концептуальная информация, которая извлекается из общей идеи романа "Анна Каренина". Эта информация помещена в эпилоге. Почему она вынесена "за скобки"? Почему не включена в роман? Или в предисловие?

Здесь может быть несколько решений. Одно из них, наиболее вероятное, как нам представляется, это имплицитность СКИ внутри романа как основной признак СКИ в художественных текстах и эксплицитность СКИ в послесловии (эпилоге). Необходимо напомнить, что послесловие, как и предисловие, является факультативными частями текста. Их функции в художественных произведениях обособляются от тех, которые типичны для этого типа текстов, а в какой-то мере и противопоставлены им. Ведь в художественных произведениях СКИ допускает разные толкования, нередко противоречивые: в предисловии и в послесловии обычно дана векторная направленность, детерминирующая однозначное толкование. Важно указать, что высказанные соображения касаются некоторых, наиболее типологических черт этих частей и представляют собой своего рода инварианты. Можно привести такие тексты предисловий и послесловий, которые будут представлять собой варианты наметенной инвариантной схемы.

Я попытался на отдельных примерах показать, какая прагматическая установка легла в основу того или иного разбиения текста на главы, главки, отбивки в прозаическом и в поэтическом произведениях: привел образец предисловия. Я также выразил предположение о том, почему Шелли именно таким образом разбил свою поэму "Облако" на строфы и из каких частей состоят эти строфы. Как видно из приведенных примеров и их толкования членимость текста обычно имплицитно выявляет и установку автора на восприятие текста читателем и одновременно показывает, как сам автор в соответствии со своими общественно-политическими взглядами, моральными, этичес-

кими и эстетическими принципами отграничивает одни эпизоды, факты, события и пр. от других. Такая двуединая сущность членения текста по-разному воплощается в текстах разных типов, реализуя разное соотношение объективного и субъективного. Восприятие текста читателем в основном подчиняется объективным закономерностям, а характер авторского отграничения частей текста подчиняется субъективно-оценочным параметрам.

В контекстно-вариативном членении текста задача автора сводится к переключению форм речетворческих актов, например с описания на диалог, с диалога на авторские рассуждения и т.д. Такого рода переключения способствуют более рельефному изображению обстановки, в которой протекает коммуникация, и дают возможность варьировать средства передачи информации. Известно, какую большую роль играет речевая характеристика героев в общей концептуальной информации произведения. С другой стороны, рассуждения автора, врывающиеся в сценические эпизоды романа (повести), значительно дополняют эту информацию. Векторная направленность таких рассуждений тоже имеет прагматическую установку.

Переключения разных речетворческих актов характерны главным образом для текстов художественной прозы. Ни в каком другом функциональном стиле нет такого многообразия смен форм повествования. В какой-то степени переключения можно наблюдать в поэзии, в так называемых лирических отступлениях, а также в газетных сообщениях, в которых журналист для придания большей достоверности вводит прямую речь.

Контекстно-вариативное членение текста — одно из средств приближения читателя к сообщаемым событиям, оно делает его как бы участником этих событий. Это особенно ощутимо, когда авторское повествование переключается на диалог. Беседа двух персонажей невольно втягивает читателя в обмен репликами, заставляет внутренне слышать речь персонажей, чем значительно повышает его эмоциональное напряжение. Диалог опосредованно обращен и к читателю. В отличие от монолога, где читатель как бы в стороне наблюдает за ходом мыслей персонажа, диалог включает его в действие. Диалог как обмен высказываниями, репликами динамичнее монолога: быстрая смена формальных, интонационных, смысловых и музыкальных характеристик, подсказываемых графическими средствами и ремарками автора, концентрирует внимание читателя на том, как сказано и что сказано. В монологе внимание читателя сосредоточено на содержании, а не на форме высказывания. Исключение составляет риторически обработанный монолог.

Необходимо повторить, что оба типа членения текста — объемно-прагматический и контекстно-вариативный в основном запрограммированы, т.е. обусловлены намерением автора. Это значит, что в любом из типов членения, и в частности в переключении одной формы изложения на другую — например, в переходе диалога в рассуждения автора или наоборот, — чувствуется стилистическая обработка материала. Диалог в драме или в прозе не настоящий диалог, а его более или менее удачное подобие. То же можно сказать и о

монолог. Подлинной является лишь авторская речь как проявление "художественной действительности".

В разного рода переключениях одной формы изложения на другую по-разному проявляется информация. Диалог дает довольно мало содержательно-концептуальной информации; он лишь косвенно может служить ей опорой, поскольку он больше связан с протеканием действия, т.е. с содержательно-фактуальной информацией.

Однако часто в диалоге просвечивает СКИ и не только эксплицитно выраженная. Характерны в этом отношении диалоги в рассказах Э. Хемингуэя. Так, в рассказе "Белые слоны" диалог между молодым человеком и девушкой раскрывает подтекст, а именно нежелание молодого человека связать свою судьбу с судьбой девушки, ожидающей от него ребенка. Это та СФИ, которая нацелена на СКИ. Рассуждения, наоборот, чаще всего насыщены содержательно-концептуальной информацией.

Автор в них придерживается той векторной направленности, которая вытекает из его основного замысла.

Сопоставляя два типа членения, приходишь к заключению, что они преследуют одну и ту же цель, но разными средствами. В их основе лежит членение объективной действительности на воспринимаемые нашим сознанием, упорядоченные, как-то организованные отрезки. Непрерывный континуум не дает возможности остановиться на отдельном, частном и препятствует адекватному осмыслению происходящего. Необходимо "дух перевести". Трудно себе представить большой текст, в котором не было бы разбиения на главы, части и в котором не было бы переключения форм изложения. Даже многотомный труд "История Великой Отечественной войны" содержит оба вида членения. В этом труде имеются, кроме томов, глав, частей, также предисловия, описания, рассуждения, диалоги, приказы, сообщения, выводы и пр. Всякое речевое произведение, даже лишенное эстетико-познавательной функции, настоятельно требует разнообразия в организации своего материала. Не составляют исключения военные и другие уставы, своды законов, деловые документы и пр. Везде, кроме объемно-прагматического членения, можно найти также и контекстно вариативное членение, правда, несколько ограниченное, как-то: предисловие, цитацию, аллюзии, заключение и др.

Особенно разнообразно представлено контекстно-вариативное членение в романах и больших повестях. "Язык романа, — пишет М. Бахтин, — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык" [М. Бахтин, 414]. Развивая мысль Бахтина, можно сказать, что эти "взаимоосвещающиеся" языки и есть своеобразное членение текста, создающее иллюзию многоголосного звучания произведения, в котором голос автора то выделяется из хора персонажей, то сливается с ним; он то говорит сам с собой, то с читателем, то умолкает, то властно врывается в многоголосие.

Нужно особенно подчеркнуть зависимость членения от других грамматических категорий текста. Само членение непосредственно связано

с категориями информации, интеграции, когезии и некоторыми другими. В разных типах текста выделяются те или иные отрезки в связи с той значимостью, которая придается данному отрезку. Каждый тип членения можно рассматривать в зависимости от того, какое значение придает автор тому или иному виду контекстно-вариативного членения.

Очевидно, неслучайно в некоторых романах уделяется много места диалогу. В романе О. Хара "На террасе", например, из первых 200 страниц 112 (56%) отведено диалогу и 88 (44%) повествованию. Диалог в силу своего сущностного характера естественно предполагает наличие двух собеседников, что предоставляет возможность автору "отойти в тень", т.е. не непосредственно участвовать в самом акте коммуникации. Появляется как бы скрытая (авторская) коммуникация над открытой коммуникацией (участников диалога).

"В черномом предисловии к "Войне и миру", — пишет Н.К. Гей, — Толстой просит не называть его произведение романом, с проникательностью улавливая во многом неясную еще для него связь между жанровой природой произведения и такими его компонентами, как начало, конец, протекание действия" [Н.К. Гей, 126]. Здесь мы уже имеем дело с рассуждением о виде художественного произведения. Жанр произведения в известной степени предопределяет направленность концептуальной информации.

Информация, заключенная во введении к научной работе, обычно основана на фактах, которые, как предполагается, известны читателю. Цель введения к научной работе — показать, что исследование является развитием, продолжением или опровержением ранее признанных положений, полемикой с другими направлениями или отдельными учеными и пр. По этому поводу уместно привести следующее высказывание Н. Винера: "Ясное понимание идеи информации в ее применении к научной работе показывает, что простое сосуществование двух различных информаций представляет собой относительно небольшую ценность, если только эта информация не может быть эффективно объединена в лице какого-либо ученого или научной лаборатории, способных обогатить одну информацию другой" [Н. Винер, 132].

Нередко во введении дается фактуальная информация: указывается, какие лица участвовали в исследовании, место, время и характер проведенных предварительных лабораторных, экспериментальных и других работ, обеспечивающих достоверность и надежность выводов. Таким образом, введение обладает некоторой степенью автосемантии, одновременно выполняя роль пропозиции. Этот термин по праву может быть применен к введению, поскольку, как пишет Н.Д. Арутюнова, пропозиция "... передвигается в направлении от утверждения о событии или положении дел, к обозначению некоторой ситуации, того, что имеет место в мире" [Н.Д. Арутюнова, 1976(а), 47]. С.Д. Кацнельсон считает, что пропозиция в предложении "... может быть в своем отношении к действительности верной, неточной или вовсе ложной. Всякая пропозиция имеет поэтому, как выражаются логики, "функцию истинности" [С.Д. Кацнельсон, 142]. Довольно сложно определить такой расплывча-

тый термин, как пропозиция, имеющий в лингвистической литературе множество разнообразных толкований.

В этой работе я понимаю под пропозицией данные, которые выражены вербально в виде предложений, сочетаний предложений, абзацев, в виде целого отрезка текста и предваряют основное сообщение. Пропозиция в такой интерпретации выступает в качестве условия для более адекватного понимания содержания сообщения.

Если попытаться экстраполировать на текст некоторые современные концепции смысловой стороны предложения, то можно с некоторым приближением определить введение как часть текста, имеющую интродукционную функцию. Иногда введение такого рода не отделяется от основного текста, а как бы сливается с ним. Оно служит для характеристики действующих лиц, для обрисовки места и времени происходящего. Такая интродукционная форма, фактически являясь введением, теряет значительную долю своей автосемантии. Примером может служить всестороннее описание характера, внешности и поступков главного персонажа "Рождественской песни" Ч. Диккенса — Скруджа. Ему посвящены первые десять абзацев повести.

Однако введение не ограничивается этой функцией. Пролог в художественном произведении — часть текста, он настраивает читателя на определенный лад, навязывает ему созвучное с автором понимание того, что будет описано в тексте, и понимание самой концептуальной информации.

Такая векторная направленность пролога иногда предопределяет эстетическое восприятие всего произведения и нередко понижает способность читателя по-своему, творчески осмыслить содержательно-фактуальную информацию (см., например, пролог к "Руслану и Людмиле", пролог к "Войне и миру", пролог к "Анне Карениной" и др.).

Во введении можно встретить ряд эмоционально-окрашенных средств, обеспечивающих соответствующую прагматическую направленность всего текста (ср., например, преамбулу к Уставу ООН).

От более крупного членения текста, от глав, главков, отбивок, мы должны перейти к основной, мельчайшей единице текста, которая выступает в качестве его конституэнта. Предложение, как это уже упоминалось, не является единицей текста. Единицей текста является более крупное единство, объединяющее ряд предложений — это сверхфразовое единство (СФЕ), термин, который уже не раз упоминался на предыдущих страницах, но еще не получил всестороннего описания. Этот термин имеет ряд синонимов, как-то: "сложное синтаксическое целое", "компонент текста", "дискурс" (discourse), предложенный в работах пражских лингвистов, "регистр" (register), используемый в работах так называемых неофирсовской школы и эдинбургской школы, "высказывание" (utterance) "прозаическая строфа", "синтаксический комплекс", "монологическое высказывание", "коммуникативный блок" и т.д. Эти термины часто применяются для определения разнородных явлений, но все они имеют одно назначение — определить более крупную, чем предложение, единицу, в которой само предложение выступает в качестве конституэнта. Из этого следует, что предложение, являясь составной час-

тью более крупного отрезка высказывания, не может одновременно быть и составной частью целого, объединяющего такие отрезки. Этой точки зрения придерживается ряд исследователей.

Приведем высказывания некоторых из них. Так, Богумил Палек пишет: "Прежде всего необходимо отдавать себе отчет в том, что с помощью последовательного упорядочения отдельно взятых предложений можно создать не связный текст, а лишь последовательность отдельных предложений, и любая концепция грамматики, претендующая на максимальную адекватность описания, должна учитывать этот факт. Другими словами, для того чтобы включить в рамки некоторого грамматического описания гиперсинтаксические явления, например кросс-референция, грамматическая концепция должна рассматривать предложения как единицы не только изолированные, но и образующие путем взаимного контакта с соседними элементами единицу более высокого уровня — в данном случае произведения речи (discourse). Это утверждение очевидно на первый взгляд, но вытекающим из него следствиям до сих пор не уделялось должного внимания" [Богумил Палек, 255]. Показательно также цитированное Максом Пфютце высказывание Эггера: "Схема предложения как синтаксическое явление выходит за рамки отдельного предложения и служит для создания упорядоченных единиц нашей речи, относящихся к более высокому уровню, чем само это предложение" [Макс Пфютце, 234—235]. Петр Сгалл пишет: "Можно, конечно, определить новую единицу как последовательность предложений, удовлетворяющую требованиям семантической связности, но для исчерпывающего определения нам недостаточно простого переноса привычных понятий из "лингвистики предложения" в новую область" [Петр Сгалл, 85]. ". . . до сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения, — пишет М. Бахтин, — . . . это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка: получается впечатление, точно лингвистический анализ можно продолжать и дальше, как это ни трудно и как ни соблазнительно внести здесь чужеродные для лингвистики точки зрения" [М. Бахтин, 45].

Можно с уверенностью утверждать, что на данном этапе развития теории текста понятие сверхфразового единства (СФЕ) (термин, который мы предпочитаем другим) уже не является чужеродным для лингвистики.

Если абстрагироваться от конкретных речевых воплощений, то в отрезках больших, чем предложение, обнаруживаются свои типологические закономерности, возводящие их в ранг единиц языка. Конечно, эти закономерности не столь ригористичны в СФЕ, как в предложении. Это сказывается и в более независимом положении отдельных частей по отношению друг к другу и к целому, и в более свободном взаимоположении этих частей и в некоторых других формах следования предложений. Однако сверхфразовое единство все же сковано какими-то ограничениями, наложенными самой системой языка. Замечание Н.Д. Арутюновой о том, что "Интродуктивные предложения настоятельно требуют продолжения" [Н.Д. Арутюнова, 1976(6), 223], можно отнести не только к интродуктивным предложениям, но и к любому (даже к сентенции), если оно взято не изолированно, а в составе СФЕ.

Устанавливая в качестве конститuentов текста сверхфразовые единства (СФЕ), нам необходимо более подробно описать сущностные характеристики этих составляющих, своеобразие их структур, особенности их функционирования, типы лексико-грамматических средств связи внутри этих единств и между ними.

Сверхфразовое единство не механическая сумма предложений, а качественно новое структурно-смысловое образование, параметры которого существенно отличаются от параметров предложения.

До сих пор лингвисты еще не пришли к согласию относительно статуса СФЕ. У советских лингвистов существует целый ряд терминов для обозначения сложных синтаксических единиц, являющихся компонентами текста. Среди них *сверхфразовое единство* (О.С. Ахманова), *сложное синтаксическое целое* (А.М. Пешковский), *компонент текста* (И.А. Фигуровский), *прозаическая строфа* (Г.Я. Солганик), *синтаксический комплекс* (А.И. Овсянникова), *монологическое высказывание*, *коммуникативный блок* и т.д. Итак, я остановился на термине СФЕ. Можно выделить один общий принцип подхода к этой единице: СФЕ понимается, с большей или меньшей степенью четкости как сложное структурное единство, состоящее более чем из одного самостоятельного предложения, обладающее смысловой целостностью в контексте связной речи и выступающее как часть завершенной коммуникации.

Тем не менее некоторые лингвисты механически переносят принципы организации единиц предложения на организацию единиц текста. Есть исследователи (Б. Вендель, М. Даскал, А. Маргалит), которые считают, что вообще нет необходимости создавать грамматику текста, что грамматика предложения может объяснить явления на всех уровнях, в том числе и на самом высшем — на уровне текста.

Другие лингвисты, хотя и признают наличие в тексте особых единиц более высокого уровня, тем не менее при анализе этих единиц исходят из предложения. Сосредоточив внимание на связях между компонентами СФЕ (предложениями), они не придают должного значения выявлению природы, законов построения и функционирования единств (А. Бекер, Т. Кристенсен).

С другой стороны, некоторые исследователи полностью отвергают аналогию с предложением и подходят к единствам как бы с противоположной стороны: с точки зрения "континуума речи", т.е. текста в целом (П. Роджерс). Этих лингвистов мало интересуют отношения внутри единств, все внимание они концентрируют на внешних отношениях, т.е. отношениях между единствами.

Совершенно очевидно, что подобные подходы страдают односторонностью, что они не в состоянии выявить все параметры СФЕ, показать, каким образом оно функционирует и каким образом достигается коммуникативная значимость СФЕ.

Поскольку сверхфразовое единство представляет собой сложную структурно-семантическую единицу, коммуникативная значимость которой не является результатом простого сложения смыслов составляющих ее самостоятельных предложений, рассматривать ее необходимо на иерархически более высоком уровне, чем предложение. При этом для деко-



дирования информации, заложенной в тексте, важно выявить внутреннюю структуру единства, определить его типы и установить, каковы их отношения друг к другу в качестве единиц, конституирующих текст.

В настоящее время изучение СФЕ проводится в четырех планах: 1) в плане семантики; 2) в плане прагматики; 3) в плане синтактики; 4) в плане функционирования.

В плане семантики наибольшее внимание уделяется значению предложений, составляющих единство<sup>1</sup>.

Исходя из правильной идеи логико-семантического объединения самостоятельных предложений в СФЕ, некоторые ученые неправомерно приравнивают связность текста к его логической связности. Так, в работе Г.В. Дорофеева и Ю.С. Мартемьянова<sup>2</sup> рассматривается логический тип связности текста, а всякая другая внутритекстовая связность сводится к этому логическому типу. Таким образом, он выступает единственным показателем связности текста.

Однако, как известно, логическая связность текста не тождественна связности текста вообще, поскольку текст может допускать противоречия, несоответствия, разрывы и пр., что для логических единств неправомерно.

Наименее изученным является второй план – план прагматики. Изучение СФЕ в этом плане представляется важным потому, что именно в плане прагматики возможно определение последовательности частей текста, т.е. создание механизма порождения текстов.

Наиболее разработан план синтактики, т.е. проблема соотношения частей единства. Наличие связи между самостоятельными предложениями в тексте отмечалось лингвистами уже сравнительно давно, задолго до постановки проблемы СФЕ. Однако в связи с выделением сверхфразового единства этот вопрос получил более полное и глубокое изучение. В исследовании СФЕ в плане синтактики выделяются два основных направления: а) вычленение и исследование единиц более крупных, чем предложение, путем изучения способов объединения самостоятельных предложений в эти сложные единицы; б) непосредственное изучение языковых средств, с помощью которых осуществляется сцепление предложений в связном тексте. Проблема СФЕ при этом затрагивается только попутно.

Примером изучения способов объединения самостоятельных предложений в более крупные единицы можно назвать работы Г.Я. Солганика. Автор дает классификацию СФЕ или "прозаических строф", как он их на-

<sup>1</sup>Кибрик А.Е. Об иерархической структуре смысла связного текста; Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 232. Тарту, 1969; Леонтьев Н.Н. О создании информативного языка на базе полного семантического анализа текста. Ин-т русского языка. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике, вып. II. М., 1970; Чистяков Г.Д. Об одном методе определения глубины понимания текста. – В кн.: Всесоюзный симпозиум по проблеме "Мышление и общение". Алма-Ата, 1973.

<sup>2</sup>Дорофеев Г.В., Мартемьянов Ю.С. Логический вывод и выявление связей между предложениями в тексте. – В кн.5: Машинный перевод и проблемы лингвистики, вып. 126. М., 1969.

зывает, с позиции способов соединения предложений. Говоря о структурной соотнесенности как основном способе связи между самостоятельными предложениями, Г.Я. Солганик выделяет два основных структурных типа СФЕ: а) прозаические строфы с цепной связью между законченными предложениями, когда предложения сцепляются последовательно одно с другим и б) прозаические строфы с параллельной связью между предложениями, когда предложения сопоставляются между собой, "при этом благодаря параллелизму конструкций в зависимости от лексического "наполнения", возможно сопоставление или противопоставление" [Солганик Г.Я., 132].

В строении самих прозаических строф предлагается также различать два плана: а) собственно-синтаксический, обнаруживающий внутреннюю структурную организацию строфы и связанный с синтаксическими средствами соединения предложений, б) композиционно-тематический, определяющий внешний рисунок, контур строфы, характер развития мысли, темы. На уровне предложения этим двум планам строфы соответствуют два типа членения: грамматическое и актуальное.

И наконец, изучение СФЕ проводится в плане функционирования. Исследование единств в этом плане представляет большой интерес, поскольку основное внимание уделяется коммуникативной значимости СФЕ [Н.И. Серкова]. К сожалению, изучение функционирования СФЕ в основном ведется только в области стиля языка художественной литературы, да и здесь сделано очень мало. Как было указано выше, СФЕ, являясь полусамостоятельной единицей высказывания, не обладает законченностью, характерной для текста. Однако, функционируя в составе целого, она в зависимости от характера текста может приобретать коммуникативную значимость почти равную коммуникации.

Исходя из структурной соотнесенности компонентов СФЕ, Н.А. Турмачева выделяет пять основных типов грамматической связи в СФЕ: 1) цепная, 2) параллельная, 3) лучевая, 4) присоединительная, 5) ситуативная.

Наличие разных типов СФЕ определяется двумя основными факторами: видами составляющих единства предложений и характером связи между ними. Эти два фактора в свою очередь зависят от функционального стиля, от типа текста, от индивидуальной манеры автора.

Н.А. Турмачева в своей работе предлагает характеризовать СФЕ в степени цельности единства. Она выделяет три основных типа СФЕ: 1) нечленные, 2) полученные, 3) членные [Н.А. Турмачева]. Далеко не полное описание в данной книге структурных и семантических особенностей сверхфразовых единств все же дает некоторое представление о связях, которые скрепляют отдельные предложения и создают цельность более высокого порядка, чем само предложение. Характерной особенностью СФЕ является его статус, принципиально отличный от статуса предложения. Последнее как бы растворяется в нем, теряет свою самостоятельность даже в тех случаях, когда в нем нет никаких действительных элементов "... каждая мысль, выраженная словом особо, — пишет Л.Н. Толстой, — теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится ... нужны люди, кото-

рые показали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений”, [Толстой Л.Н., 269–270].

Мысль Толстого предельно ясна. Надо учитывать, что отдельные предложения теряют свою значимость, что существует бесчисленный лабиринт сцеплений и что задача толкователя художественного произведения — показать эти сцепления, их законы и тем самым проникнуть в сущность художественного произведения.

Не боясь впасть в ошибку, должен сказать, что “лабиринт сцеплений” присущ не только художественным произведениям. Попытаюсь это показать.

Сверхфразовое единство, являясь основным конституэнтном текста, не всегда легко выделяемо. В одних случаях оно совпадает с абзацем (в особенности в стилях языка научной прозы, деловых документов и некоторых других), в других случаях один абзац легко распадается на несколько сверхфразовых единств (особенно в стиле языка художественной прозы и в поэзии). Это закономерно. Границы СФЕ и абзаца нередко пересекаются в зависимости от содержания сообщения и особенно от прагматической установки. Тем не менее СФЕ нужно признать конституэнтном текста, а предложение конституэнтном СФЕ. Подобно тому как предложение способно указать на взаимодействие и взаимосвязь значений слов, его составляющих, СФЕ способно указать на взаимодействие и взаимосвязь смыслов предложений, его составляющих.

Некоторые исследователи пытаются выделить более крупные единицы текста, чем СФЕ. Примечательна в этом отношении работа Т.М. Баталовой, в которой она пытается объединить два (и более) СФЕ в единый предикативно-релятивный комплекс (Т.М. Баталова). Баталова исходит из того положения, что некоторые сверхфразовые единства, выделяемые на основании семантического критерия и относящиеся к одному тематическому плану текста, последовательно объединяются в единицы более высокого порядка как в смысловом отношении, так и в результате определенных формальных связей. В составе такой логико-семантической целостной системы сверхфразовые единства, отличаясь лишь относительной самостоятельностью, функционируют как средства передачи различных частных информации и по-разному взаимодействуют друг с другом в развертывании общего коммуникативного содержания. Принцип построения этой комплексной единицы в ее языковом оформлении определяется не количеством входящих в нее сверхфразовых единств, а теми отношениями, которые возникают между ними в тексте, характером организации информации.

В зависимости от объема информации и от функции в выполнении общего коммуникативного задания члены этой комплексной единицы делятся на предикативные (ведущие, определяющие) и релятивные (второстепенные, подчиненные). Предикативный член является концептуальным ядром в составе целого комплекса, так как, выполняя функцию сообщения новых сведений об описываемых событиях, он вносит

максимальный вклад в суммарную информацию, передаваемую комплексом. Релятивность, напротив, выступает как признак факультативности элемента по отношению к доминирующему элементу комплекса. Информативная значимость релятивных элементов невелика по сравнению с информативной значимостью предикативного члена, но это не уменьшает эстетической ценности релятивных элементов в создании выразительной цельности сообщения. В целом предикативно-релятивный комплекс можно охарактеризовать как сложную многокомпонентную иерархическую систему противопоставленных и взаимосвязанных отношений. Предикативный член выполняет свое назначение только в соединении с релятивным. Здесь опять можно прибегнуть к аналогии. В весьма интересной книге Е.М. Вольф "Грамматика и семантика прилагательного" введено понятие "достаточность смысла" для определения роли разных типов прилагательного в формировании коммуникативности высказывания (Е.М. Вольф, 75, 124 и др.).

Релятивные СФЕ образуют с предикативными СФЕ некий комплекс, как его называет Т.М. Багалова, который тоже может выявлять дополнительный смысл. Амплификация (развернутость) как одно из свойств письменного текста вносит в него пояснения, дополнения, иллюстрации и пр., способствующие более полному раскрытию смысла, заключенного в основном (предикативном) СФЕ. Можно изоморфно представить себе, что подобно тому как в примере, приведенном в книге Е.М. Вольф: "Действия развертываются на вроде бы нейтральной территории", устранение прилагательного повлекло бы за собой неинформативность высказывания, устранение из комплекса некоторых сверхфразовых единств (и ключевых предложений внутри этих единств) также может повлечь за собой недостаточность смысла предикативного члена комплекса.

