

*На правах рукописи*

**ЛУКИН Владимир Алексеевич**

**ЛИНГВО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА,  
ЕГО КОМПОНЕНТЫ  
И ПАРАМЕТРЫ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ**

Специальность 10. 02. 01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук**

Орел – 2003

Работа выполнена на кафедре русского языка  
Орловского государственного университета

Научный консультант – доктор филологических наук,  
профессор, член-корр. РАН  
**Караулов Юрий Николаевич**

Официальные оппоненты – доктор филологических наук,  
профессор, член-корр. РАН  
**Воротников Юрий Леонидович;**  
доктор филологических наук,  
профессор  
**Бельчиков Юлий Абрамович;**  
доктор филологических наук,  
профессор  
**Литвин Феликс Абрамович**

Ведущая организация – **Институт языкознания РАН**

Защита состоится 26 июня 2003 г. в 10.00 часов на заседании  
диссертационного совета Д 212.183.01 при Орловском государственном  
университете по адресу: 302026, Орел, ул. Комсомольская, 95.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ОГУ.

Автореферат разослан *23» мая* 2003 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Гришанова В.Н.

2003-A  
10086

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Представляемое исследование относится к лингвистике текста, точнее говоря, к такому ее разделу, как лингвистическая теория художественного текста. **Объект** диссертации – феномен текста в его многосторонности и типологическом разнообразии. **Предмет** – лингвистические и семиотические аспекты художественного текста, рассмотренные в связи с другими типами текстов.

Возникшая в середине прошлого века, лингвистика текста достигла значительных успехов в изучении грамматики текста (Р.Харвег, Ф.Данеш, Х.Изенберг), семиотики и семантики текста (В.Удресслер, Р.Барт, А.Греймас, У.Эко), анализе дискурса (Т.А. ван Дейк, М.Пешё, П.Серио), типологии текстов (И.Петефи). В России появление лингвистики текста было подготовлено трудами ряда выдающихся ученых, приоритетным объектом исследования которых явился художественный текст; среди них как лингвисты (А.А.Потебня, А.М.Пешковский, П.Л.Якубинский, Б.А.Ларин, В.В.Виноградов, Р.О.Якобсон), так и литературоведы (Ю.Н.Тынянов, В.Я.Пропп, Б.В.Томашевский, М.М.Бахтин). Лучшие достижения отечественной лингвистической теории текста представлены в работах И.Р.Гальперина, С.И.Гиндина, В.П.Григорьева, Вяч.Вс.Иванова, О.И.Москальской, Т.М.Николаевой, Л.А.Новикова, А.И.Новикова, Ю.А.Сорокина, В.Н.Топорова В.З.Тураевой, О.Г.Ревзиной, Н.А.Фатеевой и др.

Вместе с тем современная лингвистика текста, равно как и лингвистическая составляющая общей теории текста отнюдь не свободны от проблем. Так, хотя, по словам Л. Ельмслева, сказанным еще в 1943 году, «анализ текста является неизбежным долгом каждого лингвиста», в языкознании до сих пор нет удовлетворительной дефиниции текста – одного из главных объектов нашей науки.

С другой стороны, проблему, возможно, не стоит преувеличивать: «отсутствие дефиниции текста не особенно мешало развитию лингвистики и грамматики текста или же проведению лингвистического анализа текстов разного жанра, стиля, типа и разной функциональной предназначенности» (Е.С.Кубрякова) Без теоретически удовлетворительной дефиниции текста, в самом деле, можно обойтись, изучая тексты, создание и бытование которых регулируется одной или несколькими социально-детерминированными функциями (научные тексты, научно-технические, документные, юридические и т.п.). Но художественный текст, чаще других привлекавший к себе внимание лингвистов, функционально не обусловлен (см. о функции художественного текста в [1]).

БИБЛИОТЕКА  
С.Петербург  
09 100 Закт/4041

ская специфика, на сегодняшний день так и не описанная, лежит в каком-то ином плане. Чтобы найти ее, нужно точно выяснить, в чем состоит предмет лингвистического исследования художественного текста. И пока не сформулирована дефиниция текста вообще, нельзя уверенно сказать, что может и должен анализировать лингвист в художественном тексте и что может или должно остаться за пределами такого анализа.

Прогресс сопутствовал лингвистическим исследованиям художественного текста, когда они еще не были напрямую зависимы от решения теоретической проблемы определения текста как такового и проблемы описания типологической специфики художественного текста в частности. В наши дни лингвистика и теория текста с их приоритетным объектом, художественным текстом, обнаруживают признаки кризиса. Этим дисциплинам нередко даются, на первый взгляд, полярные оценки, которые, однако, равно справедливы. С одной стороны, лингвистика текста «формировалась буквально у нас на глазах» (Е.С.Кубрякова), с другой, она – «уже устаревающая дисциплина» (Ю.С.Степанов); насчитывающая всего около пятидесяти лет, лингвистика текста в наши дни «стала понятием диффузным, уже готовым к концептуальному распаду» (Т.М.Николаева), и в то же время лингвистика текста – одна из широко известных, влиятельных и «доминирующих теорий» (В.З.Демьянков); идеи и достижения лингвистической теории текста значительны, однако ее методы явно недостаточны, контрастируют с теорией (П.Б.Паршин).