#### ГЛАВА IV

### КОГЕЗИЯ (ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ)

*Tout se tient (A. Meillet)*

Рассмотренное нами членение текста показывает, как части, на которые дробится текст, объединяются, сохраняя единство, цельность произведения, а также, как обеспечивается последовательность (континуум) излагаемых событий, фактов, действий. Между описываемыми событиями должна быть какая-то преемственность, какая-то связь, хотя это как известно, не всегда выражается выработанной системой языковых средств — союзами, союзными предложениями, причастными оборотами и пр. Более того, сама эта система была выработана применительно к связям, наблюдаемым внутри предложения, т.е. между его частями и между предложениями, в частности внутри сложноподчиненных, между главным и придаточным.

Однако, анализируя текст, мы видим, что и его отдельные части, порой отстоящие друг от друга на значительном расстоянии, оказываются в той или иной степени связанными, причем средства связи не всегда

совпадают с традиционными. Но даже тогда, когда для связи отдельных отрезков высказывания используются уже известные средства, они приобретают некоторые особенности, порожденные масштабностью объекта.

Для обозначения таких форм связи целесообразно использовать недавно вошедший в употребление термин когезия (от английского cohesion — сцепление). Следовательно, когезия — это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, (темпоральную и/или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр<sup>1</sup>.

Рассмотрим формы и виды когезии на приведенных ранее примерах текстов разных языковых функциональных стилей.

В тексте дипломатического документа 2 когезия проявляется в логической связи между отрезками. Деление на абзацы а) и б) фактически расшифровывается так: в а) заключена мысль о необходимости принять во внимание весь изученный секретариатом материал о морских перевозках в Южной Америке, а в б) внимание концентрируется на результатах проведенного исследования. Весь текст, как уже было выявлено анализом информации этого документа, представлен в виде одного предложения с причастным оборотом, но этот причастный оборот является по существу отдельным и даже самостоятельным предложением.

Таким образом, причастный оборот служит здесь когезией, т.е. соединяет два отрезка высказывания формально-грамматическим средством. Textoобразующая функция реализована графически — разбиением одного предложения на отдельные абзацы. Противоречие логического и формально-структурного (характерного для этого вида текста) очевидно.

Когезия в газетном тексте, и в частности в кратких сообщениях, осуществляется другими средствами. Если проанализировать краткое сообщение, приведенное на с. 31, то на первый взгляд никакой связи здесь нет. Каждый из трех абзацев как бы автосемантичен. Это впечатление не случайно. Выше мы говорили об особенностях газетных сообщений, которые определены прагматической установкой этого типа коммуникации, а именно уложить возможно больше информации в возможно меньшее количество строк. Такая лапидарность текста приводит к необходимости избегать всяких формально-грамматических средств связи. Тем не менее когезия здесь осуществляется. Крючком служит слово *программа* (в соответствии с программой, — в первом абзаце, и по программе, — во втором). Сама когезия, при помощи которой реализуется континуум, не ограничивается одним крючком. Название этого газетного сообщения — "Салют-5: исследования продолжаются" наделяет слово *продолжаются* связующей функцией дальше повторяется — "Полет продолжается"). Таким образом, повторением этого глагола в различных сочетаниях и осуществляется когезия.

Богаты и разнообразны средства когезии в литературно-художественных текстах. В них настолько тесно переплетены логические, психологи-

<sup>1</sup> Ср. предлагаемые Н.Э. Энквистом термины *cohesion* (когезия), *coherence* (последовательность) и Е. Андерсоном — *factual cohesion* (фактуальная когезия) и *coherence* (последовательность) (N.E. Enkvist, 102; E. Andersson, 131).

ческие и формально-структурные виды когезии, что порой трудно дать их таксономическую характеристику.

Проследим, как категория когезии реализована в приведенном ранее рассказе Бунина. Мы уже показали, как в начале этого рассказа Площадь Согласия характеризуется эпитетом *бальная* и как ее фонари метафорически названы *канделябрами*. Развернутая метафора, объединившая в одном образе разные стороны описываемого предмета, фактически послужила средством когезии, причем эта когезия дистантна.

Для того чтобы с достаточной полнотой выявить разнообразие и разнообразность средств когезии в литературных текстах, необходимо прежде всего разбить текст на его составляющие. Мы уже установили, что основной единицей текста является сверхфразовое единство (СФЕ), которое может совпадать с абзацем, но может и не совпадать с ним. Отмечалось, что само оформление рассказа Бунина в виде одного абзаца информативно: все части настолько тесно спаяны, что разбиение текста на абзацы нарушило бы канву рассказа — эпизод в его стремительном движении и трагическом завершении — и в какой-то степени и замысел писателя.

Этот рассказ-абзац тем не менее содержит в себе несколько СФЕ, которые легко выделимы и взаимосвязаны. Первое СФЕ состоит из двух предложений: первое, являющееся зачином, — экзистенциальное, поскольку оно характеризует определенное состояние — данность; второе — зимний парижский *закат*. В слове *закат* имеется сема движения, которая во втором предложении актуализуется в глаголах *блекнут* (краски), *встают* (силуэты), *рассыпаются* (язычки газа). Это второе предложение связано с первым предложением-зачином грамматическим средством — указательным местоимением *эти*.

Второе СФЕ начинается словами *Вот и совсем стемнело*. Когезия здесь осуществляется в рамках временных отношений — *темнеющих сумерках* — *совсем стемнело*. Хронологическая последовательность реализуется наречиями *уже* и *совсем*. Появляется другой временной отрезок — *темнота* — противопоставленный *закату*. В этом СФЕ темнота особенно актуализуется словами *траурно* (льется) *в черной* (вышине), в этой *черноте* и контрастирующими с темнотой — *пылает* (богатство реклам), *огненный* (Вавилон), *встывающих* (в этой черноте).

Третье СФЕ переключает внимание читателя с фокуса цвета и времени на фокус движения и звука. Когезия этого СФЕ с предыдущими осуществляется через ключевое слово *автомобиль*:

"И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосно звучащего потока . . . на сотни ладов непрерывно звучащего автомобилями . . . бегущими со своими огоньками".

Когезия здесь осуществляется дистантным лексическим повтором, который как бы перебрасывает крючок через второе СФЕ.

Дистантная когезия весьма характерна для художественных текстов. В некоторых случаях она едва заметна и поэтому с трудом подвергается актуализации. И в этом рассказе, только внимательно присмотревшись к форме изложения, можно увидеть, как одно лишь упоминание в первом СФЕ, сделанном в форме атрибутивной характеристики города, переходит в основную пропозицию сообщения. Выделенная в отдельное предло-

женне, эта пропозиция экзистенционального и поэтому релятивного по своей сущности характера приобретает предикативное значение.

Когезия, осуществляемая контактным (смежным) повтором-подхватом, значительно более эксплицитна, как это видно из следующего примера:

— Ах, Боже мой, о чем вы говорите! — воскликнула Саша, — попробуйте укрыться в этом доме! Мы видны со всех концов света (отбивка в несколько строк); Да, конечно, он виден был со всех концов света!<sup>1</sup>

Такой контактный повтор-подхват сцепляет две совершенно разные формы повествования — речь персонажа и речь автора, в которых по-разному осмысливается содержание высказываний: в реплике Саши — все интересует жизнь, бытом Толстого и его семьи; в авторской речи — он был всемирно известен.

Нужно заметить, что когезия как категория, характерная для текста (а не для предложения), нередко влечет за собой изменение смысловых соотношений двух сцепляемых отрезков. Иллюстрацией может служить связь, осуществляемая повтором внутри СФЕ и связь между СФЕ. В третьем СФЕ рассказа Бунина слово *рука* повторяется в двух смежных предложениях: *стройно правит чья-то незримая рука его оркестром. Но вот будто дрогнула эта рука.* Здесь метафорическое употребление слова *рука* не претерпевает никаких изменений. Но в этом же рассказе упомянутая когезия между первым и третьим СФЕ, осуществляемая словом *автомобиль*, существенно изменяет прагматическую сущность высказывания: слово *автомобиль* становится чуть ли не центром всего рассказа, стержнем, на который нанизываются все остальные элементы сообщения.

Для того чтобы показать, как дистантная когезия, осуществляемая главным образом лексическим повтором (тождественным, синонимическим или перифрастическим), обеспечивает континуум повествования, достаточно присмотреться к слову *близкий* (в разных формах), которое мы находим в рассказе А.П. Чехова "О любви":

"... Я видел женщину молодую, прекрасную, добрую, интеллигентную, обаятельную, женщину, какой я раньше никогда не встречал; и сразу почувствовал в ней существо близкое, уже знакомое, точно это лицо, эти приветливые, умные глаза я видел уже когда-то в детстве, в альбоме, который лежал на комодке у моей матери".

Это первое употребление слова *близкое*, как видно из приведенного контекста, реализует одно из его значений, а именно знакомое (уже знакомое), т.е. известный по воспоминаниям образ. Оно в этом контексте лишено значения близости (духовной или физической).

Второе употребление — производное от *близкий* — *близость* появляется через 32 строки, в которых указывается на временной отрезок, прошедший от первой до второй встречи с молодой женщиной ("Это было в начале весны" — "Поздней осенью"). Вот это место, где слово *близость* уже приобретает иной оттенок значения:

<sup>1</sup> Ермолинский С. Яснополянская хроника. — Звезда, 1974, № 3.

"Вхожу я в губернаторскую ложу . . . смотрю — рядом с губернаторшей Анна Алексеевна, и опять то же самое неотразимое, быстрое впечатление красоты и милых ласковых глаз, и опять то же чувство близости".

Словосочетание *милых ласковых глаз* привносит уже намек на зарождающуюся любовь к этой женщине.

Связь, столь последовательно осуществляемая, особенно ощутима, когда через три страницы появляется:

"... мы сидели в креслах рядом, плечи наши касались . . . и в это время чувствовал, что она близка мне, что она моя, что нам нельзя друг без друга, но по какому-то странному недоразумению . . . мы всякий раз прощались и расходились, как чужие. В городе уже говорили о нас бог знает что, но из всего, что говорили, не было ни одного слова правды".

Этому отрывку предшествует описание встреч с молодой женщиной, частые посещения героем рассказа дома Лугановичей, мысли о возможном признании, сомнения и надежды ("Между тем годы шли. У Анны Алексеевны было уже двое детей"). Ясно, что слово *близость* (в его разных формах) приобрело уже значение того духовного состояния, которое можно определить как любовь.

Весь рассказ постепенно раскрывает возникновение и развитие поведенческой, до последней сцены невыраженной любви. Сама информация заключена в словах:

"Я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе".

Через весь рассказ проходит линия: *близкое — близость — близка — любовь*. Слово *любовь* в разных формах появляется в рассказе 13 раз (кроме заглавия), причем оно особенно густо располагается ближе к концу рассказа, как бы сигнализируя нарастание этого чувства, кончающееся взрывом — признанием.

Приведем пример причудливого переплетения разных видов когезии. Проанализируем поэму Эдгара По "The Raven" (Ворон). Поэт скорбит в одиночестве о смерти своей возлюбленной, он ищет в оккультных науках ответа на вопрос, предстоит ли ему встреча с ней в загробном мире. В открытое окно влетает ворон, и поэт беседует с вещей птицей. Вот вкратце содержание поэмы, состоящей из 18 длинных строф. Во второй строфе появляется сочетание *lost Lenore* (утраченная Линор), декодируемое как "ушедшая в мир иной" перифрастическими оборотами *nameless here for evermore* (навсегда безымянная здесь) и *whom the angels name Lenore* (которую ангелы называют Линор). Эти сочетания, ключевые по своему значению, вновь воспроизводятся в строфах *memory of Lenore* (память о Линор), *forget the lost Lenore* (забудь свою утраченную Линор). Когезия здесь дистантная, непосредственно способствующая интеграции текста и, в конечном счете, раскрывающая СКИ всей поэмы.

Логические и стилистические виды когезии в тексте, в особенности в поэтическом, лежат на поверхности. В данном примере когезия особенно заметна благодаря тому, что здесь употреблено собственное имя — Линор, единственное собственное имя во всей поэме.



Значительно сложнее увидеть когезию ассоциативную (подтекстовую). Выражение *pondered over many a quaint and curious volume of forgotten lore* 'размышляя над любопытными томами забытой науки' сцеплено сперифрастическими оборотами *vainly had sought to borrow from my books surcease of sorrow* 'тщетно искал я в книгах успокоения', *dreaming dreams no mortals ever dared to dream before* (мечтая о том, о чем ни один смертный никогда не смел мечтать) и дальше *it will clasp the radiant maiden* 'обнимет ли (душа) эту лучезарную деву', *other friends have flown before* (и другие друзья покидали меня), *she shall press, ah, nevermore* (она уже никогда не будет лежать на этой подушке).

Все эти выражения, выбранные из разных строф, показывают, как ассоциативная когезия способствует реализации содержательно-концептуальной информации. Мысль поэта на протяжении всей поэмы возвращается к надежде встретиться с любимой в этом или в потустороннем мире, хотя ключом к декодированию СКИ является слово *nevermore* (никогда), повторяющееся почти в каждой строфе.

В этом беглом рассмотрении некоторых средств когезии в поэме "Ворон" не подвергнут анализу целый ряд других средств, связующих отдельные места текста. Почти никаких опознанных и фиксируемых в грамматиках средств связи здесь нет, за исключением, пожалуй, слов *presently* (скоро) в пятой строфе и *then* (затем) в первой строфе.

Средства когезии в тексте можно классифицировать по разным признакам. Кроме традиционно грамматических, несущих текстообразующую функцию, их можно разделить на логические, ассоциативные, образные, композиционно-структурные, стилистические и ритмико-образующие.

К традиционно-грамматическим признакам относятся союзы и союзные предложения типа *в связи с этим, вот почему, однако, так как, поэтому, так же, как и*, все дейктические средства (местоимения, союзы и пр.); причастные обороты (как, например, в приведенных выше дипломатических документах). Эти средства названы традиционно-грамматическими средствами когезии, поскольку они уже описаны как средства связи между отдельными предложениями. Но они же служат и средствами связи между более крупными отрезками — СФЕ, абзацами и в этом плане приобретают статус когезии.

Выше были указаны наречия *уже и совсем* в рассказе Буннина как временные крючки когезии. Такие наречия, *как вскоре, несколько дней (недель, лет . . .) спустя, когда* и пр., являясь временными параметрами сообщения, сцепляют отдельные события, придавая им достоверность. Такую же функцию выполняют слова: *неподалеку, напротив, позади, под, над, рядом, вдалеке, вблизи, мимо* и т.д., являющиеся пространственными параметрами сообщения.

К подобным формам когезии относятся и формы перечисления: *во-первых, во-вторых*, графические средства *а), б), в)* или выделение частей высказывания цифрами *1), 2), 3)* и т.д.

Перечисленные средства когезии считаются логическими потому, что укладываются в логико-философские понятия — понятия последовательности, временных, пространственных, причинно-следственных отношений. Эти средства легко декодируются и поэтому не задерживают внимания чи-

тателя, разве только в тех случаях, когда вольно или невольно выявляется несоответствие сцепленных представителей и самих средств когезии. Именно в логических средствах когезии наблюдается пересечение грамматических и текстовых форм связи. Грамматические средства переакцентируются и таким образом становятся текстовыми, т.е. приобретают статус когезии.

Естественно, что в этом процессе каждое средство связи не лишается полностью своих системных свойств. Поэтому можно сказать, что в логических средствах наблюдается одновременная реализация двух функций: грамматической и текстообразующей.

В основе ассоциативной когезии лежат другие особенности структуры текста, а именно ретроспекция, коннотация, субъективно-оценочная модальность.

Ассоциативная когезия не всегда улавливается. Однако она подчас определяет связи между описываемыми явлениями, очень важные для декодирования СКИ. Приведу лишь один пример из "Рождественской песни" Диккенса. Описывая характер главного персонажа Скруджа, Диккенс резкими мазками рисует его жестокость, скарденность, отсутствие каких бы то ни было человеческих чувств, его стремление оградить себя от проявления чувств симпатии со стороны других людей. У него нет друзей, и даже к своему единственному племяннику он не питает родственных чувств. Ближе других был ему умерший компаньон по торговому делу Марли, который появляется в рассказе в виде духа. Но вот в характеристике Скруджа появляется фраза о том, что он был единственным исполнителем воли Марли, единственным наследником, единственным другом и единственным его "плакальщиком". Коннотация здесь очевидна: это уже характеристика Марли, а не Скруджа. Таким образом возникает связь ассоциативного плана. Скрудж и Марли отождествляются в сознании читателя во всех своих отрицательных чертах.

Ассоциативная когезия осуществляется не только на основе коннотации. Такие вводные предложения, как *ему вспомнилось, подобно тому как, внезапно в его мозгу возникла мысль, это напомнило ему*, являются вербальными сигналами ассоциативной когезии.

Напомним, что ассоциации в художественном произведении не возникают спонтанно. Они — результат художественно-творческого процесса, в котором отдаленные, не связанные логическими скрепами представления приобретают вполне понятные связи между описываемыми явлениями.

В народной поэзии ассоциативные формы когезии встречаются довольно часто. Они строятся на уподоблении природных явлений человеческим отношениям или наоборот. Например, в народных песнях: "То не ветер ветку клонит, не дубравушка шумит, То мое сердечко поет, как осенний лист дрожит" или "Не осенний мелкий дождичек брызжет, брызжет сквозь туман, — Слезы горькие льет молодец на свой бархатный кафтан".

В современном зарубежном романе ассоциативные формы когезии получили весьма широкое распространение. Достаточно проследить за связями между отдельными абзацами, главами и отдельными частями внутри глав в произведениях Бела, Фолкнера, Джойса, Воннегута, Мердок и др., чтобы убедиться, как причудливо иногда реализуются связи идей, пред-

ставлений, событий, действий. Подчас трудно расшифровать ассоциации, возникающие у писателя в процессе создания художественного произведения. В стихотворении Роберта Фроста "Stopping by Woods on a Snowy Evening" (Остановились в лесу снежным вечером) я попытался путем анализа раскрыть ассоциативную когезию между первым и вторым абзацем, хотя никаких формальных показателей связи между ними нет<sup>1</sup>.

Ассоциативные формы когезии могут выходить и за пределы данного текста, и это особенно затрудняет процесс понимания (декодирования) текста. Так, всякие аллюзии это не что иное, как формы ассоциативной когезии. Например, весь роман Джеймса Джойса "Улисс" построен на ассоциациях с гомеровской Одиссеей.

Многие лирические стихотворения непонятны, если не знать тех ассоциаций, которые явились для поэта творческим импульсом. Так, стихотворение М. Цветаевой "Роландов рог" нельзя понять, если не связать его с ассоциациями между ее горестной творческой судьбой и "Песней о Роланде" — величайшим памятником французского героического эпоса<sup>2</sup>.

Ассоциативные формы когезии характерны главным образом для художественной литературы. Нам представляется, что классификация типов когезии требует некоторого пересмотра традиционно принятых определений, и в частности определения понятия ассоциации.

Предлагаю рассматривать ассоциацию как сближение представлений, не укладывающихся в привычные временные, пространственные, причинно-следственные (каузальные) и в др. логико-философские категории. Исходя из этого легко увидеть, что ассоциативные формы когезии обычно не находят себе места в композиции текстов научного, публицистического и делового характера. В таких текстах главенствуют формы связи, которые апеллируют к интеллекту, а не к чувствам. Всякое вторжение ассоциативного нарушает единство каждого из этих функциональных стилей языка и влечет за собой его разложение.

Ассоциативная когезия требует некоего творческого переосмысления связей между явлениями. Здесь уместно привести следующие слова Вордсворта: "To find affinities in objects in which no brotherhood exists for passive minds" "видеть близость в вещах, в которых ленивый ум не замечает родства".

Под образной когезией понимаются такие формы связи, которые, перекликаясь с ассоциативными, возбуждают представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Одна из наиболее известных форм образной когезии — развернутая метафора. Этот стилистический прием может развивать сообщение внутри сверхразового единства или, интегрируя все произведение, может соединять в одно целое два параллельно идущих сообщения. Я уже сравнивал этот прием с музыкальным контрапунктом [Гальперин И.Р., 1974].

Особенность этого вида когезии заключается в том, что автор связывает не предметы или явления действительности, а образы, которыми эти

<sup>1</sup> См. об этом: *Galperin I.R. An Experiment in Superlinear Analysis. — Language and Style, 1977, N 1, v. 4.*

<sup>2</sup> См.: *Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. М., 1974, с. 123–125.*

предметы-явления изображаются. Получается как бы движение характеристик при относительной статичности объекта, который, однако, тоже подвержен пространственно-временным изменениям. Образная когезия особенно четко проявляется в поэтических произведениях и весьма распространена в произведениях прозаических.

Однако для того чтобы яснее представить себе сущность когезии, осуществляемой средствами образности, нужно уточнить термин "образность", как он понимается в этой работе.

В чисто лингвистическом плане образность — это языковое средство воплощения какого-то абстрактного понятия в конкретных предметах, явлениях, процессах действительности, и наоборот, каких-то конкретных предметов или понятий в абстрактных или в других конкретных понятиях. Этим достигается двойное восприятие сообщения, причем в зависимости от контекста то одно, то другое восприятие превалирует, не вытесняя сопровождающее. Такое понимание образности может быть распространено, с нашей точки зрения, и на образность в литературоведческом аспекте. В конце концов, образ Онегина поэтому и является образом, что он в конкретном воплощении (герое поэмы) выделяет некий абстрактный тип русского молодого человека из дворянской среды начала XIX века.

Разумеется, образ литературного героя нельзя отождествлять с языковым образом. Общим, как мне представляется, является лишь факт абстрагирования. Однако способы, виды и средства абстрагирования от конкретного, а также конкретизация абстрактного весьма существенно отличаются.

Образ — это "форма художественного обобщенного восприятия действительности в виде конкретного, индивидуального явления" (Н.И. Кондаков, 396). Такое восприятие всегда субъективно. И даже привычные, ходячие образные выражения не лишены индивидуально-творческого осмысления. В этой связи продолжу цитацию Н.И. Кондакова: "На процесс формирования образа оказывает влияние субъект, его знание и опыт (и творческое воображение. — И.Г.). Раз возникнув, образ может в свою очередь оказывать влияние на процесс дальнейшего познания и преобразования мира человеком. Отдельные образы развиваются не только под воздействием объективного мира, но и в результате взаимного влияния одних образов на другие образы". Образ немалым безразвертывания. Поскольку чувственное восприятие ограничено одной-двумя сторонами явления объективной действительности, оно последовательно развертывается эксплицитно или чаще имплицитно. Выше указывалось, что характерной особенностью такого воплощения-развертывания является двойственность восприятия образа. Абстрактное и конкретное сосуществуют в образе. Одно лишь чувственное, конкретное восприятие без одновременной соотнесенности с абстракцией лишено образности.

Такое развитие образа под воздействием другого образа мы уже показали путем анализа разбиения на СФЕ отдельных строф стихотворения Шелли "Облако". Связь между различными образами представлена во временных и пространственных параметрах, причем в каждой строфе рисуются различные конкретные воплощения абстрактного понятия облака. Так, в первой

строфе облако воплощается то в образе летящей птицы, то в образе исполина, посылающего на землю град, который сравнивается с цепом. В дальнейших строфах и в их частях облако — это летящий чертот с башнями и подземельем, в которых соответственно находятся молния — кормчий и гром — рычащий зверь и т. д.

В рассказе Буннина образная когезия уже была частично упомянута. Образ *бального зала* далее развивается образом *канделябра*. Более того, опосредованно образ молодого человека в цилиндре и белом кашне "сцеплен" с общим описанием праздничной атмосферы вечернего Парижа.

Развитие характера персонажа в литературно-художественном тексте также можно рассматривать как когезию образного плана, поскольку здесь развертывание образа постоянно связывается с сопоставлением абстрактного типа, лежащего в основе создания данного образа. Вместе с тем необходимо иметь в виду, что конкретное в художественном произведении не так легко соотносится с абстрактным, как это имеет место в поэзии, и собственно в поэзии лирической, где символизация и метафоризация пронизывают в большинстве случаев весь текст. Неискушенный читатель зачастую не способен оторваться от впечатления реальности происходящих событий и реальности существования персонажей и постепенно вовлекается в повествование как наблюдатель, а иногда и "соучастник". Это весьма ощутимо в драме, когда текст представлен сценически, т. е. в театре. Соотношение конкретного образа и абстрактного понятия (обобщенного типа) весьма разнообразно интерпретируется критиками и текстологами художественного произведения. При анализе текста происходит разложение целостного на его составляющие, и для того чтобы вскрыть содержательно-концептуальную информацию текста, критик пытается рядом аргументов показать, как это соотношение реализуется в отдельных частях произведения и произведения в целом.

Только при помощи скурпулезного анализа форм образного изображения действительности можно проследить характер образной когезии текста.

К композиционно-структурным формам когезии относятся в первую очередь такие, которые нарушают последовательность и логическую организацию сообщения всякого рода отступлениями, вставками, временными или пространственными описаниями явлений, событий, действий, непосредственно не связанных с основной темой (сюжетом) повествования. Такие "нарушения", прерывая основную линию повествования, иногда представляют собой второй план сообщения. Композиционно-структурные формы сцепления подобны монтажу кусков пленки в фильмах, где какие-то воспоминания, "вторые планы" сообщения врываются в последовательно связанные кадры.

В интересной статье В.В. Иванова "Категория времени в искусстве и культуре XX века" рассматривается проективность литературного текста, т. е. линейное повествование, упорядоченное во времени. Здесь показаны причинно-следственные связи и другие зависимости и непроективность текста, т. е. сложное переплетение эпизодов, описаний, размышлений, не связанных "линейно" (В.В. Иванов). Текстов такого рода можно при-

вести множество – романы Фолкнера, Джойса, Воннегута, Беля, роман Федина "Города и годы" и др. Особенно характерен в этом отношении роман Воннегута "Бойня номер пять", в котором события в пространственном и временном отношении так переплетены, что когезия едва угадывается.

В какой-то степени непроективность можно признать типологической чертой литературно-художественных текстов. Трудно найти художественное произведение, за исключением, пожалуй, написанных в мемуарно-дневниковом жанре, где не наблюдалось бы смешение различных планов повествования и где сцепление не было бы реализовано "чрезполосно".

Скачкообразность, прерывистость, "незапрограммированность", случайность, беспорядочность – неотъемлемые черты жизни. Литературно-художественное произведение, как всякое произведение искусства, стремится показать жизнь в ее различных проявлениях, и сама форма, в данном случае, осуществляемая композиционно-структурными видами когезии, становится ее адекватным выражением. Здесь легко можно увидеть соответствие формы и содержания, что порой с трудом различается в других формах реализации содержания.

Анализируя композиционно-структурные формы когезии, мы коснулись ряда проблем, не имеющих непосредственного отношения к предмету наблюдения. Это неизбежно. Сама проблема когезии требует тщательного рассмотрения компонентов, которые сцеплены в том или ином виде.

Может возникнуть вопрос, является ли композиционно-структурная когезия грамматической категорией текста. Ведь для того чтобы какое-то явление можно было назвать грамматическим, оно должно обладать определенными формальными признаками. Каковы же эти формальные средства?

Нам представляется, что в композиционно-структурных формах когезии алогического плана, например в формах ассоциативной когезии, средства связи можно описать, введя понятие "нуль". В каждом случае "чрезполосицы" можно мысленно себе представить слова и выражения, которые логически связали бы разрозненные куски повествования, например: *отвлекаясь от темы изложения, переходя к другой линии повествования, мне это напоминает, параллельно с этим, в другое время, в другом месте, можно усмотреть подобие происходящего.*

Остается рассмотреть стилистические и ритмикообразующие формы когезии, которые во многом переплетаются, как, впрочем, и вышеописанные. Стилистические формы когезии выявляются в такой организации текста, в которой стилистические особенности последовательно повторяются в структурах СФЕ и абзацев. Идентичность структур всегда предполагает некоторую, а иногда и очень большую степень семантической близости. Если в одном абзаце текста мы находим структуру, которую можно определить как развертывающуюся от причины к следствию, то такое же развертывание структуры во втором или в третьем абзаце (отрывке) будет одной из форм когезии. То же можно сказать и о случаях неполного параллелизма структур: о зачинах двух и более отрезков текста. Так, например, замечено, что библиографические эссе

Маколее характеризуются однотипным построением первого предложения каждого из последующих абзацев, а именно: сложноподчиненное предложение, в котором придаточное суммарно передает содержание предыдущего абзаца, а главное представляет собой рематическую часть, развертывающуюся в последующих предложениях. В таком построении когезия осуществляется не только лексико-перифрастическим средством (придаточное, передающее содержание предшествующего абзаца), но и синтактико-стилистическим.

Чаще всего это средство реализуется приемом параллелизма, т.е. идентичностью структур предложений, СФЕ и абзацев. Разумеется, такая идентичность структур воспринимается лишь при контактном исполнении, хотя иногда идентичность можно заметить и при дистантной реализации. В таких случаях когезия прослеживается при помощи статистических методов.

Простейшей стилистической когезией является прием хиазма. Порядок следования предложений в одном СФЕ (абзаце) инвертирован по отношению к предыдущему или последующему. Этот прием иногда реализуется и в более крупных отрезках высказывания. Так, если в одном отрезке развертывание сообщения проходило от причины к следствию, а в следующем за ним отрезке от следствия к причине, то налицо прием хиазма, т.е. одной из форм стилистической когезии.

К этим формам когезии относится также определенное повторение одного и того же стилистического приема (сравнения, аллюзии, метафоры), если его основа тождественна, а формы реализации разные.

Наконец, ритмикообразующие формы когезии. Эти формы труднее всего поддаются восприятию. Они главным образом кажутся достоянием поэзии. Естественно предположить, что такие явления, как метр, анжамбман, рифма, служат не только целям, предопределенным для них самой формой поэтических произведений, но являются средствами когезии. Когда в стихотворении появляется анжамбман, он служит для того, чтобы теснее связать две следующие друг за другом строки. То же происходит, причем значительно заметнее, когда две строфы связываются этим ритмикосинтаксическим приемом. Когезия в таких случаях выявляется в ускорении темпа, в сокращении паузы, обычно вызываемой членением поэтических произведений.

Характерен прием когезии, упомянутый нами в процессе анализа стихотворения Роберта Фроста "Stopping by Woods on a Snowy Evening" (с 80). Когезия помимо других средств осуществляется здесь также своеобразной схемой рифмовки:

aaba

✓

bbcb

✓

ccdc

✓

dddd

Как видно из этой схемы, каждая строфа имеет в своем составе (в третьей строке) рифму, которая подхватывается, как ведущая, в каждой следующей строфе. Нельзя не заметить, что такая организация ритмико-фонетической стороны стихотворения служит формой когезии отдельных строф. Характерным является и тот факт, что в четвертой строфе этого стихотворения схема рифмовки нарушена. Вывод напрашивается сам собой: эта строфа последняя, она завершает цикл и поэтому не нуждается в "скрепах", иными словами, эту строфу не с чем сцеплять.

К ритмикообразующим формам сцепления можно отнести также и так называемую внутреннюю рифму. В уже цитированной поэме Эдгара По, в которой представлен восьмистопный хорей, имеется внутренняя рифма в каждой строке, да еще подхваченная внутри каждой из последующих строк. Схему рифмовки можно изобразить следующим образом:

$${}^a(R_1) \dots {}^a(R_n)$$

$${}^a(R_2) \dots {}^b(R_n)$$

Как видно из этой схемы<sup>1</sup>, каждая строка имеет кроме внутренней рифмы еще и конечную, которая сама по себе является средством когезии. Во всей поэме такая рифма играет ритмикообразующую и семантико-значимую роль. Ритмикообразующая форма когезии почти неуловима в прозаических произведениях, поскольку сам ритм прозы относится к таким категориям, которые можно определить широко известным французским речением: *ça ne s'explique pas, ça se sent* (это необъяснимо, это чувствуется). Однако важные наблюдения над ритмикообразующими элементами синтаксиса прозы уже сделаны в ряде работ, среди которых бесспорно выделяется статья академика В.М. Жирмунского [В.М. Жирмунский, 1966].

Если в следующих друг за другом отрезках высказывания можно увидеть определенные синтаксические структуры, то их ритмическая организация может быть признана формой когезии.

Заканчивая обзор средств когезии, не лишним будет привести несколько определений этого текстового явления, которые мы находим у разных исследователей.

Хэллидей и Хазан в работе "Когезия в английском языке" так определяют это понятие: "Когезия (Cohesion) — это набор значимых отношений, который является общим для всех текстов, который различает текст от "не-текста" и который служит средством обнаружения взаимозависимости содержания отдельных отрезков. Когезия не выявляет (does not connect), что сообщает текст; она выявляет, как текст организован в семантическое целое (semantic edifice) [М. А.К. Halliday, Rugaiya Hasan 26].

В этом определении интересна попытка формализовать средства когезии, представить их как некие сущности, не связанные непосредственно

<sup>1</sup> Представленная схема дана без учета пиррихий, спондеев и ритмических инверсий. Значок  $R_0$  обозначает основную, конечную рифму в строке; значки  $R_1, R_2$  — внутренние рифмы.



с содержанием. Попутно замечу, что в этой работе все же многое дано в плане чисто грамматическом, т.е. относящемся к структуре предложения, а не текста. К тому же такая система связи уже хорошо разработана, а экстраполяции этих средств в более крупных отрезках высказывания, авторы не делают.

Приведу также мысль Кв. Кожевниковой относительно тех средств объединения разрозненных частей, которые создают текст в отличие от "не-текста". "С дозировкой информации и сегментацией ее по временной и пространственной осям повествования тесно связан и способ, при помощи которого содержание представлено как связанное.

При соблюдении объективной сегментации в тексте может преобладать принцип линейной связности содержания, согласно которому действительность представлена в виде последовательной цепи действий, явлений, мыслей, эмоций и т.д., каким-то образом вытекающим друг из друга или взаимообуславливающимися" [Кв. Кожевников, 307]. Из этой цитаты видно, что многое, осознаваемое как способы когезии, еще не объективировано (характерно здесь выражение "каким-то образом"). В настоящей главе сделана попытка эти способы конкретизировать в той мере, которая представляется возможной в результате наблюдений над большим количеством текстов, разных по своим типологическим особенностям.

В последнее время многие наблюдения над типами когезии породили термины, которые все же группируются вокруг проблемы связи между отдельными предложениями и не затрагивают, за исключением редких случаев, когезии более крупных отрезков высказывания. Дресслер предлагает, — как пишет об этом Хендрикс, — термин "семантическая анафора" и для иллюстрации приводит следующий пример: I walked through a park. The trees were already green. In a birch there was a beautiful wood-pecker (Я гулял в парке. Деревья уже были зелены. На березке сидел чудесный дятел) [Hendricks W.O., 53—54].

Уже упомянутые Хэллидей и Хазан вводят термин "узел" (tie) для выявления связи между местоимением и предметом, к которому оно относится; термин "катафора" (cataphora), в противоположность термину "анафора" (anaphoric relations), которым определяется отношение двух обычно смежных положений, сигнализируемое двоеточием, основной функцией которого, по их мнению, является проспекция высказывания [M.A.K. Halliday, Rukaiya Hasan, 3—4, 17].

Некоторые исследователи справедливо замечают, что когезия по своей сущности не что иное, как одна из форм пресуппозиции, поскольку она чаще всего относит читателя к тому, что было сказано раньше. В этом отношении когезия перекликается с другой категорией текста — ретроспективностью (об этом см. ниже), однако не отождествляется с ней.

Кроме того, когезия является одним из средств осуществления интеграции<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. главу IX.

## ГЛАВА V КОНТИНУУМ

Категория континуума и категория когезии, а также членение текста взаимообусловлены и дополняют друг друга.

Категория континуума непосредственно связана с понятиями времени и пространства. Сам термин "континуум" означает непрерывное образование чего-то, т.е. нерасчлененный поток движения во времени и в пространстве. Однако движение возможно проанализировать только в том случае, если приостановить его и увидеть в разложенных частях дискретные характеристики, которые во взаимодействии создают представление о движении. Таким образом, континуум как категорию текста можно в самых общих чертах представить себе как определенную последовательность фактов, событий, разворачивающихся во времени и пространстве, причем разворачивание событий протекает не одинаково в разных типах текстов. Временные и пространственные параметры художественного текста кардинально отличаются от тех, которые мы находим в других типах текстов. Создавая мир воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации. Хронологическая последовательность событий в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени, которое, подчиняясь замыслу автора, лишь создает иллюзию временных и пространственных отношений. Как образ в художественном произведении лишь подобие, тилизация живого прототипа, так время и пространство представлены в нем лишь в своих типических проявлениях. Я имею в виду сменность и условность обозначения их единиц: час, минута, утро, вечер, месяц, год, раньше, позже, уже и др., а также: далеко, близко, за горизонтом, высоко, низко и др.

Континуум художественного текста основан обычно на нарушении реальной последовательности событий. Иными словами, континуум не обязательно обеспечивается линейностью изложения. Переплетение временных планов повествования предопределяет и членение отрезков текста. Наше сознание ищет опору в реальном проявлении временного континуума. Чем хаотичнее представлена связь событий во временном и пространственном отношениях, тем труднее воспринимается сама содержательно-концептуальная информация произведения.

Характерно в этом отношении уже упомянутое произведение Воннегута "Бойня номер пять". Парадоксально сопряжены два мира — реальный и воображаемый — Дрезден и планета Тральфамадор. В нескольких строках, предшествующих роману, автор предупреждает читателя:

"Этот роман отчасти написан в слегка телеграфически-шизофреническом стиле, как пишут на планете Тральфамадор, откуда появляются летающие блюда. Мир".

Этим предупреждением писатель как бы подготавливает читателя к восприятию сложного, алогического (шизофренического) стиля изложения.

В первой главе Воннегут настойчиво повторяет слово *действительно* или синонимичные ему выражения:

*"... почти все это произошло на самом деле. Во всяком случае про войну тут почти все правда. ... я действительно съезжил к нему в гости"*.

На протяжении всего романа две линии повествования перемежаются, но каждая из них имеет свое продолжение. Однако само продолжение повествования носит прерывистый характер, т.е. основное условие континуума — непрерывность здесь как бы не выполняется и движение предстает в расчлененном виде. Даже в отдельных предложениях можно встретить разрывы последовательности, например:

*"Тут кто-то сильно потряс Билли и он проснулся. Билли все еще был пьян и все еще злился из-за украденного руля. Но тут он снова оказался во второй мировой войне, в тылу у немцев. Тряс его Роланд Вирн" (97)*.

Предложение *"Но тут он снова оказался во второй мировой войне"* вырывает читателя из последовательности событий и ставит его перед необходимостью как-то связать два логически несовместимых сообщения.

Я взял разительный пример дисконтинуума для того, чтобы показать на резко очерченных разрывах повествования связь двух сюжетных линий. В этом романе чрезполосица изложения получает умышленно фантастическое воплощение. Проследить континуум, казалось бы традиционно обязательный для литературного произведения, читателю довольно трудно.

Разрывы, перескоки, описание конкретных действий, осуществляемых одновременно в двух противостоящих мирах, все это озадачивает его и требуется напряженная работа мысли для того, чтобы увидеть в этом замысел писателя. Приведу пример:

*"У нас на Тральфамадоре телеграмм нет. Но в одном вы правы: каждая группа знаков содержит краткое и важное сообщение — описание какого-нибудь положения или события. Мы, тральфамадорцы, никогда не читаем их все сразу, подряд.*

*Между этими сообщениями нет особой связи, кроме того, что автор тщательно отобрал их так, что в совокупности они дают общую картину жизни, прекрасной, неожиданной, глубокой. Там нет ни начала, ни конца, ни напряженности сюжета, ни морали, ни причин, ни следствий. Мы любим в наших книгах главным образом глубину многих чудесных моментов, увиденных сразу, в одно и то же время.*

*В следующий миг летающее блюдце сделало виток во времени, и Билли был отброшен назад, в детство" (113)*.

В этом отрывке дан ключ к пониманию той манеры письма, того стиля, который обливается с формой изложения, характерной для так называемого потока сознания. Тенденция разложить непрерывность на отдельные моменты движения проявляется во всяком литературном произведении и, более того, во всяком тексте. Собственно говоря, деление на главы, части, главы, отрывки, абзацы, сверхфразовые единства, о которых мы говорили в главе III, есть не что иное, как разложение процесса, помогающее увидеть самый процесс в его составляющих. При таком разложении, т.е. при остановке движения внимание невольно фокусируется на этих составляющих.

Таким образом, им придается особое, иногда самоодвлекающее значение, заостряются их функциональные свойства, оттачиваются

их формально-значимые элементы. Форма особенно заметна когда она как бы обособляется от содержания, будучи единственным способом его выражения.

Континуум не может быть показан в тексте в его точных формально-временном и пространственном протяжениях. Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды (кадры), но наличие категории когезии дает возможность воспринимать весь текст как процесс. Когда с вертолета снимается движение колонны автомобилей от аэродрома до Кремля (при встрече высокопоставленной особы), кинооператор обычно фиксирует начало пути, некоторые его части и конец (въезд в Кремль); показать от начала до конца все движение в его непрерывности значило бы нарушить общепринятые нормы теле-фото информации.

Это явление хорошо описано у Томаса Манна:

"Они (сжатие времени, пропуски в литературном повествовании) полезны и необходимы, ибо долго совершенно невозможно рассказывать жизнь так, как она когда-то рассказывала себя самое. К чему это привело бы? Это привело бы к бесконечности и было бы выше человеческих сил. Кто задался бы такой целью, тот не только никогда не кончил бы, но обезумев от подробностей, увяз бы уже в начале. На прекрасном празднике повествования и воспроизведения пропуски играют важную и непреходящую роль".

Континуум в его разбиении на эпизоды — важная грамматическая категория текста. Кроме чисто психологических оснований — возможность и легкость восприятия процесса при его детализации — континуум обеспечивает возможность переакцентуации отдельных деталей. При первом чтении текста каждый отрезок воспринимается в соответствии с конкретным временным и пространственным параметрами, выдвигаемыми ситуацией. Но при повторном (и тем более многократном) чтении конкретность временная и пространственная часто исчезает или затухает. Части высказывания становятся вневременными и внепространственными. Мысль как бы обобщается от вериг конкретности и приобретает наиболее обобщенное выражение.

Таким образом, можно сделать предположение о том, что континуум — это категория, обеспечивающая конкретность, реалистичность описания. Поэтому временная и пространственная конкретность в художественном изображении является лишь условным "заземлением" содержательно-фактуальной информации.

Пространственный континуум в художественных текстах значительно более точен, чем временной. Географические названия места действия и описание этих мест нередко даны в абсолютно реалистическом плане. А вот время — наиболее нереалистическая концепция. "Что такое время? — пишет Макс Борн. — С точки зрения физики время — это не ощущение течения времени, не символ становления и исчезновения, а свойство процессов, которое поддается измерению, как и многие другие свойства" [Макс Борн, 41—42].

<sup>1</sup> Манн Т. Иосиф и его братья. М., 1968, т. 2, с. 595.

Язык пользуется уже выработанными единицами измерения процессов и человек использует эти единицы в связи с тем, что именно находится в сфере его наблюдения и в той форме, которая ему нужна в данной ситуации и в данных целях.

Временной континуум может быть выражен и не установленными единицами измерения. В английской и американской художественной литературе можно встретить косвенное указание на течение временных отрезков, например, *three cigarettes later* 'три сигареты спустя', *two wives later* 'две жены спустя' и т.п.

Интересен пример, в котором указание на временной отрезок дано вне единиц времени:

"Lily Wynton lay back in her chair, holding in her gloved hand the wide, squat glass, colored brown to the brim. Little Mrs. Murdock lowered her eyes to her teacup, carefully carried it to her lips, sipped and replaced it on its saucer. When she raised her eyes, Lily Wynton lay back in her chair, holding in her gloved hand the wide, squat, colorless glass" (D. Parker. *Glory in the Daytime*).

Лили Уинтон сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал, окрашенный в коричневый цвет, наполнившей его до краев жидкостью. Маленькая миссис Мердок опустила взгляд на чашку, из которой она пила чай, осторожно поднесла ее к губам, сделала маленький глоток, поставила чашку на блюдце и вновь взглянула на Лили Уинтон. Та, по-прежнему сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал совершенно бесцветный.

Вместо того чтобы прямо сказать, с какой быстротой Лили Уинтон осушила свой бокал и соответственно употребить временные наречия типа *сразу, мгновенно, быстро* или наречия образа действия, имеющие временную сему, типа *залпом, одним глотком*, автор косвенно дает понятие о временном отрезке, описывая, как другой персонаж — миссис Мердок — пьет чай. Ее "время" определяется семантикой глаголов и наречий: *lowered* (опустила), *safely sipped* (осторожно поднесла), *sipped* (медленно пила), *replaced* (поставила на блюдце), а "время" Лили Уинтон — двумя ключевыми словами: *colored* (окрашенный) и *colorless* (бесцветный). Таким образом, временной континуум должен быть раскрыт читателем опосредованно.

Само время в этом примере не является объектом наблюдения. Оно служит лишь фоном, на котором разворачиваются события. Временной континуум связывает эти события и придает им ту реалистическую основу, которая своей упорядоченностью противопоставит хаотичности.

Проследим, как в других текстах соблюдается временной и пространственный континуум. Частично это уже сделано в процессе анализа газетного сообщения "Полет продолжается" и рассказа Бунина "Un petit accident". В рассказе Бунина временной и пространственный аспекты представлены в их почти реальном течении: закат — сумерки — вечер. Читатель ощущает движение времени благодаря своеобразному переплетению настоящего и прошедшего времен глаголов. Точное описание места катастрофы и ситуации придает всему рассказу (как уже было сказано) достоверность происшедшего. И все же именно смена временных отрезков, представленная несколькими строчками, создает вневременной план рассказа, а отсутствие действующих лиц (имя жертвы опущено — оно не имеет значения) выдвигает на роль протагониста автомобиль.

Временной континуум иногда реализуется в дистантном описании процесса движения. Так, в повести В. Комиссарова "Старые долги" (Новый мир, № 11, с. 75) один из абзацев начинается так:

"Они ехали теперь по Ярцевску, машину трясло на разбитом асфальте. Билибин с нетерпением ждал, когда наконец под колеса ляжет накатанная гладь институтско-шоссе".

После этого отрывка следуют описание города и воспоминания двух героев повести, Соловьева и Билибина об их мальчишеских годах. Лишь через четыре абзаца (33 строки) появляется фраза "Машина наконец перестала трястись по выбоинам. . ." Когезия, связь этих двух отрезков, одновременно служит средством реализации континуума. У читателя создается ощущение времени, в течение которого машина ехала по городу. Время это не указано, но пространство текста между указанными отрывками заполнено описаниями. Чтение этого "пространства" тоже требует времени, но это время силой художественного воздействия опосредованно дает представление о реальном времени протекания действия. Проанализируем континуум на примере уже ранее цитированной повести Гортона Уайлдера "Мост короля Людовика Святого". Вот начало этой повести:

"В полдень в пятницу 20 июля 1714 года рухнул самый красивый мост в Перу и сбросил в пропасть пятерых путников. Мост стоял на горной дороге между Лимой и Куско, и каждый день по нему проходили сотни людей. Инки сплели его из вяза-ка больше века назад, и его показывали всем приезжим".

Дальше описываются мост, его конструкция, движение людей по нему и впечатления очевидцев катастрофы. Через два абзаца, в которых время остановлено, автор снова возвращает читателя к событиям, происшедшим 20 июля 1714 года:

"Тот полдень — роковой полдень — был знойным, и брат Юнипер остановился, чтобы отереть пот и взглянуть на далекую стену снежных вершин, а затем в ущелье, выстланное темным оперением зеленых деревьев и зеленых птиц и перехваченное новой лесенкой. . . Затем его взгляд упал на мост, и тут же в воздухе разнесся гнусавый звон, как будто струна лопнула в нежилой комнате, и мост на его глазах разломился, скинув пять суетящихся букашек в долину".

Точное указание на временной параметр в первом предложении и на пространственный — во втором создает впечатление конкретного, реально совершившегося события, но особое значение в этом повествовании приобретает пространственный континуум, который реализуется в последовательном описании обстановки, как ее видит персонаж повести — брат Юнипер. Такое подробное описание создает у читателя визуальное представление об окружающей действительности. Именно эта конкретность, описание деталей (уступ холма, зеленые деревья, зеленые птицы, горная дорога между Лимой и Куско и др.) делает читателя "наблюдателем" происходящего, поскольку возбуждает его чувственное восприятие. Зрительное восприятие поддерживается еще и слуховым *гнусавый звон* и тактильным *знойный*. Таким образом, несмотря на прошедшее время глаголов *рухнул, стоял, полдень был знойным, остановился, разломился* и др., читатель воспринимает информацию о событии, как бы совершающемся на его глазах. Временной континуум обеспечивается такими элементами текста, как *в полдень, каждый день* — действительным *тог* (пол-

день), затем — и тут же. Они воссоздают процесс течения времени в его кратком протяжении — в полдень — брат Юнипер остановился — время, необходимое для того, чтобы "взглянуть" и "увидеть".

В дальнейшем изложении повести автор больше не останавливается на временном континууме, а переходит к описанию жизни лиц, погибших при катастрофе.

Континуум — категория текста, а не предложения. Континуум не может быть реализован в предложении, потому что в предложении нет развертывания мысли. По своей природе оно как бы "статично" ("кусочек действительности"). Предложение в этом смысле можно условно приравнять к кадру фильма. Даже в таких предложениях, как *он начал медленно двигаться по направлению к намеченной цели* можно усмотреть отрезок движения, но в нем нет континуума. Эта грамматическая категория, осуществляющая изображение течения времени в изменяемом пространстве, требует более крупного отрезка текста, чем предложение. По существу континуум как грамматическая категория текста — это синтез когезии и прерывности. Время в художественном произведении называют перцептуальным [Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко, 19]. Это значит, что воспринимается оно субъективно и, как было указано выше, расчлененно. "Для человеческого ума, — пишет Л.Н. Толстой, — непонятна непрерывность движения. Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно взятые единицы этого движения"<sup>1</sup>. Однако читатель рассматривает эти единицы также в их связях и поэтому мысленно представляет себе непрерывность в ее прерывности.

Для того чтобы было яснее, как категория континуума реализуется в тексте, необходимо обратиться к морфологии глагола, и в частности к его видо-временным формам, к их семантико-функциональным отношениям.

Прошедшее время, как многие отмечают, нам значительно ближе и понятнее, чем будущее. Это объясняется способностью нашего сознания воспринимать прошедшие события, факты, положения как уже известные, во всяком случае, не представляющие собой загадку; прошедшее время в отличие от будущего не вызывает у нас чувства беспокойства, неуверенности.

Но в художественном произведении прошедшее время приближено к нам. Силой художественной изобразительности автор делает прошлое настоящим. Читатель как бы становится свидетелем и наблюдателем происходящего.

В этой связи стоит напомнить, что нет в стилистике ничего, чего не было бы в живой, спонтанной разговорной речи. Художественная речь является лишь типизацией форм и оборотов, характерных для такой речи. Писатель часто воспроизводит живую речь в ее необработанном виде, чтобы добиться ее максимальной реальности. Примером смещения прошлого и настоящего, выраженного глагольными формами, может служить следующий отрывок из романа Агаты Кристи "The ABC Murders" (Убийства Эйбиси):

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. Собр. соч. Т. 6, с. 271.

— Do you care to say where you were yesterday evening, Ascher?

— Yes, yes — I tell you everything. I did not go near Alice. I am with friends — good friends. We are at the Seven Stars — and then we are at the Red Dog

He hurried on, his words stumbling over each other.

Dick Willows — he was with me — and old Curdie — and George — and Platt and lots of the boys. I tell you I do not never go near Alice.

(— Не скажете ли, Эшер, где вы были вчера вечером?)

— Да, да — я скажу вам все. Я не подходил к Элис. Я сижу с моими друзьями — хорошими друзьями: Мы сидим в кабаке "Семь звезд", а потом мы сидим в "Красной собаке".

Он спешил, его слова насклакивали одно на другое.

— Дик Уиллоуз — он был со мной — и старина Керди, и Джордж, и Плэт и еще много ребят. Я говорю вам, я даже не подходил к Элис).

Переплетение прошедшего и настоящего времен глаголов в этом отрывке не только результат эмоционально возбужденной речи, и не только свидетельство просторечного характера языкового выражения, это и психологический момент: реально воссоздается обстановка допроса.

Континуум предоставляет читателю возможность творчески воспринимать текст. Приходится домысливать некоторые факты, искать причинно-следственные и определительные отношения между разорванными действиями и связывать их между собой, восстанавливая их непрерывность. Дискретность временных параметров не мешает проследить события в их действительном виде. Таким образом, временной и пространственный континуумы в художественном изображении приобретают некие парадоксальные черты: настоящее время, выраженное соответствующими глагольными видо-временными формами, фактически относится к уже прошедшему отрезку времени, а прошедшее время, выраженное соответствующими видо-временными формами, фактически способно выражать настоящее.

Особой способностью выражать настоящее, которое представлено формами прошедшего, обладает английское Past Continuous. Благодаря специфике этой видо-временной формы Past Continuous заставляет увидеть действие в его протяженности, а это в свою очередь вызывает образное представление о процессе, т.е. рисует, изображает процесс. Художественное время, выраженное Past Indefinite, и особенно Past Continuous, можно условно назвать прошедшим приближенным.

Временной и пространственный континуумы можно также обозначить как континуумы событий.

По этому поводу А.А. Потебня писал: "Ряд событий, образующих одно целое, связан причинностью" [Потебня, 533]. Время поэтому воспринимается опосредованно, т.е. через человеческий опыт, который откладывает в нашем сознании установленные единицы измерения временных отрезков, необходимые для совершения тех или иных событий. Рассматривая соотношения временных представлений в разных видах художественных произведений, А.А. Потебня отмечает, что лирическое произведение, "объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство, отодвигает его в прошлое и, таким образом, дает возможность возвыситься над ним" [Потебня, 533].

Временной и пространственный континуумы являются действительными средствами для того, чтобы вызвать у читателя ощущение движения.



Описываемое явление становится приближенным к наблюдателю (читателю), когда оно выделено. Выделение в тексте осуществляется перерывом в развертывании событий и фиксированием внимания на каком-то отрезке текста. Подобно тому, как на экране кино появляется крупным планом кадр, прерывающий последовательность событий, в тексте такие кадры представлены описанием, диалогом, размышлениями автора и пр.<sup>1</sup> При таких "разрывах" время как бы остановлено. И тем не менее ощущение движения времени и смены пространства не затухает: оно лишь смещено на задний план. Поэтому, как уже было сказано, континуум в художественном произведении одновременно непрерывен и дискретен. Когда он непрерывен, он рисует действие, деятельность; когда он дискретен, он выражает состояние или качество. Уже было отмечено, что в разных языках настоящее время выражает наиболее обобщенное время. Оно как бы имеет разнонаправленные векторы — в прошлое и в будущее. Это особенно ощутимо в глаголах типа *думать, любить, ждать* и пр., т.е. в таких, которые по своей природе протяженны. Настоящее в художественном произведении фактически вневременное, но, будучи приближено, оно выражает реальность действия. Более того, оно способно передавать значение повторяющегося действия, например: *наша рота выдерживает атаку немецких подразделений*. Настоящее время глагола может также выражать значение постоянного действия. Такой широкий диапазон значений дает возможность использовать настоящее время в разных ситуациях и в разных эстетико-художественных целях.

Но для континуума как текстообразующего фактора характерно преобразование значений глаголов, которые они получают не столько в рамках предложения, сколько в рамках более крупных отрезков текста — в сверхфразовых единствах. Важно отметить, однако, что значения глаголов, их временные параметры перестают играть какую-либо роль в рамках всего текста.

Проследим взаимоотношения временных форм глаголов в пределах предложения, сверхфразового единства и всего текста в небольшом рассказе А.П. Чехова "Смерть чиновника":

"В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола". Он глядел и чувствовал себя на верку блаженства. Но вдруг . . . В рассказах часто встречается это "но вдруг". Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его померещилось, глаза подкатились, дыхание остановилось. . . он отвел от глаз бинокль, нагнулся и . . . аххх!!! Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают. Червяков несколько не сконфузился, утерся платочком и, как вежливый человек, поглядел вокруг себя: не обеспокоил ли он кого-нибудь своим чиханием? Но тут уж пришлось сконфузиться. Он увидел, что старичок, сидевший впереди него, в первом ряду кресел, старательно вытирал свою лысину и шею перчаткой и бормотал что-то. В старичке Червяков узнал статского генерала Брижалова, служащего по ведомству путей сообщения".

Это первый абзац. Читатель хорошо знает этот рассказ и поэтому нет нужды описывать дальнейшие события и смерть Червякова. Временной

<sup>1</sup> См. о контекстно-вариативном членении текста в гл. III.

континуум в этом сверхфразовом единстве осуществляется прошедшим временем глаголов *сидел, глядел, глядел и чувствовал*. Далее континуум прерывается авторским отступлением (рассуждение относительно выражения *Но вдруг*). Одновременно Чехов вводит сентенцию: *авторы правы: жизнь так полна внезапностей!* В этом отклонении от линии повествования уже все в настоящем – обобщенном. Далее возобновляется сюжетная линия и все глаголы опять употреблены в прошедшем времени – *померещилось, подкатились, остановились, отвел, нагнулся, чихнул*.

Но это прошедшее стало настоящим в силу художественной изобразительности – введения в текст колоритного звукового междометного *ачхи* (с тремя восклицательными знаками) и обращения к читателю – *как видите*, обращение, в котором использован глагол в настоящем времени. И дальше опять отклонение в настоящем обобщенном времени: *чихать никому не возбраняется. Чихают и мужики . . . Все чихают*. Затем снова восстанавливается цепь действий выраженных прошедшим временем глаголов.

Конкретность, т.е. образность содержательно-фактуальной информации достигается в рассказе взаимозависимостью временных форм глаголов и, что особенно важно, пространственным континуумом. Указание на определенное место действия – второй ряд кресел, т.е. в театре, и на определенное лицо – Иван Дмитрич Червяков – создает обстановку, в которой вымышленное становится реальным. Совершенно справедливо замечание Чейфа о том, что индивидуумы конкретны в пространстве, а не во времени и что это можно объяснить природой человеческого опыта, а именно человек может находиться в одном и том же месте в разное время, но не может быть в разных местах в одно и то же время, следовательно, есть какая-то асимметрия времени и пространства [Н. Ратет, 8, 9].

В анализируемом рассказе Чехова событие привязано последовательно к театру, к дому Червякова, к приемной генерала, к улице, снова к дому, т.е. к конкретным местам, но не привязано ко времени: *В один прекрасный вечер*. Течение времени легко воспринимается читателем, поскольку события даны в их последовательности: *в антракте, придя домой, на другой день, еще на другой день*. Таким образом, все действие рассказа разворачивается в течение трех дней: первый день – в театре, второй день – в приемной генерала, третий день – опять в приемной генерала.

К пространственным параметрам условно можно отнести и *dramatis personae*, т.е. действующих лиц художественного произведения. Они, как место и время, привязывают действительное к конкретному моменту его протекания. Вне *dramatis personae* нет ни одного текста. Даже в научных трудах они присутствуют. Исследователь, экспериментатор, автор, оппоненты, с которыми он полемизирует, авторитеты, на которые он ссылается, ученые, упоминающиеся в труде, и др. Они реальны, они во плоти.

Другое дело в художественном произведении (если оно не историко-художественного плана). Здесь воображаемый мир представлен как реальный. Требуется большой опыт, чтобы постоянно удерживать в памяти

нереальность происходящего, спроецированного в якобы реальные условия существования. Так называемая "текстовая энергия" способна возбуждать частичное, а иногда и полное переосмысление временного и пространственного континуумов. Настоящее обобщенное под влиянием микро- и макроконтекстов начинает приобретать черты настоящего конкретного, поскольку в смысловом плане оно тесно связано с только что описанным фактом (ср.: чихнул и чихать никому и нигде не возбраняется).

Мне уже пришлось отмечать факт некоторой потери автосемантии предложения в тексте (Гальперин И.Р. 1977, 1). Любая сентенция, а тем более предложение с глаголом в настоящем времени, не имеющее абстрактно-обобщающего смысла, будет связано неразрывными нитями с предшествующим или последующим содержанием. Читатель может даже и не заметить "вставочного" характера таких предложений, как *Все чихают, поскольку это предложение стоит в ряду: Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики. . . и тайные советники*, а исследователь-лингвист должен подвергнуть детальному анализу и стохастическому перебору возможные варианты смысла отдельных предложений, изолируя их от контекста. Но, повторим, сила континуума состоит именно в том, что он способен нивелировать темпоральные различия, в особенности если они находятся в пределах одного сверхфразового единства. О взаимопроникновении прошлого и настоящего сказано много и нет нужды здесь описывать разные формы такого взаимопроникновения. Важно лишь подчеркнуть, что само движение текста, т.е. его поступательный характер заставляют читателя видеть непрерывность в его прерывности. Дискретность отдельных частей имеет своей задачей выделить актуализованное, заставить читателя обратить внимание на часть общего движения и увидеть место этой части в непрерывном потоке информации<sup>1</sup>. Человеческий интеллект способен воспринимать время и движение вне зависимости от того, представлены они в непрерывном или прерывном виде. Однако с точки зрения прагматики целесообразно представлять эти категории в расчлененном виде.

Приведу следующее высказывание Ж. Вандриеса:

"Стилисты находят в нем (настоящем времени) особую прелесть; они говорят, что настоящее более выразительно, более наглядно, что оно в глазах читателя воскрешает всю картину, что оно нас переносит мысленно в момент совершения действия. И это верно. Но это объяснение, которое, кстати сказать, применимо и в случаях употребления настоящего вместо будущего, не имеет значения в глазах грамматика. Он принужден рассуждать так: для того чтобы писатель мог употребить как художник форму, которую он считает более изящной, нужно, чтобы она уже существовала в языке, области настоящего и прошедшего грамматически были неясно очерчены, чтобы можно было без ущерба для ясности переходить так легко от одной к другой" [Вандриес, 101]. Замечу, что Вандриес этим замечанием предвосхищал интерес к так называемой *fuzzy grammar* (размытая грамматика), который в последнее время проявляет американ-

<sup>1</sup> См. гл. III.

ская философско-лингвистическая школа по отношению к традиционным понятиям логики и грамматики. Но мысль Вандриеса интересна еще и потому, что она приводит исследователя к выводу о вероятностном решении проблемы. В самом языке, в его формах заложена способность выражать не одну, а несколько значений. Это явление уже давно отмечено грамматистами, которые называют его то омонимией, то полисемией формы. Лингвистическая традиция, находящаяся в тисках детерминистских решений теоретических проблем, опирается на тот факт, что контекст снимает энтропию формы, т.е. выдвигает только одно значение данной формы языкового выражения. Однако на деле это не всегда так. Даже в самых простых выражениях и синтаксических конструкциях начали выявляться "двусмысленные" (ambiguous) решения, в особенности если эти выражения взяты изолированно от контекста. Но и в самом контексте определенные модели могут одновременно реализовать два смысла. Это особенно заметно в художественных произведениях, и в частности во взаимодействиях временных планов. Не совсем правы И.Д. Рудь и И.И. Цуккерман, утверждая следующее: "Многое, что по особенностям литературного изложения как будто выстраивается в последовательность, присущую всякому тексту, в действительности воспринимается как одно-временное" [И.Д. Рудь, И.И. Цуккерман, 264]. Приближение прошедшего к настоящему, настоящего к будущему и наоборот не всегда "воспринимается как одновременное". Мне представляется, что одно из основных начал искусства — условность — заставляет зрителя, слушателя, читателя постоянно воспринимать произведение в двух планах — в реальном и ирреальном. Если этих двух планов нет, то нет и восприятия произведения как вида искусства. А это значит, что пространственно-временной континуум в художественном произведении лишь изображение действительного течения времени и действительного передвижения в пространстве. Поэтому читатель чувствует, видит и понимает последовательность не как одно-временное, а разновременное, но не так, как в действительности. В связи с этим категория континуума как категория текста, проявляющаяся в разных формах течения времени, пространства, событий, представляет собой особое художественное осмысление категорий времени и пространства объективной действительности. Это различие и дало мне основание для введения термина континуум вместо последовательность. На ряде примеров я старался показать, как категория континуума проявляется в разных типах текстов, и главным образом внутри одного из них — литературно-художественного текста, в котором она проявляется особенно разнообразно именно в связи с условностью изображения времени и пространства. Трехмерное пространство, воспринимаемое нашими органами чувств, становится многомерным: оно способно сжиматься и расширяться в связи с миром событий, описываемых последовательно (и непоследовательно) и всегда носит в себе некую условность (ср.: в некотором царстве, в некотором государстве), даже в том случае, если оно привязано к определенному месту.

Среди категорий текста мы выделяем и автосемантию, т.е. формы зависимости и относительной независимости отрезков текста по отношению к содержанию всего текста или его части. Напомним, что в качестве удобных для данной работы терминов мы употребляем термин "значение" лишь для морфем, слов и словосочетаний, "смысл" — для предложения и сочетания предложений, т.е. сверхфразовых единств (СФЕ) и "содержание" — для всего текста или его более или менее законченной части. При этом необходимо иметь в виду, что как значение, так и смысл подвергаются каким-то семантическим колебаниям, когда они рассматриваются в составе более крупных отрезков. Щерба по этому поводу писал, что "... гораздо важнее правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы" [Л.В. Щерба, 24]. Термин "значение" употребляется и в отношении предложения, но лишь применительно к формально-структурной стороне этой единицы. В предложении принято рассматривать отдельные элементы, его составляющие как независимые, так и зависимые. Очевидно, можно экстраполировать эти логические категории и в области текста. Однако, поскольку мы имеем дело с более крупными единицами высказывания, сама проблема автосемантии приобретает для нас несколько иной характер.

Если для грамматиста естественной границей наблюдений является в основном предложение, в котором рассматриваются различные отношения между его частями, то для текстолога естественной границей наблюдений является более высокий уровень законченного речевого произведения, т.е. весь текст. Единицы текста — СФЕ — играют неравноценную роль: они могут различаться по степени предикативности/релятивности и внутри, по степени зависимости от части излагаемого текста или от всего текста.

Сама категория зависимости предполагает не только одностороннюю связь, т.е. зависимость от главного, основного, но и двустороннюю, выражаемую влиянием зависимого на независимое.

В пределах простого предложения автосемантия его отдельных членов реализуется путем обособления и различных форм вставочных элементов, в которых независимость приобретает разную степень "отчуждения" от синтаксических и/или содержательных сторон. В пределах сложного предложения автосемантия может реализоваться формами бессоюзной связи. Имеются и отдельные наблюдения над самостоятельностью или зависимостью предложений внутри более крупных единиц языка: в сверхфразовых единствах и в абзацах.

Характерно, что любое предложение, в состав которого входит идентифицирующий элемент, например имя собственное, уже теряет значительную долю своей самостоятельности. Совершенно прав Г. Вейрих, который утверждает, что лингвист может разрешить себе взять лишь одну данность (*donnée*) как основу для конкретного исследования, например текста, в процессе коммуникативного акта [Harold Weirich, 221], но в таком случае его внимание концентрируется не на смысле всего отрезка,

а на функции данного элемента (*donnée*). Когда же объектом исследования является более сложная "данность", то внимание лингвиста направлено и на смысл всего отрезка и на его функции.

Особой самостоятельностью внутри единиц текста, а иногда и в целом тексте обладают предложения, т.е. такие предложения внутри высказывания, которые, прерывая последовательность изложения фактов, событий, описаний, представляют собой некие обобщения, лишь косвенно (иногда очень отдаленно) связанные с этими фактами, событиями, описаниями.

В художественной литературе известно явление, получившее название авторского отступления. Цепь событий, их связь нарушается введением какого-то предложения или двух-трех предложений, не имеющих непосредственного отношения к излагаемому. Такие нарушения, вызывая "торможение фабульного развития" темы, дают возможность автору "в открытой форме высказывать личные суждения по различным вопросам, имеющим прямое или косвенное отношение к центральной теме" [А. Квятковский, 145].

Сентенция — это микроотступление. Обладая некоторыми признаками авторского отступления, она тоже выполняет функцию "торможения" повествования. Однако сентенция более тесно связана с сюжетной линией, чем отдельное СФЕ и тем более целая глава, как это имеет место в романе Толстого "Война и мир", где рассуждения писателя о войне, о стратегии, о полкической ситуации периода Отечественной войны 1812 года и др. постоянно прерывают нить повествования. Сентенция обычно вплетена в содержательную ткань СФЕ или абзаца. Можно здесь провести следующую аналогию. В стихе пиррихий, спондей, ритмическая инверсия и др. рассматриваются как модификаторы ритма. Нарушая его однообразие, они придают стиху "спазматический эффект". Подобно этому сентенция, врываясь в ритм повествования, разъединяет события, факты, приостанавливает движение фабулы, как бы дает время для более глубокого осмысления описанного, поднимая описанные факты на ступень обобщения. Приведу пример из рассказа Толстого "Два гусара"<sup>1</sup>:

"Голос матери, звавшей ее разливать чай, вызвал деревенскую барышню из этой минутной задумчивости. Она встряхнула головой и пошла в чайную.

Лучшие вещи всегда выходят нечаянно; а чем больше стараешься, тем выходит хуже. В деревнях редко стараются давать воспитание и поэтому нечаянно большего частно дают прекрасное. Так и случилось, в особенности с Лизой. Аня Федоровна, по ограниченности ума и беззаботности нрава, не давала никакого воспитания Лизе: не учила ее ни музыке, ни столь полезному французскому языку, а нечаянно родила от покойного мужа здоровенное, хорошенькое дитя — дочку..."

В этом отрывке обращает на себя внимание предложение "Лучшие вещи всегда выходят нечаянно; а чем больше стараешься, тем выходит хуже". Особенность таких предложений — их обобщенный характер. Как в этом примере, сентенции можно изымать из текста без потери их познавательно-эстетической ценности, но внутри текста их обобщенный смысл подвергается некоторой степени конкретизации, поскольку он увязывается с повествовательной линией — воспитание Лизы.

<sup>1</sup> Гальперин И.Р. К проблеме зависимости предложения от контекста. — ВЯ, 1977, № 1; здесь этот пример уже был подвергнут анализу.

Таким образом, независимость предложений обобщенно-познавательного типа (как, например, сентенции) оказывается относительной в случае воздействия более крупных отрезков текста. Соотношение предложений, обладающих потенциальными возможностями возвышаться до уровня абстракций, с такими, которые выявляют полную синсемантию, зависит в значительной степени от типа текста, жанра, темы повествования, индивидуальности автора и от целого ряда причин, в первую очередь от значительности самого произведения, его социально-этической заостренности.

В эссе предложения первого типа встречаются часто, так как сама художественно-эстетическая направленность этого жанра кристаллизуется в сгедо автора. В газетном тексте, наоборот, такие предложения почти не встречаются, если только они не представляют собой цитации.

Деловые документы и тексты, условно называемые нейтральными, не имеют эстетико-познавательной функции, однако проблема автосемантии в этих текстах не снимается.

Возвратимся к автосемантии в литературно-художественных текстах.

Независимое предложение, обозначим его индексом  $H_1$ , попадая в контекст, в какой-то степени теряет свою автономию, приспосабливаясь к конкретному событию, факту. Такое предложение целесообразно обозначить  $H_1$ . Предложение "Лучшие вещи всегда выходят нечаянно; а чем больше стараешься, тем выходит хуже" может быть квалифицировано как  $H_1$ , поскольку оно в локальном отношении стоит в начале абзаца, не связано ни с союзными словами, ни с дейктическими указателями, ни даже с лексическими элементами в предыдущем абзаце.

Однако предложение "В деревнях редко стараются давать воспитание и поэтому нечаянно большей частью дают прекрасное" уже должно получить индекс  $H_1$ , поскольку оно, несмотря на имеющиеся признаки предложения обобщенно-познавательного типа, такие, как гномическое настоящее, а темпоральное наречие *редко*, безличные глаголы *стараются*, *дают*, повтор слова *нечаянно*, ретроспективно привязан к тексту. В нем в разных формах, повторяются слова, которые были употреблены в предыдущих предложениях, например *деревенскую* — *в деревнях*, присутствует антонимическая связь: *всегда* — *редко*, *нечаянно* — *выходят нечаянно* — *нечаянно большей частью*, и синонимическая связь: *лучшие вещи* — *прекрасное*.

Проблема зависимости в единицах более крупных, чем предложение, — в СФЕ, в абзацах и в целых главах приобретает несколько иной вид. В этих единицах каждый отрезок текста, отделенный от другого смысловым и/или структурным (графическим) параметрами, уже приобретает какую-то степень независимости и изоляции. Путем членения строфы из поэмы Шелли "Облако" на сверхфразовые единства я показал, как отдельные СФЕ становятся зависимыми от целого.

Обычный прием автосемантии СФЕ — размышления автора. Они могут быть выражены в форме сентенции, парадоксов, разного рода обобщений, заключений, предложений. Авторские размышления часто бывают представлены категориями ретроспекции и проспекции, а также другими видами авторских отступлений. В романе Айрис Мердок "Черный принц" есть следующий отрывок:

“Чувствовать, что любишь, созерцать любимое существо — больше ничего не надо. Так, рай на земле, вероятно, представляется мистикам как бесконечное созерцание бога. Однако свойства бога таковы (или должны быть таковыми, существуя он на самом деле), что они не мешают нам дуть радость поклонения. И наконец, бог неизменен. Вечно же поклоняться человеческому существу куда сложнее, даже если любимая не моложе тебя на сорок лет и, мягко выражаясь, к тебе равнодушна”.

Это сверхфразовое единство обладает независимостью, которая может быть выражена индексом  $N_1$ , поскольку, несмотря на указанные выше грамматические, лексические и синтактико-композиционные признаки независимости, в последнем уступительном предложении имеется косвенный намек на сюжетную линию романа: героиня, действительно, моложе героя на сорок лет и равнодушна к нему.

Определение границ автосемантии отрезков текста представляет собой некоторую трудность. В самом процессе языкотворчества выделение проявляется столь индивидуально, что требуется тщательный анализ всего произведения, чтобы уловить степень зависимости/независимости каждого данного отрезка. При контекстно-вариативном членении текста выделяемость и отсюда некоторая независимость от контекста легко прослеживается. Однако нередко мысль, увязанная с данным отрезком и не имеющая поэтому автосемантии, при анализе произведения в целом начинает выделяться в нечто самостоятельное, самодовлеющее: автосемантия вырастает из синсемантии.

Часто отдельные места произведения, казалось бы тесно связанные с общей сюжетной линией, в процессе поступательного движения повествования поднимаются на уровень обобщения и тем самым приобретают какую-то определенную степень автосемантии. Иллюстрацией могут служить эпиграмматические строки сонетов, которые, с одной стороны, синтезируют содержание октавы и секстета, с другой — выявляют автосемантию. Недаром многие эпиграмматические строки сонетов или, например, последние строки строф байроновского Дон Жуана стали proverbialными. Их зависимость от содержания строфы исчезает, и они превращаются в независимые речения типа сентенции. Подобными чертами автосемантии обладают многие строки из “Горя от ума” Грибоедова, мораль басен, отдельные фразы из речей великих ораторов и др. Такие речения — это как бы микротексты. Они воплощают в себе накопленный человеческий опыт, выраженный в художественно-эстетической форме, но с формально-структурной стороны они представляют собой отдельные предложения.

Эти речения более или менее легко выделяются в составе сверхфразовых единств и более крупных отрезков текста.

Что же касается автосемантии СФЕ, то их независимость выражается разными средствами, в том числе: а) графическими, б) грамматическими, в) лексическими, г) семантическими, д) композиционными, е) стилистическими.

Письменная речь содержит нечто ускользающее от внимания читателя, нечто подтекстовое, нечто недостаточно ясно выраженное, а иногда и просто невыраженное, скрытое. Автор часто склонен предполагать, что читатель видит мир и оценивает явления так же, как и он. Отсюда значимое, малозначимое и незначимое находят себя в разном членении текста, в разной степени автосемантии его отрезков.



Особой автосемантией обладает такой отрезок текста, как цитата. Этому явлению уделяется слишком мало внимания, а оно оказывается весьма существенным с точки зрения самой проблемы автосемантии.

Цитата может быть структурно представлена одним или несколькими предложениями. В плане содержания цитата сцеплена, но не связана с контекстом и имеет как ретроспективный, так и проспективный характер. Проспекция цитаты особенно доступна наблюдению в эпитафиях. "Бесконечно разнообразные были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоухейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывала нарочитой" [М. Бахтин, 433].

Цитата — это действительно "чужое слово", и поэтому, когда она появляется в тексте, она автономна. Конечно, эта автономность относительна, как, впрочем, и все в тексте: энергия интеграции как одной из кардинальных грамматических категорий текста иррадирует на весь текст, заставляя каждый элемент, каждый его компонент средствами когезии подчиняться, и, во всяком случае, зависеть от содержательно-фактуальной и в итоге содержательно-концептуальной информации. Знаменитое речение Мейе — *tout se tient* — применимо к самой системе языка, особенно к ее реализации в тексте.

Художник невольно акцентирует те стороны явления, которые ему кажутся существенными для его концепции, а это в свою очередь накладывает на выделенные отрезки текста некоторую автосемантию. Актуализация неизбежно влечет за собой некоторую долю независимости от контекста. Однако актуализация и автосемантия понятия разные. Автосемантия актуализует предложение или сверхфразовое единство, но не всякий актуализованный отрезок текста может получить статус даже относительно независимости.

Отсюда следует, что цитата имеет индекс *N* независимости. На это обычно указывают и графические средства — кавычки или тире. Цитата, векторно направленная проспективно, постепенно теряет свою независимость. Возвращаясь к ней по мере продвижения по тексту, мы видим те формы когезии, которые нивелируют ее автосемантию. Но цитата часто является средством подкрепить собственную мысль высказыванием какого-то авторитетного лица. В таком случае степень независимости цитаты значительно снижается. Приведу лишь один пример, по необходимости довольно пространный, из сборника "Синтаксис и стилистика".

"Есть все основания утверждать, что нумеральные подлежащие отделяются от предметной части в целях экспрессии (подчеркивания, выделения ремы). Многие из этих нумералов обладают яркой стилистической окраской, эмоциональностью и экспрессивностью. В.В. Виноградов писал: "Для воплощения понятия большого количества, избытка, обилия и в русском языке применяются наряду с абстрактными, все более экспрессивные, более выразительные народные слова: *много, множество, тьма, бездна, туча, пропасть, страсть, уйма, сила* и т.д. Для проникновения в глубинные основы смысловой системы современного русского языка чрезвычайно существенно раскрыть содержание, состав, экспрессивно-стилистические окраски и окраски и пути расширения подобных семантических полей.

... Таким образом, количественные слова и сочетания слов... Расчленение количественно-именного сочетания служит прежде всего целям экспрессии и легко дополняется лексико-фразеологическими средствами, разнообразными по стилистической окраске, эмоциональности и экспрессивности словами и сочетаниями слов<sup>1</sup>.

На этом примере видно, как слова и словосочетания в цитате и в авторской речи скрепляют отрезки текста, снижая в значительной степени автосемантию цитаты. Она служит здесь подкреплением мысли автора и поэтому органически вшлается в основной текст. И все же она обладает некоторой независимостью. Зависимыми оказываются предложения, выражающие мысли автора.

Независимость сверхфразовых единств как конститuentов текста по-разному проявляется в разных стилях и в разных подстилях функциональных стилей. Даже в жанровых разновидностях одного подстиля эта грамматическая категория обнаруживается в своих вариантах. Сама независимость может рассматриваться с фонетической, лексической, грамматической и содержательной сторон внутри СФЕ.

С фонетической стороны независимость легче всего проследить на драматургическом тексте. Здесь реплика: *в сторону*, т.е. высказывание, которое связано с другими репликами в содержательном и структурном планах, выделяется интонацией вставочного характера. Своеобразно проявляется автосемантия фонетического плана в поэтическом тексте. Здесь ритмико-мелодическое начало и подтекст могут выделять не только строки (основные единицы стиха), но и слова и даже служебные элементы. "Тут каждый слог замечен и в чести, тут каждый стих глядит себя героем" (Пушкин). Фонетическая автосемантия тесно связана с проблемой актуализации.

Что касается других форм реализации независимости внутри СФЕ и между ними, то их легче всего увидеть в художественных текстах.

С лексической стороны независимость отрезков обнаруживает себя отсутствием каких-либо повторов слов и словосочетаний, буквальных или синонимичных. С грамматической стороны она выражается отсутствием действительных элементов и нарушением однотипности построения СФЕ или абзаца. Наконец, с содержательной стороны автосемантия, как это уже было показано выше, выступает в виде сентенций и других форм обобщенных высказываний.

Автосемантия в более крупных отрезках текста может быть отождествлена с так называемыми авторскими отступлениями, о которых нам уже пришлось говорить.

Я уже упоминал, что некоторые авторы умышленно нарушают естественный для организованного текста порядок следования частей и создают отдельные "куски" текста, выпадающие из общего плана повествования. Такие "куски" получают независимость и могут быть обозначены индексом Н.

Приведем пример, в котором своеобразно проявляется зависимость/независимость отдельных отрезков. В уже ранее цитированном произведении Воннегута "Бойня номер пять" имеется целый ряд отбивок. Одна из них начинается словами:

<sup>1</sup> Синтаксис и стилистика. М., 1976, с. 198–199.

“Конечно, вторая мировая война всех очень ожесточила. А я стал заведующим отделом внешней связи при компании “Дженерал электрик”, в Шенекстеди, штат Нью-Йорк, и добровольцем пожарной дружины в поселке Алылос, где я купил свой первый дом. Мой начальник был одним из самых крутых людей, каких я встречал. Надеюсь, что никогда больше не столкнусь с таким крутым человеком, как бывший мой начальник. Он был раньше подполковником, служил в отделе связи компании, в Балтиморе. Когда я служил в Шенекстеди, он примкнул к голландской реформистской церкви, а церковь эта тоже довольно крутая.

Часто он с издевкой спрашивал меня, почему я не дослужился до офицерского чина. Как будто я сделал что-то скверное.

Мы с женой давно спустили наш молодой жирок. Пошли наши тощие годы. И дружили мы с тощими ветеранами войны и с их тощими женами. По-моему, самые симпатичные из ветеранов, самые добрые, самые занятые и ненавидящие войну больше всех — это те, кто сражался по-настоящему.

Тогда я написал в управление военно-воздушных сил, чтобы выяснить подробности налета на Дрезден: кто приказал бомбить город, сколько было послано самолетов, зачем нужен был налет и что этим выиграли. Мне ответил человек, который, как и я, занимался внешними связями. Он писал, что очень сожалеет, но все сведения до сих пор совершенно секретны.

Я прочел письмо вслух своей жене и сказал:

— Господи ты боже мой, совершенно секретны — да от кого же?!”

Мне уже приходилось отмечать, что категории текста своеобразно переплетаются в любом тексте и выделить какую-то ведущую категорию довольно трудно. В этом отрывке обращает на себя внимание выделение абзацев, что, как известно, само по себе указывает на какую-то независимость отрезка высказывания. В первом абзаце выдерживается континуум повествования, хотя между первым и вторым предложениями никакой видимой связи нет. Более того, соединение этих двух предложений кажется логичным: предшествующее предложение — “Конечно, вторая мировая война всех очень ожесточила” — предстает в изолированном виде, т.е. приобретает некий статус автосемантии, поскольку второе предложение “А я стал заведующим. . .” никак не поддерживает мысль, высказанную в первом. Это предложение, экзистенциональное по своему логическому составу, служит как бы звеном, связующим первое предложение с третьим (“Мой начальник был одним из самых крутых людей”). Связующим звеном всего абзаца является слово *крутой* в разных словоформах и значениях (церковь крутая). Таким образом, и здесь можно проследить различия, которое существует между микроанализом, понимая под этим анализ на уровне предложения, и макроанализом, т.е. анализом на уровне СФЕ и всего отрывка.

Третий абзац выпадает из повествовательного континуума, являя собой относительно автосемантию. То же можно сказать и о последнем абзаце: несмотря на связующее “тогда”, он тоже не связан с другими абзацами и поэтому в нем также проявляется относительная независимость. Однако с точки зрения категории когезии, как она описана выше, он не обладает независимостью: перед отбивкой, с которой мы начали анализ, есть два абзаца, где говорится о Дрездене, о налете авиации и о предполагаемой книге, посвященной варварской и бессмысленной бомбардировке прекрасного города.

Таким образом, в этом примере, как нам кажется, можно проследить соотношение между категориями “автосемантия” и “когезия”.

Независимость отрезков текста подобно независимости предложений всегда относительна. Темы или иными путями содержание отрезка, кажущегося независимым от окружения, оказывается опосредованно сцепленным то с заголовком текста, то с содержанием последующих или предыдущих его отрезков. Размер этой главы не позволяет привести конкретные примеры таких сцеплений. Однако достаточно вспомнить так называемые лирические отступления в "Евгении Онегине", чтобы увидеть, как они увязаны с общей концепцией автора.

В самом поступательном движении текста автосемантика отдельных отрезков служит как бы паузой, остановкой, передышкой. Она отключает внимание читателя от линии повествования, иногда поднимая какое-либо явление на уровень философского обобщения.

Таким образом, автосемантика отрезков текста является тем необходимым приемом организации текста, который обеспечивает более углубленное раскрытие содержательно-концептуальной информации, как ее хочет передать автор.

## ГЛАВА VII

### РЕТРОСПЕКЦИЯ И ПРОСПЕКЦИЯ В ТЕКСТЕ

*Прошлое страстно глядится в грядущее*

(А. БЛОК).

Переходя к рассмотрению категории ретроспекции и проспекции, мы снова оказываемся в сфере временных и пространственных понятий и их реализации в языке. По существу ретроспекция и проспекция являются формами дисконтинуума. Они — "передышка" в беге линейного развертывания текста. Через эти категории осуществляется тот процесс, без которого невозможно осмысление происходящего. Именно они, и особенно ретроспекция, лежат в основе создания эмпирического тезауруса читателя, благодаря которому он в состоянии проникнуть в "связь времен".

В этой связи небезынтересно соображение У. Вейнрейха: "По-видимому, универсальной закономерностью является следующий факт: по отношению к прошлому в языках проводится больше (или столько же, но не меньше) временных различий, чем по отношению к будущему. Количество степеней "прошлости" и ее типы широко варьируются по языкам и представляют собой интересный материал исследований" [У. Вейнрейх, 179]. В большинстве текстов ретроспекция проявляется имплицитно. Она основана на способности нашей памяти удерживать ранее сообщенное и сцеплять его с сообщаемым в данном отрезке повествования. Именно эта имплицитность ретроспекции предоставляет большой простор воображению читателя о "степенях прошлости".

Но и в проспекции, в которой тоже, как это будет показано ниже (вот и в этой фразе возникла проспекция), имплицитность, переплетаясь с отдельными эксплицитно выраженными сигналами, направляет внимание читателя, мобилизует его творческий потенциал предугадывать то, что будет

изложено в дальнейшем развертывании текста. Уместно здесь упомянуть замечание Г. Вейнриха о функции артикля в тексте. Вейнрих усматривает в определенном и неопределенном артиклях сигналы соответственно постинформации и прединформации (H. Weirich, 1971; 1979).

Ретроспекция и проспекция как категории текста выполняют аналогичные функции собственными текстовыми средствами. Какие же текстообразующие функции заложены в категориях ретроспекции и проспекции? Рассмотрим их по отдельности.

Ретроспекция — грамматическая категория текста, объединяющая формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации. Ретроспекция проявляется двояко: а) когда предшествующая информация уже была изложена в тексте; б) когда предшествующая информация, необходимая для связи событий сообщается, прерывая поступательное движение текста, т.е. происходит перестановка временных планов повествования.

Ретроспекция порождается содержательно-фактуальной информацией. Автор словесного произведения, возвращая читателя к уже ранее сообщенным фактам, очевидно, придает какое-то значение этим фактам, привлекая к ним внимание читателя, заставляя его удерживать в памяти отдельные моменты сообщения. Таким образом, ретроспекция выступает и в роли когезии. Ретроспекция может быть представлена в тексте в трех видах в зависимости от того, какая прагматическая установка лежит в ее основании:

а) восстановить в памяти читателя ранее данные сведения или сообщить ему новые, относящиеся к прошлому и необходимые для понимания путей дальнейшего развертывания повествования;

б) дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях, в другом контексте, с учетом того, что было сказано до ретроспективной части;

в) актуализовать отдельные части текста, опосредованно относящиеся к содержательно-концептуальной информации.

Следовательно, категория ретроспекции неизбежно влечет за собой какую-то переакцентуацию отдельных частей текста. То, что благодаря разным приемам реализации категории ретроспекции воскресает в нашей памяти, заставляет нас переоценить значение воскрешаемого и — нередко — то, что казалось irrelevantным или второстепенным, становится в ряд значимых частей.

Ретроспекция особенно эффективно воспринимается при повторном и многократном прочтении текста.

Практически каждый текст в какой-то степени основан на ретроспекции. Последовательное накопление информации невозможно без удержания в памяти информации, полученной ранее. Однако ретроспекция как категория текста предполагает целенаправленное действие со стороны автора. В его власти заставить читателя вызвать из памяти факты, которые должны быть актуализованы.

Ретроспекция может быть субъективно-читательской и объективно-авторской, т.е. она может явиться результатом индивидуального твор-

ческого восприятия континуума повествования или же результатом авторских ссылок на предшествующие части текста. Поясним нашу мысль. Читатель волен мысленно возвращаться к уже прочитанным частям, в связи с тем что эти части, "застрявшие" в памяти, оказываются сцепленными с фактами, событиями, описаниями, появляющимися в поступательном движении восприятия текста. Эта субъективная ретроспекция в какой-то мере порождена грамматической категорией интеграции, связывающей воедино отдельные "блоки" повествования. Возвращение (мысленное) к ранее прочитанному обычно является следствием самой композиции текста, которая неизбежно привлекает внимание читателя к тем или иным знакомым (большей частью актуализованным) элементам текста. Когда же в тексте появляются такие слова и выражения, как *ему вспомнилось, ранее уже упоминалось в том, что..., читатель помнит, что..., ... и опять перед ним проносятся картины прошлого* и т.п., перед нами — объективно-авторская ретроспекция.

Ретроспекция реализуется разными способами, среди которых особое место занимает повтор. Сама ретроспекция тоже своеобразный повтор — повтор мысли, который, естественно, замедляет движение повествования. Таким образом, ретроспекцию можно рассматривать как паузу, как перерыв континуума повествования для того, чтобы актуализовать ранее изложенное и, нередко, чтобы придать содержательно-фактуальной информации какую-то часть содержательно-концептуальной.

Значение анализируемой категории заключается еще и в том, что она интегрирует временные срезы произведения. Иными словами, ретроспекция заставляет рассматривать текст с точки зрения прошлого, настоящего и в определенных условиях — будущего. Это хорошо сформулировал М.А. Сапаров: "Каждый временной срез произведения как процесса самовоспроизводящегося и синтезируемого в актуальном тождестве объекта и субъекта неминуемо объединяет:

- 1) уже осуществившееся, "выкристаллизовавшееся" и "затвердевшее" прошлое;
- 2) непосредственно переживаемое настоящее;
- 3) еще не осуществившееся, но уже антиципируемое будущее"<sup>1</sup> [М.А. Сапаров, 98].

Как и большинство грамматических категорий текста, ретроспекция оказывается тесно увязанной с другими категориями — когезией, информативностью, членимостью, автосемантией и другими. Реализация данной категории в значительной степени обусловлена подготовленностью читателя к восприятию содержательно-концептуальной информации. Как было указано, СКИ не всегда легко декодируется. Требуется определенная начитанность, понимание законов художественной изобразительности, стилистических приемов и структурных форм композиции, не говоря уже об общей культуре, чтобы адекватно воспринять содержательно-концептуальную информацию. Однако некоторые исследователи не считают принципиально важным различие между подготовленным и неподготовленным читателем [H. Verdaasdonk, C.C. Van Rees].

<sup>1</sup> Последнее, разумеется, относится к проспекции.

Ретроспекция не всегда сразу осознается как один из приемов актуализации отрезка высказывания, опосредованно способствующий декодированию СКИ. Решающий фактор для получения полной эстетически значимой информации — повторение. Только при повторении можно адекватно воспринять художественное произведение.

Впечатления, которые лишь "мелькают" при первом чтении, постепенно, средствами ретроспекции, обретают некую реальную форму, значительность, весомость. К тому же ретроспекция, способствуя более глубокому пониманию взаимозависимости отдельных частей текста, тем самым обеспечивает процесс интеграции.

Субъективная ретроспекция является не только индивидуально направленным вектором анализа, но и опосредованно самим параметром текста. Субъективен лишь выбор частей, которые подверглись ретроспекции. Конечное множество единиц текста предполагает какой-то порядок в расположении этих единиц, а в самом этом порядке, как было показано в главах о членимости и когезии, заложена соответствующая информация. Чтобы ее декодировать, следует провести тщательный анализ взаимоположения частей текста, что неизбежно влечет к ретроспекции. Субъективное мнение о значимости взаимоположения частей текста данного произведения обычно происходит из общей "стратегии" авторского замысла и не может выйти за пределы ограничений, накладываемых самим текстом.

Рассказ Чехова "Красавицы" начинается описанием:

"Помню, будучи еще гимназистом V или VI класса, я ехал с бабушкой из села Большой Крепкой Донской области в Ростов-на-Дону. День был августовский, знойный, томительно-скупчый. От жары и сухого, горячего ветра, гнавшего нам навстречу облака пыли, слипались глаза, сохло во рту..."

Через несколько страниц в рассказе появляется следующее описание чувств и состояния рассказчика:

"Но потом я мало-помалу забыл о себе и весь отдался ощущению красоты. Я уже не помнил о степной скуке, о пыли..."

Ретроспекция здесь реализуется словами "я уже не помнил". Внимание читателя переносится с событий, происходящих в момент описания, на предшествующие данному событию факты и эпизоды.

Следует здесь отметить и стилистический прием, которым Чехов создает эстетико-чувственное представление о красоте. Этот прием — противопоставление безрадостного пейзажа, томительно-скупчон и пыльной дороги внезапно блеснувшей и поразившей юношу красоте девушки. Попутно замечу, что слово *пыль* повторяется до приведенного второго отрывка много раз: *облака пыли* — в 5-й строке, *сквозь пыль деревни* — в 10-й строке, *не было ни ветра, ни пыли* — в 24-й строке, *запыленные и измороженные зноем* — в 26-й строке, *опять жара, пыль, тряские дороги* — в 34-й строке, и дальше опять — *впечатление дня с их скукой и пылью*, еще значительно дальше, *что я весь в пыли, загорел...* и, наконец, *я уже не помнил о степной скуке, о пыли...* Ссылки на предшествующее способствуют более глубокому пониманию текста. В художественном произведении нередко внимание читателя сосредоточено на отдельных деталях, иногда, казалось бы, малозначимых, но силой художественного изображения ставших существенными характеристиками. В таких случаях деталь повто-

рется несколько раз, в разных ситуациях и через неравные промежутки текста. Так, короткая губка книжки Болконской или образ веретена на вечере у Анны Павловны, или многократное упоминание о красоте Элен в "Войне и мире" Толстого, — все это формы реализации категории ретроспекции, поскольку внимание читателя все время возвращается к ранее сообщенному.

Как уже отмечалось, грамматические категории текста обычно настолько переплетены, что подчас трудно отделить одну категорию от другой. Более того, в одном "блоке" текста можно усмотреть разные категории. Важно определить ведущую категорию, не теряя из виду другие, подчиненные ей.

Ретроспекция тесно связана с континуумом. Прерывность повествования, как было показано, обычно проявляется в виде размышлений автора, смены планов повествования, проспекции и ретроспекции.

Возражая против изоморфного перенесения категорий грамматики предложения на грамматику текста, я тем не менее призываю некоторые аналогии весьма полезными. К их числу принадлежит категория дейксиса. Как известно, дейксис в широком значении этого термина — это указание на что-либо. Указательные местоимения, некоторые наречия, указывающие направления действия и даже некоторые глаголы, имеющие в своей смысловой структуре сему направления движения, являются фактами дейктического характера. Такими же фактами дейксиса по аналогии можно признать приведенные выше фразы типа: *как было сказано выше, ранее мы уже говорили о том, что..., необходимо напомнить, это заставляет нас вернуться назад, ему вспомнилось, как несколько лет тому назад...* В киноискусстве ретроспекция получила весьма широкое применение, причем ретроспективные кадры часто даются в затемненном, внефокусном изображении.

"Обычно анафорический дейксис, — пишет У. Вейнрейх, — применяется для ссылок "назад", на текст, предшествующий моменту речи, поскольку назначение такого дейксиса состоит в использовании уже сообщенной информации. Однако возможен и анафорический дейксис "вперед"; примером его могут служить такие заменители прилагательных и наречий, как следующий, следующим образом, англ. *let me say this* (позвольте мне сказать что...)" [У. Вейнрейх, 182]<sup>1</sup>.

Дейктические элементы текста облегчают понимание зависимостей дискретных частей целого и эксплицитно раскрывают эту зависимость, как ее видит автор. Можно провести еще одну аналогию. Как известно, парадигматические и синтагматические отношения в процессе анализа языковых фактов служат средствами выявления системных, онтологических и функциональных свойств этих явлений. В какой-то степени ретроспекция по своим характерным признакам может рассматриваться как процесс парадигматического плана. Соотношение того, о чем было сказано раньше, с тем, о чем речь идет сейчас, создает в нашем сознании связи системного, а не линейно-функционального, поступательного плана.

<sup>1</sup> См. также ниже о проспекции.



В газетных текстах ретроспекция получает особые формы реализации. Животрепещущие вопросы повседневной жизни народа, получившие в газете то или иное освещение, вызывают отклики читателей и в свою очередь требуют дальнейшего обсуждения. В таких случаях редакция кратко излагает суть вопроса со всякого рода комментариями, восстанавливаемыми в памяти читателя споры и расхождения во взглядах. В изложении сути вопроса нередко появляются ссылки на ранее упомянутое и цитаты из высказываний участников дискуссии. Иллюстрацией может служить "Дискуссионный клуб ЛГ", в котором систематически появляются статьи и заметки дискуссионного характера. Категория ретроспекции в этих статьях проявляется с особой остротой и наглядностью. Вообще, всякая дискуссия по самой своей природе не может обойтись без этой категории. Я уже упоминал, что аллюзия как стилистический прием является средством расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических и др. персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании. Поэтому она не может рассматриваться как ретроспекция, в том понимании этого термина, какое дается в нашей работе.

Другое дело цитация<sup>1</sup>. Аллюзия не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию, цитата, наоборот, не претендуя на сообщение новой информации, отсылает читателя к уже известному с целью развить мысль, подкрепить свою мысль, выразить несогласие и т.д.

Ретроспекция, как уже было вскользь указано ранее, предполагает некоторую переакцентуацию единиц текста. Всякая соотнесенность одной единицы с другой неизбежно влечет за собой сопоставление этих единиц с точки зрения их семантической или художественно-эстетической весомости. Читатель хранит в памяти информацию о фактах, характеристиках персонажей, событиях, времени и месте их протекания и, что очень важно, вырабатывает, сознательно или подсознательно, свое отношение ко всему содержанию текста. Но это отношение еще не сложилось окончательно. Оно подвергается изменениям в связи с его субъективно-оценочной и эстетической меркой. Изменения субъективно-оценочного плана также возможны только в процессе ретроспективного анализа событий и фактов.

Приведу еще примеры объективно-авторской ретроспекции. В повести М.Ю. Лермонтова "Княгиня Лиговская" читаем:

"Конечно, ни одна ответная красавица не поверяла мне дум и чувств, волновавших ее грудь после длинного бала или вечеринки..."

...Чтобы легче угадать, о чем Лизавета Николаевна изволила думать, я принужден, к своему великому сожалению, рассказать вам некоторые частности ее жизни... тем более что для объяснения следующих происшествий это необходимо. Она родилась в Петербурге и никогда не выезжала из Петербурга — правда, один раз на два месяца в Ревель на воды... и поэтому направление ее петербургского воспитания не получило никакого изменения; у нас в России несколько вывелась из моды французские мадамы, а в Петербурге их вовсе не держат..."

Здесь Лермонтов прямо указывает на роль ретроспекции: она необхо-

<sup>1</sup> См. гл. VI.

дима "для объяснения следующих происшествий". Такие сведения, как: направление воспитания Лизаветы Николаевны не получило никакого изменения, французских мадам в Петербурге вовсе не держат — одновременно прерывают континуум повествования, возвращают читателя к фактам и событиям, предшествовавшим повествованию, и превосхищают события и факты, которые излагаются позднее, т.е. долучают и некоторый импульс проспекции.

Ретроспекция — неотъемлемое свойство восприятия целого. "Подавляющее большинство людей, — пишет В. Асмус, — воспринимают целое в произведениях, длящихся во времени, лишь "ретроспективно", лишь после того, как они прослушали последовательное исполнение всех его частей. Даже у Моцарта "единовременному" восприятию произведения, конечно, предшествовало прослушивание произведения во времени (или просмотр по партитуре)" [В. Асмус, 44].

Трудно определить формы возникающей в процессе чтения текста субъективно-читательской ретроспекции. Если объективно-авторская ретроспекция возвращает читателя к определенным отрезкам текста, то субъективно-читательская полностью зависит от того, что именно вызвало переключение внимания на ранее сообщенное: оригинальная мысль или необычная форма изложения, повлекшая за собой некоторое усилие читателя для адекватного восприятия сообщения, или стилистический прием, или близость описываемого факта личному жизненному опыту читателя, или внезапно возникшая ассоциация и пр.

Субъективно-читательская ретроспекция является важным компонентом порождения сопереживания. Читатель всегда подвергает получаемую информацию критической оценке, сознательно-аналитической или бессознательно-эстетической (нравится/не нравится). Такая оценка по существу ведет к реализации ретроспекции: необходимость вспомнить те отрезки текста, те характеристики, те события, которые породили ту или иную оценку. Как объективно-авторская, так и субъективно-читательская ретроспекция в какой-то степени, как мне кажется, — результат "активности бессознательного", которое скватывается творческим импульсом и подвергается сознательной обработке.

Таким образом, в этой категории текста особенно тесно переплетаются лингвистические и психолингвистические его параметры.

С точки зрения ретроспекции как вида текста заслуживает внимания послесловие (заключение, эпилог). Векторная направленность его очевидна. Внимание читателя фокусируется на основных эпизодах, событиях, фактах, изложенных в основном тексте, т.е. на той содержательно-фактуальной информации, из которой кристаллизуется содержательно-концептуальная. Вариативность послесловия весьма широка. Некоторые послесловия представляют собой суммирование основных положений и выводов, изложенных в тексте. Они характерны для научных монографий, статей, диссертаций и обычно называются заключениями. Особенность заключения состоит в максимальном сжатии информации текста и в сведении ее к основным положениям тезисного плана. В некоторых научных журналах после каждой статьи даются так называемые *summary* (резюме). По существу это извлечения из статьи, которые можно условно определить

как рематические. Будучи оторваны от своего окружения, они приобретают некоторую независимость.

Перейду к рассмотрению категории проспекции. Эта грамматическая категория текста, объединяющая различные языковые формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чем речь будет идти в последующих частях текста. Сигналами проспекции являются такие выражения, как *забегая вперед, как будет указано ниже, он и не подозревал, что через несколько дней он окажется, как он будет разочарован, когда узнает, что..., дальнейшее изложение покажет, что...* и подобное. Вот простейший пример проспекции в тексте художественного произведения:

"Он громко провозглашает: "Ваше здоровье!" Остатки волос на его висках и над ушами завиты. Семь кружек пива способствуют отличному настроению. Только господа ведомо — врачи узнают это позднее, — что ему суждено умереть"<sup>1</sup>.

Подобно ретроспекции проспекция — один из приемов повествования, который дает читателю возможность яснее представить себе связь и обусловленность событий и эпизодов. Зная, что произойдет в дальнейшем, он глубже проникает в содержательно-концептуальную информацию, поскольку настоящее предстает перед ним в несколько ином плане.

Прспекция — категория, свойственная не только литературно-художественным текстам. Она часто наблюдается и в текстах научных. Так, в грамматике Лайонза неоднократно упоминаются явления, подробный анализ которых дается значительно позднее. Автор употребляет ряд выражений, реализующих проспекцию типа "The more particular implications of structuralism may be left for the following pages; we shall look further into some of the theoretical differences... later in this chapter" (Более подробное описание особенностей структурализма дано на последующих страницах; несколько далее в этой главе мы рассмотрим некоторые теоретические различия) [Lyons Y., 50, 117].

Различие между ретроспекцией и проспекцией заключается в том, что ретроспекция всегда занимает какое-то место в поступательном движении текста, тогда как проспекция редко вызвана самим ходом сюжетного развертывания. Однако читатель может предугадать, что последует дальше, в связи с отдельными актуализованными частями текста. Таким образом, подобно ретроспекции, проспекцию тоже можно разделить на объективно-авторскую и субъективно-читательскую.

Уместно упомянуть о так называемом эффекте обманутого ожидания. Рассказы О. Генри, как известно, в большинстве случаев построены так, что проспекция, возникшая у читателя в процессе чтения, оказывается ошибочной. Рассказ О. Генри "Роднит весь мир", в котором вор проникает в квартиру с целью ограбления, никак не предполагает концовки — вор и хозяин отправляются в кабачок распить кружку пива за счет вора.

Эффект обманутого ожидания это не что иное, как нарушение субъективно-читательской проспекции, созданной в процессе линейного развертыва

<sup>1</sup>Штриттмаггер Э. Два рассказа. — Новый мир, 1970, № 8, с. 122.

ния повествования. В таких случаях проспекция вызывает ретроспекцию — стремление обратиться назад к заголовку и к содержательно-фактуальной информации с целью найти причинно-следственные связи в изложении фабулы, ведущие к логическому завершению сообщения. Особую форму проспекции представляют собой предисловие, введение, пролог, "от автора", описанные в главе III.

## ГЛАВА VII

### МОДАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА

Отношение говорящего (пишущего) к действительности, постулируемое как основной признак модальности, в той или иной мере характерно для всякого высказывания. Поскольку отношение говорящего (пишущего) к действительности может быть выражено различными средствами — формально грамматическими, лексическими, фразеологическими, синтаксическими, интонационными, композиционными, стилистическими — модальность оказывается категорией, присущей языку в действии, т.е. речи, и поэтому является самой сущностью коммуникативного процесса.

Нельзя не обратить внимания на то, что современные английские грамматики вообще избегают давать определение этой категории, очевидно, рассматривая ее как данность, и ограничиваются лишь указанием, форм, в которых заложена модальность (Джон Лайонз, Рэндолф Кверк и др.).

Приведу некоторые, освященные традицией, определения этой категории в отечественной литературе. В.В. Виноградов считает модальность существенным конструктивным признаком предложения и поэтому присущим каждому предложению: "Так как предложение, отражая действительность в ее практическом общественном сознании, естественно, выражает отнесенность (отношение) содержания речи к действительности, то с предложением, с разнообразием его типов тесно связана категория модальности. Каждое предложение включает в себя как существенный конструктивный признак модальное значение, т.е. содержит в себе указание на отношение к действительности" [В.В. Виноградов, 55]. Примерно такое же определение модальности дано в Грамматике русского языка: "Общее грамматическое значение отнесенности основного содержания предложения к действительности выражается в синтаксических категориях модальности, а также времени и лица..." "Отношение сообщения, содержащегося в предложении, к действительности — это и есть прежде всего модальное отношение. То, что сообщается, может мыслиться говорящим как реальное, наличное в прошлом или в настоящем, как реализующееся в будущем, как желательное, требуемое от кого-нибудь, как недействительное и т.п. Формы грамматического выражения разного рода отношений содержания речи к действительности и составляют синтаксическое существо категории модальности" [Грамматика русского языка, ч. 1, с. 80—81].

Обращает на себя внимание то, что в цитируемой книге при перечислении функций модальности отсутствует функция выражения субъективно-оценочного отношения говорящего к содержанию высказывания, в то время как приведенные В.В. Виноградовым примеры иллюстрируют именно эту функцию, в частности: "Да, она любит. Она очень нервна стала (Каренин). Две ночи не спать, не есть" (Л. Толстой "Живой труп"). Ни "отношение сообщения... к действительности", ни "мыслящееся говорящим как реальное, наличное в прошлом или в настоящем, как реализующееся в будущем, как желательное, требуемое от кого-нибудь, как недействительное..." в этих предложениях не выражено. Но зато в них ясно выражен один из наиболее существенных признаков модальности — оценка описываемых фактов.

Подавляющее большинство грамматистов рассматривают категорию модальности главным образом как выражение реальности/ирреальности высказывания<sup>1</sup>.

Модальность понимается ими как некое гносеологическое понятие, не связанное с личностной оценкой предмета мысли.

Понимание субъективно-оценочного фактора как признака модальности нашло свое достаточно полное выражение в Грамматике современного русского литературного языка, вышедшей в 1970 году. Категория модальности здесь представлена в двух видах — объективно-модальное значение и субъективно-модальное значение. Н.Ю. Шведова, автор этого раздела, считает, что модальность не может ограничиваться лишь указанием на отношение говорящего к предмету высказывания с точки зрения реальности/ирреальности. В значительной мере в этой категории проявляется субъективно-оценочное отношение. "Кроме заложенного в системе форм предложения объективно-модального значения, относящего сообщения в план реальности/ирреальности, — пишет Н.Ю. Шведова, — каждое высказывание, построенное на основе той или иной отвлеченной схемы предложения, обладает субъективно-модальным значением. Если объективно-модальное значение выражает характер отношения сообщаемого к действительности, то субъективно-модальное значение выражает отношение говорящего к сообщаемому. Это значение выражается не средствами собственно структурной схемы и ее форм (хотя в некоторых случаях имеет место объективизация субъективно-модального значения в самой структурной схеме предложения), а дополнительными грамматическими, лексико-грамматическими и интонационными средствами, накладываемыми на ту или иную форму предложения" [Грамматика современного русского литературного языка, 1970, 545].

В этом правильном определении двух видов модальности сомнение вызывает лишь утверждение, что каждое высказывание обладает субъектив-

<sup>1</sup>См. также определения модальности в следующих работах: Бархударов Л.С., Штелинг Д.А. Грамматика английского языка. М., 1973; Золотова Г.А. О модальности предложения в русском языке. Филолог. науки, 1962, № 4; Гулыга Е.В. Теория сложноподчиненного предложения в современном немецком языке. М., 1971; Ермолова Л.С. К вопросу о соотношении модальности и предикативности (на материале современных германских языков) — Филолог. науки, 1963, № 4.

но-модальным значением. Далеко не каждое. Предложение, взятое из этой же грамматики *Все повествовательные предложения имеют свои структурные схемы*, не обладает субъективно-модальным значением.

В главе "Средство формирования и выражения субъективно-модальных значений" Н.Ю. Шведова указывает на неполноту перечисленных средств, ссылаясь на их разнообразие и на то, что "лишь часть из них имеет прямое отношение к грамматике" [Грамматика современного русского литературного языка, 1970, 61]. Среди них упоминаются: интонация, словопорядок, специальные конструкции, повторы, частицы, междометия, вводные (модальные) слова и словосочетания и вводные предложения.

Введение субъективно-модального значения в общую категорию модальности представляется важным этапом в расширении рамок грамматического анализа предложения и служит мостиком, переброшенным от предложения к высказыванию и к тексту. Представляется целесообразным разделить субъективно-оценочную модальность на фразовую и текстовую. Если фразовая модальность выражается грамматическими или лексическими средствами, то текстовая, кроме этих средств, применяемых особым способом, реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в сентенциях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств.

В разных типах текстов модальность проявляется с разной степенью очевидности. Текстовая модальность особенно рельефно выступает в поэтических произведениях. Субъективно-оценочная характеристика предмета мысли в таких текстах главенствует. Не будет преувеличением сказать, что поэтические тексты насквозь модальны, причем эта модальность не является только суммой модальных элементов, разбросанных по отдельным предложениям высказывания. "Из трех основных родов литературы — лирика, эпос, драма, — пишет Г.В. Степанов, — лирика за много веков своего существования стала наилучшей формой выражения внутреннего состояния художника" и дальше: "Личностное отношение к создаваемому образу обязательно предполагает оценку" [Г. Степанов, 7, 8].

Другое дело модальность в научных текстах. Бесстрастность, логичность, аргументированность — типичные качества научных текстов — обычно не оставляют места субъективно-оценочной модальности. Поэтому в таких текстах модальность можно определить как нулевую. Правда, сомнение в правильности своих постулатов — неотъемлемое качество подлинно научного подхода к объекту наблюдения и исследования — тоже может рассматриваться как одно из проявлений модальности. Но, к сожалению, авторы научных работ редко выражают вербально свое отношение к собственным выводам.

В передовых и публицистических статьях газеты текстовая модальность выступает также весьма отчетливо.

В произведениях художественной литературы проводниками текстовой модальности нередко выступают релятивные отрезки текста. Субъектив-

но-оценочное отношение к предмету высказывания в большинстве типов текста не раскрывает сущности явления, а лишь соответственно окрашивает его и дает предствление о мироощущении автора высказывания. Поэтому в неравноценной информации, которая содержится в предикативных и релятивных отрезках, текстовая модальность чаще всего находит себе место именно в релятивных отрезках.

В процессе поступательного, линейного развертывания произведения может появиться переакцентуация: релятивные отрезки могут постепенно приобретать статус предикативных. Модальность, тем самым, начинает играть более существенную роль в содержательно-концептуальной информации. Это явление в основном наблюдается в тех произведениях, где более или менее отчетливо просвечивает личность автора, его мироощущение, его вкусы и представления, а это уже проявление субъективно-оценочной модальности. Я упоминал, что грамматические и лексические средства модальности, характерные для выявления этой категории внутри предложения (фразовая модальность), в тексте употребляются особыми способами. Например, повторяя один из стилистических приемов в его разнообразном лексическом наполнении, автор сознательно или бессознательно характеризует какое-то явление, событие, личность героя и опосредованно раскрывает этим свое личное к ним отношение.

Наиболее прямым средством, реализующим модальность в предложении, является эпитет. Но в тексте он играет весьма незначительную роль, поскольку в силу своей синтаксически обусловленной функции атрибута характеризует лишь тот объект, к которому относится. Однако и эпитет, становясь многократно повторяемым стилистическим приемом, начинает вскрывать текстовую модальность. Это особенно заметно в литературных портретах.

Диккенс, как известно, рисует свои персонажи в основном двумя красками — черной и белой. Крошка Доррит — ангел во плоти. Ураий Хипп — исчадие ада. Хемингуэй, напротив, предоставляет читателю право самому составить мнение о нравственных качествах своих героев. И все же в его произведениях опосредованно проявляется авторское отношение к персонажам. В упомянутом уже рассказе "Белые слоны", когда юноша уговаривает девушку избавиться от их будущего ребенка, характер повторяющихся слов и выражений молодого человека достаточно четко определяет отношение к нему автора. Можно высказать сомнение в правильности такого вывода, ведь создавая положительных и отрицательных героев, авторы не обязательно выражают свои симпатии и антипатии. Здесь нет нужды пересказывать многочисленные литературоведческие теории о путях и способах выявления роли личности автора в его творениях. И тем не менее понятие текстовой модальности будет раскрыто не полностью, если в процессе анализа текстообразующих факторов не учесть коммуникативной направленности отрезков текста. Отношение читателя к персонажам произведения — результат сопереживания: явными или скрытыми путями у него возникает представление оценочного характера, в большинстве случаев вызванное отношением самого автора.

Конечно, читатель со сложившимися эстетическими вкусами, критическим умом может подвергнуть переоценке такое отношение к героям

произведения. Это не снимает, однако, самого наличия субъективно-оценочной текстовой модальности.

Существует тонкое, едва уловимое различие между субъективно-оценочной модальностью и объективной характеристикой фактов, событий, персонажей, их поступков и мыслей, их отношения к окружающей их жизни. В описании развития характера князя Андрея Болконского, которое несет, по нашей терминологии, содержательно-фактуальную информацию, нет явно выраженной категории модальности. Отношение князя Андрея к отцу, к сестре, к жене, к Кутузову, к Анатолию Курагину, неожиданный для него разрыв с невестой — все это СФИ сюжетной линии "Андрей Болконский". Фразовая модальность здесь почти нулевая, если можно ее условно так определить. Однако благородство, высокие нравственные идеалы, отношение к друзьям и недругам, твердость и принципиальность в выборе важных жизненных решений делают этот персонаж романа, как принято характеризовать его с точки зрения литературоведения, "положительным героем". А это значит, что персонаж обрисован так, чтобы внушить читателю определенную оценку, т.е. увидеть, ощутить текстовую модальность. Это приводит нас к заключению, что модальность пронизывает весь текст. Иными словами, даже в содержательно-фактуальной информации может имплицитно сказаться субъективно-оценочное отношение автора к описываемым событиям и фактам; например, персонаж "Рождественской песни" Диккенса Скрудж обрисован самыми мрачными тонами. Даже имя неблагозвучно. Скрудж жесток, бессердечен, равнодушен к окружающему миру. Для него существует только его фирма и то, что с ней связано. Отношение автора к Скруджу не оставляет никаких сомнений, но характерно, что в первых абзацах Диккенс весьма скупое его раскрывает. Вначале дается лишь предложение экзистенциального типа, говорящее о солидной репутации Скруджа на бирже и о его надежности как коммерсанта. В дальнейшем постепенно, отдельными штрихами рисуется характер Скруджа: в день похрон "своего единственного друга", компаньона по фирме, он, будучи не слишком опечален утратой, заключает выгодную сделку; он не обращает внимания на то, как его называют — именем компаньона или его собственным; его обходят стороной, никто даже не решает подойти к нему, чтобы спросить дорогу. На протяжении десяти абзацев дается как бы объективная характеристика этого центрального образа рассказа. Но один из них, начинающийся словами: *Ну и сквалыга же он был, этот Скрудж!* взрывается серией обличительных эпитетов, резких сравнений, метафор и других стилистических приемов, следующих один за другим. Кажется, что самому автору настолько отвратителен образ Скруджа, что он, не в силах более сдержаться и почти задыхаясь (эллиптические параллельные конструкции), высказывает читателю все, что он думает о своем герое. Этот абзац стоит привести целиком.

"Ну и сквалыга же он был, этот Скрудж! Вот уж кто умел выжимать соки, вытягивать жиры, вколачивать в гроб, загребать, захватывать, забрасывать, вымогать... Умел, умел старый греховодник! Это был не человек, а камень. Да, он был холоден и тверд как камень, и еще никому ни разу в жизни не удалось высечь из его каменного сердца хоть искру сострадания. Скрытый, замкнутый, одинокий — он прятался как устрица в свою раковину. Душевный холод заморозил изнутри старческие черты



его лица, заострил крючковатый нос, сморщил кожу на щеках, сковал походку, заставил посинеть губы и покраснеть глаза, сделал ледяным его скрипящий голос. И даже его щетинистый подбородок, редкие волосы и брови, казалось, заиндевели от мороза. Он всюду вносил с собой эту леденящую атмосферу. Присутствие Скруджа замораживало его контору в летний зной, и он не позволял ей оттаять ни на полградуса даже на веселых святках”.

Анализ текста показывает, как субъективно-оценочная модальность фразового порядка перерастает в текстовую. Постепенно накапливаясь в предыдущих абзацах, где, как было сказано, дана объективная содержательно-фактуальная информация, в этом абзаце она окрашивается личностным отношением писателя и выявляет явно выраженную субъективно-оценочную модальность текстового плана.

Нельзя не обратить внимания на интересную деталь синтаксического плана, которая может быть интерпретирована с содержательной стороны. При описании внутреннего мира Скруджа, его нравственных качеств автор как бы дает волю своим чувствам и это выражается также в построении высказывания — синтаксис становится равным, стоккатоподобным. Когда же дается описание внешних черт Скруджа, его наружности, возмущение затихает, построение предложений подчиняется обычным, незмоциональным типам и заканчивается бесстрастной развернутой метафорой.

Выше уже было сказано, что модальность художественного текста пронизывает все его части и что коэффициент модальности меняется в зависимости от целого ряда причин — индивидуальной манеры автора, объекта описания, прагматической установки, соотношения содержательно-фактуальной и содержательно концептуальной информации. Этот коэффициент тем выше, чем отчетливее проявляется личность автора в его произведениях.

Можно привести много примеров, показывающих соотношение фразовой и текстовой субъективно-оценочной модальности. Но в этом, как мне кажется, нет необходимости. Текстовая модальность, таким образом, выявляется тогда, когда читатель в состоянии составить себе представление о каком-то тематическом поле, т.е. о группе эпитетов, сравнений, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединенных одной доминантой и разбросанных по всему тексту или по его законченной части. В уже цитированной поэме Эдгара По "Ворон" эпитеты dreary (мрачный), bleak (хмурый), sad (печальный), uncertain (неясный), fantastic (фантастический), ominous (зловещий), unmerciful (безжалостный), melancholy (унылый), evil (порочный), desolate (безлюдный) и др. создают атмосферу, которой поэт окружает факты и эпизоды содержательно-фактуальной информации: стук в дверь, появление ворона, обращение к ночному гостю, воспоминания, мечты и т.п.

В "Войне и мире" Толстой резко выражает свое отрицательное отношение к Наполеону. Наполеон — актер, притворщик, позер, совсем не гениальный полководец. Толстой как бы издевается над его незаслуженной славой. Так, мы читаем: "...ежели позволить себе без религиозного ужаса к гениальности Наполеона..." Наполеон в его представлении вообще лишен каких бы то ни было положительных черт.

Важно здесь, в работе, ориентированной на лингвостилистический ана-

лиз текстообразующих сторон, увидеть, какими собственно языковыми средствами автор выражает свое отношение к предмету мысли. В литературоведческих трудах таким средствам редко уделяется внимание, они берутся как данности, на основе которых делаются заключения, порой глубоко верные. Приведу лишь несколько примеров таких умозаключений. К. Симонов в статье "Читая Толстого" пишет: "Но та несомненная ярость, тот холодный по внешности, но страстный сарказм, с которым Толстой в "Войне и мире" не столько писал, сколько судил Наполеона, наводят на размышления". И в другом месте: "Перечитав "Войну и мир" еще раз, я думаю не о том, насколько справедлив или несправедлив Толстой к Наполеону, а о другом — о той ярости, с которой Толстой замкнулся на Наполеона... Стремясь к высшей справедливости, Толстой бывал несправедлив и пристрастен. Он любил одних и терпеть не мог других. "Война и мир" полна его пристрастий и увлечений. Эту книгу писал не мудрец, а человек с необузданными страстями, и она вся в отголосках этих страстей"<sup>1</sup>.

Задача лингвиста-текстолога показать, систематизировать и обобщить эти "отголоски", а это значит, что он должен найти их в развернутом повествовании, проанализировать в лингвистическом аспекте и обобщить. Субъективно-оценочная модальность текста не проявляется в одноразовом употреблении какого-то средства. Эпитеты, сравнения, определения, детали группируются, образуя магнитное поле, к которому приковано внимание читателя, поле, в котором энергией текста эти детали обретают синонимичные значения.

Другой пример литературоведческого анализа. Н. Анастасьев приводит слова И. Кашкина, характеризующего творчество Хемингуэя:

"В нем, — пишет И. Кашкин, — нет недоверия и презрения к человеку. Он любит и по-своему жалеет своих героев... он желает для них того, что обозначает как "good luck", то есть хочет для них настоящей, хорошей жизненной удачи, а вместе с тем трудовой, трудной, пусть даже и трагической судьбы"<sup>2</sup>.

И. Кашкин, как многие литературоведы, дает оценку творчества Хемингуэя без конкретного анализа языка писателя. С моей точки зрения, без такого анализа нельзя адекватно описать особенности стиля писателя.

Изучение стиля писателя привело некоторых исследователей к выводу о том, что категория модальности скорее относится к уровню текста, чем к уровню предложения [Дресслер, 202–209]. Очевидно, Дресслер имеет в виду отношение автора текста ко всей СКИ речетворческого произведения. Но СКИ не обязательно содержит оценочную характеристику, ведь субъективно-оценочная модальность является факультативной для СКИ. Вообще представляется, что СКИ скорее тяготеет к объективизации. Это значит, что СКИ, как это было показано в главе "Виды информации в тексте", выводится в результате обобщения приведенной содержательно-фактуальной информации всего произведения. Однако это не исключает

<sup>1</sup> Симонов К. Читая Толстого. — Новый мир, 1969, № 12, с. 161, 170, 172.

<sup>2</sup> Анастасьев Н. Содержание — форма — содержание. — Новый мир, 1968, № 12.

возможности присутствия в СКИ элементов субъективно-оценочной модальности. Так, эпиграмматические строки сонета обычно содержат СКИ, сильно окрашенную авторским индивидуальным пониманием явления.

Прямым и непосредственным выразителем субъективно-оценочной модальности высказывания является также междометие. Об эмоциональном напряжении предложения, содержащего междометие, уже много написано<sup>1</sup>.

Междометие, будучи частицей, выражающей чувства не непосредственно, а, так сказать, пропущенные через наше сознание, выражает лишь понятия о наших чувствах. Это является доказательством не спонтанности, а преднамеренности в использовании этого языкового средства. Междометие окрашивает своими значениями не только предложение, в котором оно употребляется, но и высказывание в целом. Более того, повторяясь, оно, подобно другим приемам, начинает выражать субъективно-оценочное отношение автора к предмету мысли и, тем самым, становится категорией модальности текста.

Весьма своеобразно проявляется категория модальности текста в сентенции. В стремлении обобщить наблюдаемые явления и отношения между ними нередко просвечивает личностное отношение писателя к этим явлениям. Сентенция мыслима только как индивидуально-творческий акт. Мне уже приходилось говорить об относительной независимости сентенции от контекста [И.Р. Гальперин, 1977]. Однако, будучи в какой-то степени автосемантической по отношению к непосредственному окружению (микрконтексту), сентенция становится важной вехой на пути определения задач художественного произведения, т.е. его содержательно-концептуальной информации.

В "Портрете Дориана Грея" О. Уайльда сентенции в устах лорда Генри выражают не столько манеру этого персонажа говорить парадоксами, сколько эстетические воззрения О. Уайльда. Поэтому можно модальность всего произведения, его настрой в какой-то степени определить характером сентенций, которыми насыщен этот текст.

Модальность в тургеневском рассказе "Муму" проявляется, схематично говоря, в описании горячей привязанности Герасима к его собаке и противопоставленной ей жестокости барыни; целый ряд языковых средств, которыми писатель рисует обстановку барского дома, отношение различных персонажей к Муму в итоге имплицитно выражают чувства самого автора. Эта субъективно-оценочная модальность окрашивает все произведение.

В стихотворении М. Цветаевой "О, слезы на глазах" трижды повторенное междометие *о*, метафора *черная гора* (фашизм), аллюзия (творцу вернуть билет), серия глаголов: *быть, жить, выть, плыть* и завершающее

<sup>1</sup> См.: Виноградов В.В. Междометия, их грамматические особенности и их семантические разряды. — В кн.: Русский язык. М., 1947; Шведова Н.Ю. Междометия как грамматически значимый элемент предложения в русской разговорной речи. — ВЯ, 1957, № 1; Гуттнер М.Д. Семантические и структурные особенности междометий современного английского языка. М., 1962; Исков А.М., Ленькова А.Ф. Выражают ли междометия понятия? — Учен. зап. ЛГУ, 1958, № 260, вып. 48.

слово *отказ* передают душевное состояние поэта — глубокое разочарование жизнью. Субъективно-оценочная модальность здесь проявляется в звучании сближенных глаголов-понятий.

Краткое описание модальности текста показывает, что эта категория в применении к единицам, выходящим за пределы предложения, кардинально меняет свое назначение даже в плане субъективно-оценочного характера. Из двух видов модальности — объективной и субъективной — первая вообще не свойственна художественному тексту. Более того, объективно-модальное значение чаще всего ограничивается только предложением. Ведь отношение реальность/ирреальность в художественных текстах вообще снимается, поскольку художественные произведения дают только изображенную реальность. Эти произведения — плод воображения писателя, поэта, драматурга. Уместно здесь вспомнить следующие строки Лермонтова:

В уме своем я создал мир иной,  
И образов иных существованье,  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья.

Ирреальность событий, фактов, персонажей, отношений выявляется особенно ярко в обращении писателя с временными и пространственными категориями. Само грамматическое значение такой формы, как *Præsens historicus*, свидетельствует об ирреальности повествования. Обычно сила художественного воздействия тем значительней, чем менее заметна условность изображения действительности. Многочисленные примеры непосредственной реакции зрительного зала на происходящее на сцене, слезы или смех во время чтения комических или трагических эпизодов книги — показатели того, как искусство переносит зрителя/читателя из мира воображаемого в мир реальный. И тем не менее опытный зритель/читатель никогда не забывает, что перед ним изображенная жизнь. Такой читатель воспринимает происходящее в двух планах; он сопоставляет действительное и воображаемое, накладывает одно на другое, оценивает воображаемое, исходя из привычных для него критериев, мироощущения и меры понимания возможных отклонений от привычного. Одновременно он пытается определить отношение автора к предмету мысли и тем самым уяснить для себя субъективно-модальное значение всего текста.

Нельзя не согласиться с Рутрофом, который утверждает, что "в процессе чтения мы более или менее сознательно склонны исходить из какой-то интерпретирующей тенденции (*interpretative standpoint*), на которую вся наша последующая интерпретационная деятельность более или менее упрямо ориентируется" [Рутроф, 49].

Как мне представляется, "интерпретирующая тенденция" у Рутрофа ничто иное как апперцепция — раздел, хорошо разработанный в советской психологии для обозначения восприятия, обусловленного прошлым опытом. Апперцепция определяет характер возможной интерпретации воспринимаемого.

Неопытный читатель, увлеченный развертыванием фабулы чаще всего не замечает обычно скрытой субъективной модальности, которая окра-

шивает отдельные эпизоды, события, факты, он находится в плену собственной "интерпретирующей тенденции (апперцепция) и не подготовлен к критической оценке субъективно-модального значения излагаемых фактов и общей концепции автора.

"Модальное значение, — пишет Н.Ю. Шведова, — есть специфическое значение синтаксического построения; оно может быть присуще только конструкции в целом" [Н.Ю. Шведова, 17]. Текстовая модальность тоже присуща целому. Она окрашивает отдельные высказывания только для того, чтобы подготовить читателя к восприятию субъективно-модального значения этого целого.

Личность автора, его мировоззрение, художественное кредо, эмоциональный настрой, с одной стороны, и жанр художественного произведения, с другой, представляют рассматриваемые субъективно-модальные и объективно-модальные значения не в их инвариантных отношениях, а с учетом вышеназванных условий. Характеристики персонажей и их поступков в произведениях Салтыкова-Щедрина настолько пронизаны локальными субъективно-модальными значениями, что не остается никакого сомнения в общем субъективно-модальном значении всего произведения. Само понятие "сатира" предопределяет эксплицитное раскрытие замысла автора и, следовательно, содержательно-концептуальной информации, которая достаточно ярко окрашена общим субъективно-оценочным значением.

В приведенном выше рассказе "О любви" Чехов пользуется приемом "отчуждения". Рассказ ведется не от лица автора, а от лица персонажа — Алехина. Содержательно-концептуальная информация заложена в словах: "Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе". Эта СКИ не дает основания утверждать, что здесь присутствует категория модальности, но хотя мы не склонны отождествлять героя произведения с его автором, все же во всей ткани рассказа просвечивает субъективно-оценочная модальность. Образ "белки в колесе", повторенный дважды, бессельность существования, разочарование в жизни, тоска о несбывшемся счастье — все это вызывает, как мне кажется, недоброе отношение к Чехову. Здесь налицо контекстно-вариативное чтение. Сначала устами героя, а в конце — устами двух других персонажей Чехов косвенно обличает пассивность, бессельность существования людей, которые могли бы приносить пользу обществу. Приведу следующий отрывок:

"Они беспокоились, что я, образованный человек, знающий языки, вместо того чтобы заниматься наукой или литературным трудом, живу в деревне, верчусь, как белка в колесе, много работаю, но всегда без гроша. Им казалось, что я страдаю и, если я говорю, смеюсь, ем, то только для того, чтобы скрыть свои страдания, и даже в веселые минуты, когда мне было хорошо, я чувствовал на себе их пытливые взгляды".

Рассмотрим другой отрывок:

"Пока Алехин рассказывал, дождь перестал и выглянуло солнце. Буркин и Иван Иванович вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало. Они любовались и в то же время жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким

чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имени, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной”.

Итак, содержательно-концептуальная информация здесь примерно следующая: человек не вправе подавлять великое чувство — любовь. Общее субъективно-модальное значение до некоторой степени выявляется через двойное преломление — автопортрет Алехина, героя рассказа, и мнение о нем двух персонажей. Все же это общее субъективно-модальное значение рассказа вербально недостаточно выражено. Здесь может помочь обращение к литературоведческой области исследования творчества Чехова. Известно, что Чехов обличал обывательскую, пошлую жизнь и тип русского интеллигента, безвольного, инертного, неспособного заняться общественно полезным трудом — лишнего человека (вспомним высказывания Астрова в “Дяде Ване”). Исключением являются врачи и учителя. Алехин стоит в ряду русских “лишних” людей, и поэтому можно сказать, что общее субъективно-модальное значение рассказа, выявляющее отношение автора к содержанию всего рассказа, подсказано его оценкой современной ему русской интеллигенции.

Когда рассматриваются такие крупные объекты, как текст, многие явления оказываются переплетенными. Например, содержательно-концептуальная информация может быть окрашена субъективно-оценочной модальностью в том понимании, которое излагается в этой книге. Модальность может быть выявлена в процессе интеграции частей и способов их сцепления, в характере использования образных средств, в формах переакцентуации предикативных и релятивных отрезков текста, во включении автосемантических предложений в ткань повествования и в целом ряде других приемов, в той или иной степени реализующих семантические категории текста.

Особую трудность представляет собой кристаллизация категории текстовой модальности в художественной прозе, потому что текстовая модальность расплывается в массе оценок отдельных элементов текста, и фразовая модальность в какой-то степени затемняет текстовую. Создавая воображаемый мир, художник слова не может быть беспристрастен к этому миру. Представляя его как реальный, он в зависимости от своего метода художественной образности либо прямо, либо косвенно выражает свое отношение к изображаемому. Нередко литературоведы находят возможным определять это отношение, не пользуясь данными лингвистического анализа произведения, а только по литературным источникам, таким, как факты биографии писателя, его письма, дневники и пр., а среди лингвистов до сих пор встречается тенденция держаться принципа — я лингвист, и поэтому все литературоведческое мне чуждо. Я старался показать, что рассмотрение такой текстовой категории, как текстовая субъективная модальность, должно объединить усилия литературоведов и лингвистов.

Методы и приемы литературоведческого и лингвистического анализуют тесно взаимодействуют в определении текстовой модальности. Текстология, которая до сих пор принадлежала литературоведению, должна быть областью, где и та и другая науки могут успешно дополнять друг друга.

## ИНТЕГРАЦИЯ И ЗАВЕРШЕННОСТЬ ТЕКСТА

Как было показано в предыдущих главах, все категории текста, обязательные и факультативные, переплетены и взаимообусловлены. Выделение какой-либо одной из них для целей исследования влечет за собой ее обособление, в результате которого яснее выступают онтологические и парадигматические характеристики данной категории. Но как только наблюдению подвергаются синтагматические особенности выделенной категории, в действие вступают другие категории текста. Такова уж природа лингвистического (до и не только лингвистического) анализа. Разлагая целое на его составные части, мы склонны придавать большую значимость частям, чем они этого заслуживают в составе целого. Более того, части начинают терять свою зависимость от целого и приобретают некоторую долю самостоятельности, как это было показано в главе об автосемантии.

Однако методы анализа текста как крупной единицы речевого акта не тождественны методам анализа его частей. При анализе текста внимание обращено на макрофакты — события, эпизоды, характеристики, фабулу в ее развертывании. Метод анализа текста состоит в том, что все эти части рассматриваются как изолированно, так и в их взаимоотношениях. Такой метод можно назвать синтезирующим или интегрирующим.

Интеграция (от латинского *integratio* 'восстановление', 'восполнение', *integer* 'цельный') по определению БСЭ, — понятие теории систем, означающее состояние связанности отдельных дифференцированных частей в целое, а также процесс, ведущий к такому состоянию.

Как же интеграция реализуется в тексте, как спаиваются отдельные части воедино, каковы пути образования единства или, вернее, целостности текста? Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо уточнить само понятие интеграции в ее экстраполяции в область лингвистики текста. Применительно к тексту интеграция — это скорее процесс, чем его результат. Объединяя смыслы отдельных СФЕ, содержания отдельных главок, глав и пр. в единое целое, интеграция нейтрализует относительную автосемантику этих частей и подчиняет их общей информации, заключенной в произведении.

Интеграция задана самой системой текста и возникает в нем по мере его развертывания. Она является неотъемлемой категорией текста. Именно интегрирование обеспечивает последовательное осмысление содержательно-фактуальной информации.

Результат интегрирования связан с категорией завершенности. Интеграция по-разному воспринимается в текстах научных, публицистических, деловых, с одной стороны, и в текстах художественных, с другой. Она в какой-то степени является также функцией объема текста: чем больше текст, тем менее отчетливо наблюдается и реализуется категория интеграции. "... по мере увеличения длины высказывания", — пишет Ю.С. Степанов, — для говорящего возрастает свобода выбора форм. Поэтому степень выражения индивидуальности личности... является функцией

текста<sup>1</sup> Свобода выбора форм и выражение индивидуальности личности в больших по объему текстах тоже усложняет процесс восприятия целостности текста и путей его интеграции. В текстах научной прозы интеграция легко поддается анализу. В этих текстах на первый план выступает категория континуума, т.е. непрерывного потока информации, где даже, казалось бы, несущественное приобретает своеобразную весомость.

Необходимо провести грань между когезией и интеграцией. Эти понятия взаимообусловлены, но они различны с точки зрения их форм и средств выражения. Когезия, как это было указано в главе о когезии, это формы связи — грамматические, семантические, лексические — между отдельными частями текста, определяющие переход от одного контекстно-вариативного членения текста к другому. Интеграция — это объединение всех частей текста в целях постижения его целостности. Интеграция может осуществляться средствами когезии, но может строиться и на ассоциативных и пресуппозиционных отношениях. Когезия — категория логического плана, интеграция — скорее психологического.

Если когезия реализуется в синтагматическом разрезе, то интеграцию можно представить себе как парадигматический процесс, иными словами, когезия линейна, интеграция вертикальна.

В небольших по объему текстах, в особенности в т.н. нейтральных стилях языка когезия полностью обеспечивает интеграцию. В таких текстах связь и взаимообусловленность частей слишком очевидны. Другое дело в текстах художественной литературы, где, наоборот, когезия служит лишь вспомогательным средством связи небольших отрезков, а связь крупных фрагментов и частей не всегда легко улавливается. Сложность процесса интеграции усугубляется тем, что в произведениях художественной литературы могут появиться иррелевантные мысли и рассуждения. Для того чтобы привести их к "одному знаменателю" подчас требуются определенные усилия аналитического ума, направленные на осмысление имплицитной сопряженности таких отклонений.

Но и в крупных научных текстах — монографиях, диссертациях, учебниках — возможны отклонения — анализ проведенных экспериментов, изложение точек зрения других исследователей, история вопроса и др. Однако будучи связаны с основной проблемой исследования, они легко поддаются процессу интеграции. Наиболее полно и всесторонне интеграция реализуется в выводах и заключениях к научным исследованиям. В них можно увидеть как процесс интеграции, так и его результат.

Приведу пример использования языковых средств, обеспечивающих интеграцию отдельных частей статьи Рословца, озаглавленной "О второстепенных членах предложения и их синтаксических функциях" (В.Я., 1976, № 3). В основном эта статья направлена против разграничения главных и второстепенных членов предложения, противоречащего, с точки зрения автора, "многоуровневой, структурной и семантической организации" (с. 88).

Как обеспечивается интеграция в этом тексте? Длина статьи 15

<sup>1</sup> Степанов Ю.С. Семиотика. М., 1971, с. 60.



журнальных страниц, количество абзацев, которые можно условно приравнять к сверхфразовым единствам, 42. Не раскрывая содержательно-концептуальную информацию автора, проследим, как интегрированы части, и для этого перечислим почти все обороты, с которых в этой статье начинаются абзацы: "Первая позиция..., Из соблюдения принципа... возникла необходимость..., Верно, что..., Это значит, что..., В связи с этим следует..., Из этого следует..., Нам найдет также..., Первое положение..., Второе положение..., Что же касается..., Таким образом..., Так, в предложении..., В примере..., В высказывании..., В свете изложенного..., При этом нужно учитывать..., Таким образом..., Как уже отмечалось..., Это разграничение..., То же самое можно сказать, Итак..., Иначе говоря..., Как видно..., В связи с этим..., Изложенные выше соображения..."

Приведенные обороты не только сцепляют один абзац с другим, но и являются средствами интеграции всей статьи, как например: "Как видно..., В свете изложенного, Изложенные выше соображения, Итак" и другие. Кроме этих оборотов имеется еще и цифровое выделение отрезков высказывания: 1, 2, 3, 4.

Интеграция осуществляется не только формально-грамматическими средствами связи, но и семантико-тематическими. Так, в анализируемой статье в первом СФЕ автор констатирует "кризис" традиционного учения о второстепенных членах предложения (с. 74). Во втором СФЕ описание "кризиса" развертывается и рассматриваются различные системы деления на главные и второстепенные члены предложения. Далее следуют сверхфразовые единства, в которых описана "длительная история" этого "кризиса" (с. 75). Эти СФЕ содержат: цитаты из отдельных работ, критические замечания, мысли и суждения относительно цитированных положений, иллюстрации форм зависимости одних частей предложения от других и, наконец, собственную концепцию автора о "сочетательных" и "предложенческих" связях.

Как уже указывалось выше, интеграция в художественных текстах прослеживается не столь отчетливо. Она приобретает весьма разнообразные формы и приемы. Например, Н.А. Змиевская показывает, как дистантный повтор реализует интеграцию в отдельных последовательно расположенных частях текста<sup>1</sup>.

Особенно трудно проследить процесс интеграции в поэтических текстах, в которых содержательно-концептуальная информация часто разлита в ряде образов, ассоциаций, смутных представлений, нераскрытых, а подчас едва намеченных связей явлений. В статье "Глубина поэтического текста" [Гальперин И.Р., 1976] я старался показать, что даже такие факторы, как звуковой и лексический повторы, рифма, структурные особенности служат в позиции средствами интеграции. "Целостность художественного образа, — пишет Г.В. Степанов, — определяется самой природой художественного мышления, которое стремится охватить мир как целое, не дробя живую действительность на части. Специфика языкового оформления целостного образа состоит, очевидно, не просто в подчиненности от-

<sup>1</sup> Змиевская Н.А. Лингвостилистические особенности повтора и его роль в организации текста. Автореф. канд. дис. М., 1978.

дельных лингвистических единиц тексту как целому, но в сочетании с самостоятельной (самодовлеющей) содержательной ценностью этих единиц<sup>1</sup>. В этом высказывании удачно выражен основной признак интеграции — подчиненность и самостоятельность отдельных частей.

Однако в разных жанрах наблюдается значительное расхождение в формально-содержательном и эстетико-художественном отношениях, и поэтому трудно объединить в схематическом виде особенности поэзии лирической, дидактической, гражданской, сатирической и т.д. В поэтических текстах интегрируемые части приобретают особое значение и звучание, а в некоторых жанрах могут даже затемнять основную идею произведения, оставляя читателю право самому уяснить себе пути интеграции.

По тексту известного стихотворения Б. Пастернака "Быть знаменитым некрасиво" я попытаюсь проследить, как отдельные строфы объединяются в единое целостное художественное произведение, одновременно сохраняя свою относительную самостоятельность.

Быть знаменитым некрасиво.  
Не это подымает ввысь.  
Не надо заводить архива,  
Над рукописями трястись.

Цель творчества — самоотдача,  
А не шумиха, не успех.  
Позорно, ничего не знача,  
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,  
Так жить, чтобы в конце концов  
Привлечь к себе любовь пространства.  
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы  
В судьбе, а не среди бумаг,  
Места и главы жизни целой  
Отчеркивая на полях.

И окунается в неизвестность,  
И прятать в ней свои шаги,  
Как прячется в тумане местность,  
Когда в ней не видать ни зги.

Другие по живому следу  
Пройдут твой путь за пятым пядь,  
Но пораженья от победы  
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой  
Не отступаться от лица,  
Но быть живым, живым и только.  
Живым и только — до конца.

Почти каждая строфа содержит строгие этические принципы. Они выражены словами *надо*, которое повторяется в строфах первой, третьей, четвертой, пятой (эллиптически) и *должен* — в шестой и седьмой. Только во второй строфе, органически связанной со всеми другими, нет этих модаль-

<sup>1</sup> Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста. — В сб. Научные труды МГПИИЯ, вып. 103, 1976, с. 147.

ных, "повелительных" слов. Эта строфа представляет собой две самостоятельные сентенции, опосредованно сочетающиеся с общей содержательно-концептуальной информацией, интегрированной в последней строфе, в которой своеобразное употребление придает слову *лицо* следующие значения: достоинство, совесть, моральная безупречность и даже долг (человека и поэта).

В концептуальной информации объединены отдельные сочетания слов, выражающие понятия отрицательно-оценочного порядка: *заводить архивы*, *быть притчей на устах у всех* и понятия положительно-оценочного характера: *привлечь любовь пространства*, *услышать будущего зов*, *оставлять пробелы* и др. Этой СКИ подчинены мысли, выраженные во всех предыдущих строфах синтактико-композиционными средствами: *но* (в третьей), *и* (в четвертой, пятой, седьмой).

Смысловая цельность стихотворения складывается из отдельных фраз внутри строф: все предложения тематически связаны мыслью — быть самим собой до конца.

При анализе путей интеграции важно иметь в виду, что объединяемые части целого не обязательно подчиняются одна другой и все они вместе — одной, наиболее важной. Сила интеграции заключается в том, что она раскрывает взаимообусловленность частей, иногда ставя их в положение равнозначных или близких по выраженным в них этическим принципам или художественно-эстетической функции. Это особенно отчетливо наблюдается в анализируемом стихотворении, где каждая часть-строфа самодовлеющая. Чтобы не допустить некоторого упрощенчества, вероятно неизбежного при разложении художественного произведения, следует предоставить читателю возможность самому увидеть, как каждая строфа соотносится с другой и все они — с целым произведением.

Главное в процессе интеграции — центрируемость частей текста. "Центром" является содержательно-концептуальная информация, частично содержащаяся в отдельных отрезках текста. В этом стихотворении Б. Пастернака она в основном заключена в последней строфе, но подготовлена содержанием каждой из предшествующих.

Когда создатель текста мыслит абстрактными категориями, подкрепляя их эмпирическими данными, содержательно-концептуальная информация постепенно оформляется в интегрированных выводах гипотетического или конкретного характера. Когда он мыслит образами, воплощенными в разных формах эстетико-художественного изображения фактов и явлений действительности, содержательно-концептуальная информация лишь угадывается, предполагается, смутно, а иногда и противоречиво толкуется.

В двух приведенных выше текстах — научном и художественном это существенное различие в выявлении содержательно-концептуальной информации (СКИ) достаточно четко представлено. Процесс интеграции стремится к завершению, к результату этого процесса, а результат интеграции обычно сконцентрирован в СКИ.

В научных и деловых текстах процесс интеграции и его результат обычно заранее запрограммированы, в литературно-художественных результатах интегрирования может быть непредсказуем даже для самого автора.

Возможно, что это проявление бессознательного, которое, как полагают некоторые психологи, достаточно активно в художественном творчестве<sup>1</sup>.

В этом отношении интересна мысль, высказанная Е. Фальком: "Литературное произведение — творческий акт, и поэтому его цельность — результат композиционной интенции, применения стилистических приемов и схем, посредством которых части сцепляются и организуются. Подобно явлениям действительности это справедливо вне зависимости от степени сознательности с которой эта интенция реализуется"<sup>2</sup>.

Сам процесс интеграции предполагает отбор частей текста наиболее существенных для содержательно-концептуальной информации. Разумеется, что в речетворческом акте, который нашел свое выражение в тексте, может появиться избыточность информации или же иррелевантные к основному содержанию отрывки. Можно с уверенностью сказать, что часто взгляд читателя не задерживается на подобных отрезках текста, интуитивно чувствуя иррелевантность или несущественность. Различные факторы, а именно "сильные" и "слабые" семантические связи между отрезками текста, пресуппозиция, появляющаяся в связи со знанием предмета наблюдений, распределение смысловых акцентов между отдельными частями высказывания<sup>3</sup>, способствуют выявлению того, что подлежит интеграции и что фактически интегрируется.

Примечательно то, что сама интеграция, втягивая в свою орбиту даже иррелевантные части, способствует их переосмыслению и в конце концов становится немислимой без этих частей.

Процесс интеграции художественного произведения проходит ряд стадий, которые описаны автором этих строк в других работах<sup>4</sup>.

Интеграция литературного произведения предполагает неоднократное прочтение этого произведения, причем это прочтение каждый раз протекает под другим углом зрения. В процедурах, обеспечивающих интеграцию текста, особое внимание было уделено взаимоотношению первого впечатления целостности произведения, получаемого от охвата содержания в целом и после детального анализа системы стилистических приемов и семантики отдельных частей, синтеза всех элементов, в той или иной степени дополняющих содержание произведения.

<sup>1</sup> См.: *Бассин Ф.В., Прангишвили А.С., Шерозия А.Е.* О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве. Вопросы философии, 1978, № 2.

<sup>2</sup> *Falk Eugene H.* Stylistic Forces in the Narrative. — In: *Patterns of Literary Style.* The Pennsylvania State University Press, 1971, p. 42.

<sup>3</sup> См.: *Вольф Е.М.* Грамматика и семантика прилагательного. М., 1978, с. 157, где эти факторы определяют, по мнению автора, обязательность/факультативность прилагательного и которые я счел возможным экстраполировать в область интеграции текста.

<sup>4</sup> *Гальперин И.Р.* О принципах семантического анализа стилистически маркированных отрезков текста. — В кн.: *Принципы и методы семантических исследований.* М., 1976; *Он же.* Об анализе языка и стиля писателя. — В кн.: *Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения.* Кливленд, 1977; *Он же.* *Stylistics.* М., 1977.

Интеграция может быть воспринята лишь при аналитическом подходе к произведению, т.е. при разложении первого целостного восприятия.

Но откуда появляется это первое впечатление целостности произведения? Предполагается, что в следующих друг за другом отрезках текста существует некоторая смысловая нить, которая создает линейный характер восприятия сообщения. Эта нить может иногда привести к перемещению фокуса сообщения от основной темы к побочной. Однако эта побочная тема все же опосредованно связана с основной ассоциативными и коннотативными отношениями, которые, как уже указывалось, не всегда легко проследить и вывить. Можно сказать, что между удаленными друг от друга отрезками текста появляется смысловая соотнесенность, которая тем определеннее кристаллизуется, чем ближе эти отрезки расположены и чем заметнее в них формально-грамматические и лексико-семантические связи.

Процесс интеграции осложнен также и характерным для литературно-художественного произведения разнообразным по формам членением текста<sup>1</sup>. Объемно-прагматическое и контекстно-вариативное членение тормозит процесс интеграции, процесс восприятия целостности текста, так как при переключении от одного способа коммуникации к другому не всегда соблюдается логическая последовательность, но такое переключение неизбежно, так как наша способность к восприятию информации постепенно понижается, если форма изложения не подвергается модификации. Ничто так не утомляет как однообразие и монотонность.

Мы постепенно приблизились к пониманию интеграции как "скрытой" категории, категории, чуждающейся определенности. Выше уже говорилось о расширительном толковании понятия грамматической категории<sup>2</sup>, категории текста допускают известную степень размытости, неопределенности. Тем не менее поскольку сам текст представляет собой некое организованное единство, то естественно предположить, что и его категории, несмотря на "размытость", могут подвергаться упорядоченности. Интеграция — одна из форм такой упорядоченности.

Упорядоченность — это то, что облегчает читателю, для которого и создано произведение, проследить, как постепенно реализуется процесс интеграции текста. М.Б. Храпченко пишет по этому поводу: "В своем динамическом единстве, в разнообразии и неоднородности своего содержания, своих функций, художественные произведения как в первоначальном своем замысле, так и в завершенном виде обращены к "потребителю" литературы и искусства"<sup>3</sup>.

Проследим теперь, как взаимосвязаны и взаимообусловлены категории интеграции и завершенности. Воспринимаемая нами "картина мира" находится в постоянном движении и изменении. Однако каждый отдельный отрезок этого движения может быть воспринят дискретно. Для этого требуется остановка процесса. Получается некий "снятый момент", кото-

<sup>1</sup> См. гл. III.

<sup>2</sup> См. Введение и гл. I.

<sup>3</sup> Храпченко М.Б. Литература и моделирование действительности. — В кн.: Контекст-73. М., 1974, с. 29.

рый дает возможность рассмотреть отрезок движения во всех его характерных особенностях, его формах, связях, направленности его составляющих.

Текст, будучи речетворческим актом, фиксированным отрезком коммуникативного процесса, представляет собой своего рода "снятый момент" этого процесса. В тексте воспроизводится та часть общей "картины мира", которая попадает в поле зрения исследователя (писателя, ученого, публициста) в данный конкретный момент его восприятия.

Разрешу себе повторить, что мне представляется ошибочным мнение некоторых ученых о том, что текст не имеет границ. В своем "правильно оформленном виде" текст имеет начало и конец. Текст без начала и конца может существовать лишь как отклонение от типологически установленного образца текста.

Создатель текста прежде всего ставит перед собой задачу поведать читателю, объяснить со своих позиций, в меру своего понимания, в своих целях то явление объективной действительности, в сущность которого он стремится проникнуть. Познание какого-то явления протекает сложно, прерывисто, отвлекаясь от основной цели и вновь возвращаясь к ней, обогащаясь отрывочными впечатлениями и суждениями, но в целом преследуя одну, основную, поставленную ранее задачу. Но при каких условиях можно считать эту задачу выполненной? Что можно считать завершенностью текста?

Я полагаю, что текст можно считать завершенным тогда, когда с точки зрения автора его замысел получил исчерпывающее выражение. Иными словами, завершенность текста — функция замысла, положенного в основу произведения и развертываемого в ряде сообщений, описаний, размышлений, повествований и других форм коммуникативного процесса. Когда, по мнению автора, желаемый результат достигнут самим поступательным движением темы, ее развертыванием — текст завершен.

Как видно из изложенного, понятие завершенности приложимо лишь к целому тексту, а не к его части, как это представляется некоторым исследователям грамматики текста.

Таким образом, завершенность как категория правильно оформленного текста может показаться читателю, не разгадавшему замысла автора, нереализованной. Как часто можно слышать от неискушенных читателей жалобы на то, что художественное произведение оставляет его в неведении относительно дальнейшей судьбы героев или цели, поставленной перед собой автором, иными словами, относительно содержательно-концептуальной информации. Необходимо оговориться, что в некоторых случаях автор сознательно оставляет проблему нерешенной. Является ли текст в таком случае незавершенным? Думаю, что нет. Текст завершен именно тем, что поставленная проблема представляется автору не назревшей для однозначного решения. Или же он не считает нужным сообщать вывод, решение, окончательное суждение, считая, что содержательно-фактуальная информация или же подтекст, импликация и пресуппозиция подскажут читателю необходимое или возможное решение, а сам автор как бы только "подталкивает" его.

Показательно в этом отношении стихотворение Пушкина "Ненастный день потух".

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла  
По небу стелется одеждою свинцовой;  
Как привидение, за рощею сосновой;  
Луна туманная взошла...

Все мрачную тоску на душу мне наводит.  
Далеко, там, луна в сиянии восходит;  
Там воздух напоен вечерней теплотой;  
Там море движется роскошной пеленой  
Под голубыми небесами...

Вот время: по горе теперь идет она  
К брегам, потопленным шумящими волнами;  
Там, под заветными скалами,  
Теперь она сидит печальна и одна...  
Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;  
Никто ее колени в забавенье не целует;  
Одна... ничьим устам она не предает  
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

.....  
.....  
.....  
Никто ее любви небесной не достоин.  
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;  
.....  
.....  
Но если .....

Вряд ли нужно пояснять, что должно следовать за этим *но если...* Повтор слова *одна*, сомнение, выраженное "не правда ль" и имплицитным *я спокоен*, а также глубина значений отрицательных предложений, начинающихся словами *никто* и *ничьим* — все это с достаточной прозрачностью рисует состояние поэта, тоскующего по возлюбленной и буруемого сомнениями в ее верности. Возможно в этом *но если...* скрыта угроза или мучительное подозрение. Это очевидно остается еще неясным и для самого поэта, но текст стихотворения из-за этого не может считаться незавершенным.

Сошлюсь еще на один пример. В рассказе О'Генри, озаглавленном "Дуэль", изображены два героя, которые приехали в Нью-Йорк с намерением "победить" этот город. Один из них — художник, другой — бизнесмен. Через четыре года они встретились. Бизнесмен преуспел в своих делах, художник не признан и бедствует, но тем не менее не в состоянии сбросить с себя чары большого, шумного, ослепительного, манящего города. Вопрос — кто из них победил Нью-Йорк, поставленный в тексте рассказа, писатель оставляет без ответа, предоставляя читателю самому найти ответ. Спрашивается, можно ли сказать, что этот рассказ-текст не завершен? Как указывалось выше, завершение здесь в преднамеренной незавершенности. Нет ничего парадоксального в таком утверждении. В текстах разного типа и в особенности в художественных, а иногда и в научных сама постановка новой проблемы тоже есть своего рода завершение. Это особенно очевидно, когда само название представляет собой вопрос, как например: "Что делать?" или "Кто виноват?" и т.д.

Чтобы уточнить понятие завершенности, как мне представляется, нужно его ограничить какими-то признаками, общими для всех текстов. Для этого необходимо построить некую идеальную модель текста, допускающую вариативность, которая реализуется в различных функциональных стилях языка.

Одним из таких признаков я считаю сопряженность понятий завершенности и названия. Подавляющее большинство текстов разных видов, жанров, типов имеет название, которое то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной, имплицитной выражает основной замысел, идею, концепт создателя текста. Исключение составляют тексты личных писем, мемуаров и некоторые другие. Но и в них имплицитно присутствует один общий заголовок, который условно можно выразить словами — Вот что произошло за истекший период времени (со мной, с нами, с обществом).

Можно без преувеличения сказать, что название имеется в сознании каждого, берущегося за перо. Название это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Название своеобразно сочетает в себе две функции — функцию номинации (эксплицитно) и функцию предикации (имплицитно). Название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания. Уместно здесь привести некоторые высказывания классиков литературы и ученых.

Чехов писал, что "вся суть... в названии книги", а С.Д. Кржижановский считает, что "Заглавие — ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за *главное* книги".

Л.Н. Толстой требовал, чтобы "Название вытекало из содержания рассказа". Л.С. Выготский в книге "Психология искусства" пишет: "...название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. Это понятие, введенное в эстетику Христиансеном, оказывается глубоко плодотворным, и без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи"<sup>1</sup>.

Некоторые ученые, приверженцы порождающей семантики, как например Дресслер, считают, что глубинная структура текста выявляется в отношении, существующем между названием и основным корпусом текста<sup>2</sup>.

Эти отношения весьма разнообразны. В некоторых произведениях заголовков лишь называет проблему, решение которой дается в тексте. В других — название как бы тезис самого корпуса текста. В иных произведениях оно настолько глубоко закодировано, что его декодирование возможно только по прочтении всего произведения. Так, название романа Сомерсета Моэма "The Painted Veil" (Раскрашенная завеса) можно декодировать лишь зная "Сонет" П.Б. Шелли: "Lift not the painted veil which those who live call Life..." (Не поднимай раскрашенную завесу, которую люди называют Жизнь...). Так же трудно понять смысл названия романа Воннегута "Бойня номер пять или крестовый поход детей", если не знать подробностей бомбардировки Дрездена американской авиацией во второй мировой войне.

Необходимо дифференцировать роль названия в моделях различных текстов: научного, делового, публицистического и художественного. В научных текстах название выражает, как было указано выше, основное

<sup>1</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М. 1968, с. 204.

<sup>2</sup> См.: Hendricks W.O. Essays on Semiolinguistics and Verbal Art. Hague, 1973, p. 58.



содержание, подчас раскрывая его концептуальную сущность, а иногда лишь указывая на предмет мысли. И в том и в другом случае название и содержание текста сопряжены с основной темой произведения. В художественном тексте название часто лишь опосредованно связано с содержательно-концептуальной информацией. Иногда смысл названия завуалирован метафорически или метонимически. Последний тип названия принимает форму одного из предложений или высказывания, или словосочетания, встречающегося в тексте и оно, таким образом, становится как бы представителем всего текста.

Можно классифицировать названия по форме, содержащейся в нем СКИ или СФИ, например: 1) название—символ, 2) название—тезис, 3) название—цитата, 4) название—сообщение, 5) название—намеки, 6) название—повествование (см. названия глав в английских романах XVIII в.).

Но каково бы ни было название, оно обладает способностью, более того, силой ограничивать текст и наделять его завершенностью. Это его ведущее свойство. Оно не только является сигналом, направляющим внимание читателя на проспективное изложение мысли, но и ставит рамки такому изложению. Текст ограничен во времени и пространстве. Как сказано вначале, он представляет собой снятый момент и в этой "снятости" является завершенным. Снятость же предопределена номинацией (наименованием) момента — названием. Название романа Толстого "Анна Каренина" не имеет интродуктивной номинации (Н.Д. Арутюнова, 1977), здесь номинация другого рода. Ее можно назвать содержательно-концептуальной номинацией, поскольку Анна Каренина — это образ. В нем потенциально содержится информация о жизненных коллизиях героини, о ее чувствах, мыслях, переживаниях. "Анна Каренина", как это определяют литературоведы, "открытый роман". Трагический конец рассматривается как продолжение идеи, вложенной Толстым в это произведение.

Особенно выпукло содержательно-концептуальная информация проявляется в таких названиях художественных произведений, как "Воскресение" Л.Н. Толстого, "Накануне" И.С. Тургенева, "Как закалялась сталь" Н.А. Островского и т.д. Подобные названия представляют собой закодированную содержательно-концептуальную информацию. В названии рассказа Чехова "Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.", приведенного полностью на стр. 38—39, имплицитно содержится протест автора против банального, пошлого, антиэстетического.

Таким образом, название (заголовок) — это имплицитная максимально сжатая СКИ, причем, как все сжатое, она стремится к развертыванию, распрямлению.

Интересно также отметить связь названия с категориями ретроспекции и проспекции. Название направляет внимание читателя к тому, что будет изложено. Однако часто в процессе чтения читатель вновь обращается к названию, стараясь уяснить себе его смысл и соотносительность с содержанием текста. Таким образом, название, являясь по своей природе выражением категории проспекции, в то же время обладает свойствами ретроспекции. Эта двойственная природа названия отражает то свойство каждого высказывания, которое, опираясь на известное, устремлено в неизвестное. Иными словами, название представляет собой явление тематически-рематического характера.

В связи с проблемой завершенности стоит привести интересную мысль Альбера Камю. Рассматривая роман как особый жанр художественной литературы, он пишет: "Роман придает жизни форму, которой в ней нет, создавая замкнутые миры и законченные типы... где слова конца произнесены"<sup>1</sup>. Очевидно это надо понимать так: жизнь бесконечна в своем движении и разворачивании, роман конечен, жизнь как бы прекращается. "Слова конца" я рассматриваю как выражение концепта автора.

В процессе рассмотрения категорий интеграции и завершенности возникла необходимость разграничить понятия завершенности и концовки. Завершенность ставит предел разворачиванию текста, выявляя его содержательно-концептуальную информацию, имплицитно или эксплицитно содержащуюся в названии. Концовка — это заключительный эпизод или описание последней фазы разворачивания фабулы (сюжета) произведения. Иными словами, концовка — это своеобразная "точка" текста.

Таким образом, понятие завершенности относится к содержательно-концептуальной информации, а концовка, наоборот, относится только к содержательно-фактуальной информации.

Я прекрасно понимаю, насколько условно такое разграничение, однако оно необходимо, потому что эти понятия текста, как впрочем и многие другие, нуждаются в уточнении и в некоторой терминологизации общеизвестных слов.

\* \* \*

Заканчивая книгу о тексте как объекте лингвистического исследования я хочу возвратиться к тому, о чем шла речь вначале.

Грамматика — это термин, который может быть применен к объекту наблюдений более крупному, чем предложение.

Текст — это данность, имеющая свои, присущие только ей, параметры и категории. Из них я выделил лишь те, которые, по моему мнению, и в пределах моих наблюдений являются ведущими.

Я вполне допускаю мысль о том, что другому исследователю выделенные здесь категории могут показаться второстепенными или же значение, придаваемое им, преувеличенным и он сочтет другие категории определяющими статус текста. Полемика еще впереди. Однако я надеюсь, что моя работа будет встречена доброжелательной критикой, которая поможет мне ее улучшить. А пока текст своей книги я считаю завершенным, поскольку с моей точки зрения все изложенное в ней предопределено названием, и я исчерпал аргументацию в защиту выдвинутых положений.

<sup>1</sup> Цит. по: Семенов С. Метафизика искусства А. Камю. — В кн.: Теории, школы, концепции. Художественное произведение и личность. М., 1975, с. 114.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ленин В.И.* Полн. собр. соч., т. 25 и 29.
- Анастасьева Н.* Содержание—форма—содержание. — Новый мир, 1968, № 12.
- Антокольский П.* Книга Марины Цветаевой. — Новый мир, 1966, № 4.
- Арутюнова Н.Д.* Номинация и текст. — В кн.: Языковая номинация. М., 1977.
- Арутюнова Н.Д.* Понятие пропозиции в логике и лингвистике. — Изв. АН СССР, 1976, т. 35, № 1 (а).
- Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл. М., 1976 (б). Изд.3. М.: УРСС, 2003.
- Асмус В.* Чтение как труд и творчество. — Вопросы лит-ры, 1961, № 2.
- Бассин Ф.В., Прангишвили А.С., Шерозия А.Е.* О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве. — ВФ, 1978, № 2.
- Баталова Т.М.* Соотношение предикативных и релятивных отрезков текста. Автореф. канд. дис. М., 1977.
- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Белый А.* Лирика и эксперимент. — В кн.: Символизм. М., 1910.
- Бенвенист Э.* Уровни лингвистического анализа. — Новое в лингвистике, вып. 4, 1965. Бессознательное (природа, функции, методы исследования). Под общей ред. А.С. Прангишвили, А.Е. Шерозия, Ф.В. Бассина. Тбилиси, 1978.
- Блумфилд Л.* Язык. М., 1968. Изд.2. М.: УРСС, 2002.
- Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл. Л., 1978.
- Борн Макс.* Физика в жизни моего поколения. Сборник статей. М., 1963.
- Булыгина Т.В.* О границах между сложной единицей и сочетанием единиц. — В кн.: Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1969.
- Вандриес Ж.* Язык. М., 1937. Изд.3. М.: УРСС, 2004.
- Вахек Й.* К проблеме письменного языка. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
- Вейнрейх У.* О семантической структуре языка. — Новое в лингвистике, вып. 5. М., 1970.
- Винер Н.* Кибернетика и общество. М., 1958.
- Виноградое В.В.* Исследования по русской грамматике. М., 1975.
- Вольф Е.М.* Грамматика и семантика прилагательного. М., 1978.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
- Гальперин И.Р.* Информативность единиц языка. М., 1974.
- Гальперин И.Р.* К проблеме зависимости предложения от контекста. — ВЯ, 1977, № 1.
- Гаузенблз Карел.* О характеристике и классификации речевых произведений. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста, М., 1978.
- Гей Н.К.* О поэтике романа ("Война и мир", "Анна Каренина", "Воскресение" Л.Н. Толстого). — Изв. АН СССР, 1978, т. 37, № 2.
- Гиро П.* Основные проблемы и направления в современной стилистике. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 9. Лингвистика. М., 1980.
- Грамматика русского языка. М., 1954, т. 2.
- Грамматика современного русского языка. М., 1970.
- Гулыга Е.В.* Теория сложноподчиненного предложения в современном немецком языке. М., 1971.
- Жирмунский В.М.* О ритмической прозе. — Русская литература, 1966, № 4.
- Звегинцев В.А.* Предложение и его отношение к языку и речи. М., 1976.

- Змиевская Н.А.* Лингвостилистические особенности дистантного повтора и его роль в организации текста. Автореф. канд. дис. М., 1978.
- Зобов Р.А., Мостепанченко А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Изенберг Хорст.* О предмете лингвистической теории текста. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978.
- Итге В.* Гипотеза глубины. — Новое в лингвистике, вып. 4. М., 1965.
- Кацнельсон С.Д.* Типология языка и речевое мышление. Л., 1972. Изд. 3. М.: УРСС, 2004.
- Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
- Кожевникова Кв.* Формирование содержания и синтаксис художественного текста. — В кн.: Синтаксис и стилистика. М., 1976.
- Колшанский Г.В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М., 1975.
- Кондаков Н.И.* Логический словарь. М., 1975.
- Косериу Е.* Современное положение в лингвистике. — Изв. АН СССР, 1977, т. 36, № 6.
- Кузнецов Б.* Мысль и внутренний диалог. Новый мир, 1975, № 10.
- Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Мецианов Н.И.* Члены предложения и части речи. М., 1945.
- Николаева Т.М.* Актуальное членение — категория грамматики текста. — ВЯ, 1972, № 2.
- Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1972.
- Палек Богуmia.* Кросс-референция: к вопросу о гиперсинтаксисе. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978.
- Панфилов В.З.* Категории мышления и языка. Становление и развитие категории качества. — ВЯ, 1976, № 6.
- Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
- Пфюте Макс.* Заметки об участии некоторых грамматических средств в построении текста. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978.
- Рудь И.Д., Цуккерман И.И.* О пространственно-временных преобразованиях в искусстве. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Сапаров М.А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. — Там же.
- Салл Петр.* К программе лингвистика текста. — Новое в зарубежной лингвистике, вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978.
- Серкова Н.И.* Структура сверхфразового единства с точки зрения общей и частной перспективы высказывания. — В кн.: Вопросы германской филологии, вып. 2. Хабаровск, 1973.
- Сильман Т.И.* Подтекст как лингвистическое явление. — Филолог. науки, 1969, № 1.
- Сильман Т.И.* Проблемы синтаксической стилистики. Л., 1967.
- Солганик Г.Я.* Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое). М., 1973.
- Степанов Г.В.* Заметки об образном строе лирики Пушкина. Roma. Accademia Nazionale. Lincei, 1978.
- Степанов Г.В.* Несколько замечаний о специфике художественного текста. — В кн.: Сб. научных трудов МГПИИЯ, вып. 103. Лингвистика текста. М., 1976.
- Сятковский С.И.* К вопросу о грамматической категории. — Филолог. науки., 1966, № 1.
- Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. в 90 т., т. 62. М., 1953.
- Тураева З.Я.* Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
- Турмачева Н.А.* О типах формальных и логических связей в сверхфразовом единстве. Автореф. канд. дис. М., 1973.
- Шведова Н.Ю.* Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1958.
- Швейцер А.Д.* Перевод и лингвистика. М., 1973.
- Шрейдер Ю.* Наука — источник знаний и суеверий. — Новый мир, 1969, № 10.

- Штелинг Д.А.* О неоднородности грамматических категорий. – ВЯ, 1953, № 1.
- Щерба Л.В.* Восточнолужицкое наречие. 1880–1914. Т. I (с приложением текстов). Пг., 1915.
- Щерба Л.В.* О троином аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. – Изв. АН СССР, Отд. обществ. наук, 1931, № 1.
- Щерба Л.В.* Преподавание илюстрированных языков в средней школе. Общие вопросы методики. М.–Л., 1947.
- Ярцева В.Н.* Развитие национального английского языка. М., 1971.
- Andersson E.* An Analysis of Textual Cohesion in a Passage from Maria Gripe's "Hugo och Josefina". Publications of the Research Institute of the Abo Akademi Foundation, 1979.
- Culler J.* Jacobson and the Analysis of Literary Texts. "Language and Style", 1971, v. 5, N 1.
- Dascal M., Margalit A.* A New 'Revolution in Linguistics': Text–Grammars' vs. "Sentence–Grammars". – In: Theoretical Linguistics, 1974, v. 1, N 1/2.
- Dressler W.* Towards a Semantic Deep Structure of Discourse Grammar. Papers from the Sixth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society, 1970.
- Current Trends in Text-linguistics.* Walter de Gruyter. Berlin, N.Y., 1978.
- Textlinguistik.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1978.
- Enkvist N.E.* Linguistic Stylistics. The Hague, 1973.
- Enkvist N.E.* Text, Cohesion, and Coherence. Cohesion and Semantics. Publications of the Research Institute of the Abo Akademi Foundation, 1979.
- Falk E.H.* Stylistic Forces in the Narrative. – Patterns of Literary Style, 1971.
- Holliday M.A.K., Rugaŷa H.* Cohesion in English. L., 1976.
- Holliday M.A.K.* Language Structure and Language Function. – In: New Horizons in Linguistics. London, 1971.
- Hartman P.* Text als linguistisches Object. – In: Beitrage zur Textlinguistik. München, 1971.
- Hendricks W.O.* Essays on Semiolinguistics and Verbal Art. Mouton, 1973.
- Jakobson R.* Concluding Statement: Linguistics and Poetics. – In: Style in Language. N.Y.–L., 1960.
- Jakobson R.* Selected Writings, v. 2, 1971.
- Lakoff G.* Fuzzy Grammar and the Competence/Performance Terminology Game. – In: Papers from the Ninth Regional Meeting. Chicago Linguistic Society. Chicago, 1973.
- Lyons J.* Introduction to Theoretical Linguistics. Cambridge, 1971.
- Parret H.* Discussing Language. The Hague–Paris, 1974.
- Peröŷ J.S., Rieser H.* Studies in Text Grammar. D. Reidel Publishing Company. Dordrecht – Holland/Boston–USA, 1973.
- Plett H.* Textwissenschaft und Text–analyse. Quelle und Meyer. Heidelberg, 1979.
- Ruthrof H.G.* Narrative Language. – Language and Style, 1977, v. 10, N 1.
- Sayce R.A.* Literature and Language. – Essays in Criticism. Oxford, 1957, N 7.
- Textlinguistik.* Pädagogische Hochschule. Dresden, 1971, N 2.
- Todorov T.* The Place of Style in the Structure of the Text. – In: Literary Style: A Symposium. L.–N.Y., 1971.
- Verdaasdonk H., Van Rees C.G.* Reading a Text vs Analysing a Text. – Poetics, 1977, v. 6, N 1.
- Weinrich H.* The Textual Function of the French Article. – In: Literary Style: A Symposium. L.–N.Y., 1971.
- Weinrich H.* Sprache in Texten. Stuttgart, 1979.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . . . .	3
Глава I ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИНГВИСТИКИ ТЕКСТА И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ . .	8
Глава II ВИДЫ ИНФОРМАЦИИ В ТЕКСТЕ . . . . .	26
Глава III ЧЛЕНИМОСТЬ ТЕКСТА . . . . .	50
Глава IV КОГЕЗИЯ (ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ СВЯЗИ) . . . . .	73
Глава V КОНТИНУУМ . . . . .	87
Глава VI АВТОСЕМАНТИЯ ОТРЕЗКОВ ТЕКСТА . . . . .	98
Глава VII РЕТРОСПЕКЦИЯ И ПРОСПЕКЦИЯ В ТЕКСТЕ . . . . .	105
Глава VIII МОДАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА . . . . .	113
Глава IX ИНТЕГРАЦИЯ И ЗАВЕРШЕННОСТЬ ТЕКСТА . . . . .	124
ЛИТЕРАТУРА . . . . .	136

## Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Наше издательство специализируется на выпуске научной и учебной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений. Мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.



URSS

Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

*Одинцов В. В.* **Стилистика текста.**

*Дымарский М. Я.* **Проблемы текстообразования и художественный текст.**

*Новиков Л. А.* **Художественный текст и его анализ.**

*Солганик Г. Я.* **Синтаксическая стилистика.**

*Бельчиков Ю. А.* **Лексическая стилистика: проблемы изучения и обучения.**

*Долнин К. А.* **Интерпретация текста (французский язык).**

*Панина А. Ф.* **Текст: его единицы и глобальные категории.**

*Чейф У. и др.* **Текст: аспекты изучения. Семантика. Прагматика. Поэтика.**

*Барт Р. S/Z.* **Бальзаковский текст (опыт прочтения).**

*Москальчук Г. Г.* **Структура текста как синергетический процесс.**

*Кузнецов В. Г.* **Женеvская лингвистическая школа: от Соссюра к функционализму.**

Серия «Женеvская лингвистическая школа»

*Балии Ш.* **Жизнь и язык. Пер. с фр.**

*Сеше А.* **Очерк логической структуры предложения. Пер. с фр.**

*Сеше А.* **Программа и методы теоретической лингвистики. Пер. с фр.**

*Фрей А.* **Грамматика ошибок. Пер. с фр.**

*Фрей А.* **Соссюр против Соссюра? Статьи разных лет. Пер. с фр.**

Серия «Классический университетский учебник»

*Кузнецов П. С.* **Историческая грамматика русского языка. Морфология.**

*Селищев А. М.* **Старославянский язык.**

*Козаржевский А. Ч.* **Учебник латинского языка.**

Серия «Новый лингвистический учебник»

*Кобозева И. М.* **Лингвистическая семантика.**

*Баранов А. Н.* **Введение в прикладную лингвистику.**

*Плунгян В. А.* **Общая морфология: Введение в проблематику.**

Серия «Школа классической филологии»

*Покровский М. М.* **Семасиологические исследования в области древних языков.**

*Покровский М. М.* **Материалы для исторической грамматики латинского языка.**

*Тронский И. М.* **История античной литературы.**

*Тронский И. М.* **Вопросы языкового развития в античном обществе.**

*Эрну А.* **Историческая морфология латинского языка.**

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:  
 тел./факс (495) 135-42-16, 135-42-46  
 или электронной почтой URSS@URSS.ru  
 Полный каталог изданий представлен  
 в Интернет-магазине: <http://URSS.ru>

Научная и учебная  
литература

## Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

### Серия «Лингвистическое наследие XX века»

- Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики.
- Мартине А.* Основы общей лингвистики.
- Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка.
- Есперсен О.* Философия грамматики.
- Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка.
- Балли Ш.* Французская стилистика.
- Балли Ш.* Уражнения по французской стилистике.
- Дельбрюк Б.* Введение в изучение языка.
- Шухардт Г.* Избранные статьи по языкознанию.
- Бенвенист Э.* Общая лингвистика.
- Бенвенист Э.* Индоевропейское именное словообразование.
- Порциг В.* Членение индоевропейской языковой области.
- Мейе А.* Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков.
- Мейе А.* Сравнительный метод в историческом языкознании.
- Шрадер О.* Сравнительное языковедение и первобытная история.
- Савченко А. Н.* Сравнительная грамматика индоевропейских языков.
- Макаев Э. А.* Общая теория сравнительного языкознания.
- Десницкая А. В.* Сравнительное языкознание и история языков.
- Матезиус В.* Избранные труды по языкознанию.
- Блумфилд Л.* Язык.
- Семереньи О.* Введение в сравнительное языкознание.
- Вандриес Ж.* Язык (лингвистическое введение в историю).
- Степанова М. Д.* Методы синхронного анализа лексики.
- Вольф Е. М.* Функциональная семантика оценки.
- Уфимцева А. А.* Типы словесных знаков.
- Уфимцева А. А.* Опыт изучения лексики как системы.
- Комлев Н. Г.* Слово в речи. Демонстративные аспекты.
- Комлев Н. Г.* Компоненты содержательной структуры слова.
- Кацнельсон С. Д.* Содержание слова, значение и обозначение.
- Кацнельсон С. Д.* Типология языка и речевое мышление.
- Улханов И. С.* Словообразовательная семантика в русском языке.
- Адмони В. Г.* Основы теории грамматики.
- Иванов А. И., Поливанов Е. Д.* Грамматика современного китайского языка.
- Парфионович Ю. М.* Тибетский письменный язык.
- Фридрих И.* Краткая грамматика хеттского языка.
- Кузнецов С. Н.* Теоретическая грамматика датского языка. Кн. 1, 2.
- Колшанский Г. В.* Объективная картина мира в поэзии и языке.
- Колшанский Г. В.* Коммуникативная функция в структуре языка.
- Колшанский Г. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке.
- Колшанский Г. В.* Контекстная семантика.
- Колшанский Г. В.* Паралингвистика.
- Колшанский Г. В.* Логика и структура языка.
- Головин Б. Н.* Введение в языкознание.



## Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

Серия «Лингвистическое наследие XX века»

- Шахматов А. А.* Синтаксис русского языка.  
*Шахматов А. А.* Учение о частях речи.  
*Пеиковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении.  
*Сиротинина О. Б.* Лекции по синтаксису русского языка.  
*Сиротинина О. Б.* Порядок слов в русском языке.  
*Арутюнова Н. Д.* Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы).  
*Ломтев Т. П.* Предложение и его грамматические категории.  
*Ломтев Т. П.* Основы синтаксиса современного русского языка.  
*Ахманова О. С.* Очерки по общей и русской лексикологии.  
*Шанский Н. М.* Очерки по русскому словообразованию.  
*Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка.  
*Поливанов Е. Д.* Лекции по введению в языковедение и общей фонетике.  
*Поливанов Е. Д.* Введение в языковедение.  
*Селищев А. М.* Язык революционной эпохи.  
*Кибрик А. Е.* Очерки по общим и прикладным вопросам языковедения.  
*Винокур Г. О.* Культура языка.  
*Винокур Г. О.* Биография и культура.  
*Винокур Г. О.* Русский язык. Исторический очерк.  
*Винокур Г. О.* Маяковский — новатор языка.  
*Винокур Г. О.* Русское словесное произношение.  
*Винокур Г. О.* О языке художественной литературы.  
*Трубачев О. Н.* История славянских терминов родства.  
*Буслаев Ф. И.* Историческая грамматика русского языка. Кн. 1, 2.  
*Соболевский А. И.* Лекции по истории русского языка.  
*Соболевский А. И.* Славяно-Русская палеография.  
*Богородицкий В. А.* Очерки по языковедению и русскому языку.  
*Богородицкий В. А.* Общий курс русской грамматики.  
*Будде Е. Ф.* Очерк истории литературного русского языка (XVII—XIX век).  
*Будде Е. Ф.* Русский язык.  
*Щепкин В. Н.* Болонская псалтырь.  
*Щепкин В. Н.* Рассуждение о языке Саванной книги.  
*Поржезинский В. К.* Сравнительная грамматика славянских языков.  
*Поржезинский В. К.* Введение в языковедение.  
*Лавровский П. А.* Коренное значение в названиях родства у славян.  
*Томсон А. И.* Избранные работы по морфологии славянских языков.  
*Класовский В. И.* Грамматика славяно-церковного языка нового периода.  
*Кульбакин С. М.* Грамматика церковно-славянского языка по древнейшим памятникам.  
*Кульбакин С. М.* Древнецерковнославянский язык. Фонетика.  
*Грот К. Я.* Об изучении славявства.  
*Вайан А.* Руководство по старославянскому языку.  
*Кузнецов П. С.* Очерки по морфологии праславянского языка.  
*Кузнецов П. С.* О принципах изучения грамматики.  
*Журавлев В. К.* Очерки по славянской компаративистике.

## Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

### Русский язык

- Шмелев Д. Н.* Современный русский язык. Лексика.
- Шмелев Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики.
- Шмелев Д. Н.* Очерки по семасиологии русского языка.
- Шмелев Д. Н.* Синтаксическая членность высказывания в современном русском языке.
- Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность.
- Караулов Ю. Н.* Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности.
- Васильева А. Н.* Курс лекций по стилистике русского языка.
- Золотова Г. А.* Очерк функционального синтаксиса русского языка.
- Золотова Г. А.* Коммуникативные аспекты русского синтаксиса.
- Юрченко В. С.* Простое предложение в современном русском языке.
- Скоблкова Е. С.* Согласование и управление в русском языке.
- Голев Н. Д.* Антиномии русской орфографии.
- Борисова И. Н.* Русский разговорный диалог: структура и динамика.
- Векшин Н. Л.* Русский язык в афоризмах.
- Москвин В. П.* Русская метафора.
- Бараникова Л. И.* Общее и русское языкознание. Избранные работы.
- Лаптева О. А.* Русский разговорный синтаксис.
- Лаптева О. А.* Речевые возможности текстовой омонимии.
- Лаптева О. А.* Живая русская речь с телеэкрана.
- Шапошников В. Н.* Русская речь 1990-х: Современная Россия в языковом отображении.
- Шапиро А. Б.* Современный русский язык: Пунктуация.
- Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение.
- Общее языкознание**
- Бодуэн де Куртэнэ И. А.* Введение в языковедение.
- Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность.
- Ушаков Д. Н.* Краткое введение в науку о языке.
- Гийом Г.* Принципы теоретической лингвистики.
- Левицкий Ю. А.* Общее языкознание.
- Левицкий Ю. А.* Основы теории синтаксиса.
- Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов.
- Ахманова О. С., Микаэлян Г. Б.* Современные синтаксические теории.
- Марузо Ж.* Словарь лингвистических терминов.
- Стеблин-Каменский М. И.* Спорное в языкознании.
- Серебренников Б. А.* Вероятностные обоснования в компаративистике.
- Слюсарева Н. А.* Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики.
- Степанов Ю. С.* Имена, предикаты, предложения (семнологическая грамматика).
- Степанов Ю. С.* Методы и принципы современной лингвистики.
- Карпов В. А.* Язык как система.
- Тер-Минасова С. Г.* Словообразование в научно-лингвистич. и дидактическом аспектах.
- Цивьян Т. В.* Модель мира и ее лингвистические основы.
- Маковский М. М.* Удивительный мир слов и значений.
- Маковский М. М.* Системность и несистемность в языке.

## Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

### Серия «Языки народов мира»

- Степанов Г. В. Испанский язык Испании и Америки.  
 Вессен Э. Скандинавские языки.  
 Карпов В. А. Болгарский язык.  
 Фельдман Н. И. Явонский язык.  
 Сыромятников Н. А. Развитие японского языка.  
 Дудина Л. Н. Турецкий язык. Практический курс.  
 Баскаков Н. А. Туркские языки.  
 Дьяконов И. М. Семито-хамитские языки: Опыт классификации.  
 Юшманов Н. В. Грамматика литературного арабского языка.  
 Гуру К. Грамматика хинди. В 2 т.

### Серия «История языков народов Европы»

- Борковский В. И., Кузнецов П. С. Историческая грамматика русского языка.  
 Тронский И. М. Общендоевропейское языковое состояние.  
 Бруннер К. История английского языка.  
 Ярцева В. Н. Развитие национального литературного английского языка.  
 Бах А. История немецкого языка.  
 Мейе А. Основные особенности германской группы языков.  
 Доза А. История французского языка.  
 Браше О. Историческая грамматика французского языка.  
 Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавский язык.  
 Стеблин-Каменский М. И. Грамматика норвежского языка.  
 Шиммарев В. Ф. Очерки по истории языков Исландии.  
 Григорьев В. П. История испанского языка.  
 Гуйер О. Введение в историю чешского языка.  
 Ананьева Н. Е. История и диалектология польского языка.

### Серия «История лингвофилософской мысли»

- Хомский Н. Картезианская лингвистика. Пер. с англ.  
 Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа.  
 Радченко О. А. Язык как мирозидание.  
 Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей.  
 Юрченко В. С. Философия языка и философия языкознания.  
 Кондильяк Э. Б. О языке и методе. Пер. с фр.

Тел./факс:

(495) 135-42-46,  
 (495) 135-42-16,

E-mail:

URSS@URSS.ru

http://URSS.ru

### Наши книги можно приобрести в магазинах:

- «Библио-Глобус» (м. Лубянка, ул. Мясницкая, 6. Тел. (495) 925-2457)  
 «Московский дом книги» (м. Арбатская, ул. Новый Арбат, 8. Тел. (495) 293-8242)  
 «Молодая гвардия» (м. Волжская, ул. Б. Поляна, 28. Тел. (495) 238-3001, 780-3370)  
 «Дом научно-технической книги» (Ленинский пр-т, 48. Тел. (495) 137-6019)  
 «Дом деловой книги» (м. Пролетарская, ул. Марксистская, 9. Тел. (495) 276-5421)  
 «Глобус» (м. Университет, 1 гуд. корпус МГУ, комн. 141. Тел. (495) 930-4713)  
 «У Невтаря» (РГТУ) (м. Новослободская, ул. Чапаева, 13. Тел. (495) 973-4301)  
 «СПб. дом книги» (Невский пр., 28. Тел. (812) 311-2854)