В сфере лингвистических исследований художественного текста остались лишь отчасти реализованными (либо не реализованными вовсе) претенциозные, но, несомненно, привлекательные для языковедов мысли Л.Ельмслева (1943), считавшего, что «систематика изучения литературы ... находит свое естественное место в рамках лингвистической теории», Р.О.Якобсона (1921, 1960) о лингвистике, предметом которой был бы художественный текст и «язык в его эстетической функции», или, например, Э.Бенвениста (1969), прогнозировавшего появление «семиологии “второго поколения”», которая, в частности, должна получить выражение «в надъязыковом (транслингвистическом) анализе текстов и художественных произведений». Вообще трудно привести пример масштабной и хоть сколько-нибудь успешно реализованной программы в области лингвистики художественного текста, сопоставимой с теми, что были выполнены за последние полвека на материале грамматики (порождающие грамматики, функциональные грамматики, коммуникативные грамматики, когнитивная грамматика) или, скажем, лексики (теория семантических примитивов, теория прототипов, интегральное описание языка).

Лингвистика утрачивает роль лидера в комплексе гуманитарных наук, изучающих художественный текст. Если во времена безраздельного господства структурализма лингвистика была основным поставщиком новых идей, методов и методик исследования текста и лингвисты полагали, что «все науки группируются вокруг лингвистики» (Л.Ельмслев), а литературоведы считали лингвистику «основой литературоведения» (И.Левый), то в наши дни складывается обратное положение дел: «Поскольку всякая наука теперь ведаёт прежде всего “текстами”..., – констатирует И.П.Ильин, излагая один из тезисов литературоведческого постструктурализма, – литературоведение перерастает собственные границы и рассматривается как модель науки вообще, как универсальное проблемное поле, на котором вырабатывается методика анализа текстов как общего для всех наук предмета» («Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм». – М., 1996). Хотя первоначально, если вновь вернуться к недалекому прошлому, аналогичные горизонты открывались перед лингвистикой: «поскольку наука – это языковое представление опыта, взаимодействие между имеющимися объектами и языковыми средствами их представления требует контроля над этими средствами, что является необходимой предпосылкой существования любой науки. Эта задача требует обращения к науке о языке, науку же о языке следует в свою очередь призвать к расширению границ ее аналитических операций» (Р.О.Якобсон). Представляется, что, по крайней мере, в деле изучения художественного текста лингвистика приостановила «расширение границ» своих «аналитических операций».

В то же время наблюдается расширение спектра объектов, изучаемых лингвистикой текста (как в свое время текст из материала стал объектом нашей науки, так теперь к нему присоединились дискурс, интертекст, гипертекст), привлечение идеологии, методов и методик других наук к изучению увеличивающегося множества объектов, что влечет за собой увеличение числа аспектов исследования (не только собственно лингвистических, но и социо-, психо-, этно-, нейро-...лингвистических). Наряду с лингвистикой текста, теорией текста, лингвистической поэтикой, лингвистической эстетикой в последнее время появляются психопозитика, поэтология, лингво-синергетический подход к изучению текста...

Объективная нечеткость и неопределенность такого комплексного феномена как текст, помноженная на его неопределимость в рамках современной лингвистической теории, а также неясность границ предмета исследований в случае художественного текста создают почву для ощущения небывалой легкости в открытии «новых горизонтов». Возникает «текстовый бум» среди широ-

ких кругов лингвистов, филологов и других гуманитариев» (С.И.Гиндин). Экспансионизм теории дает себя знать в огромном количестве статей, сборников, монографий, учебных пособий, авторы которых без особой полемики между собой ставят и решают множество самых разных вопросов о природе художественного текста, его единицах, способах их анализа и т.п. Однако подобное многообразие не приводит к единству, старые и вместе с тем фундаментальные проблемы по-прежнему не решены, гораздо легче оказывается формулировать и успешно преодолевать новые.

Отсюда следует, что преодоление кризиса, решение насущных проблем лингвистики художественного текста и ее возможный прогресс – это задача, возникающая на фоне «избытка информации». Точнее говоря, это – сверхзадача, которую, разумеется, мы перед собой не ставим. Однако само ее осознание заставляет предпочесть поиску и выдвигению новых проблем теории текста попытки решения давно назревших вопросов. В этом актуальность работы. Иными словами, на фоне относительной необходимости экспансионизма лингвистической теории предлагается предпринять обратный ход и попытаться рассмотреть художественный текст «в самом себе и для себя». Цель, которую мы при этом преследуем, состоит в разработке целостной лингво-семиотической концепции художественного текста, позволяющей определить место художественного текста среди прочих типов текстов и являющейся основой для формирования процедур его прикладного анализа. Достижение поставленной цели предполагает решение ряда задач:

1. Необходимо выявить минимально необходимое и вместе с тем достаточное множество компонентов, из которых складывается концепт текста. Речь идет не столько об описании различных свойств и «категорий» текста, сколько об отборе *а)* минимума лингвистически и семиотически релевантных аспектов текста как макрообъекта, а также *б)* тех «факторов среды», без которых невозможно его возникновение (например, автор с его замыслом) и существование (например, получатель – «реальный актант текста» (М.В.Ляпон). Сумма таких компонентов с установленной схемой отношений между ними образует систему АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ. Описанная с лингво-семиотических позиций система приобретает статус теоретического конструкта и играет роль рабочего определения текста (без учета типологического разнообразия).

2. На основе рабочего определения текста планируется выявить основные компоненты художественного текста и совокупность их взаимобратных связей относительно точек зрения адресанта, адресата и наблюдателя.

3. Решение предыдущей задачи влечет за собой целесообразность анализа лингво-семиотических особенностей каждого из компонентов художественного текста самого по себе и трансформацию всех их в составе целостной системы текста данного типа.

4. В свою очередь, художественный текст как целое должен быть исследован в плане тех семиотических особенностей, которые проявляются в результате его взаимодействия с нехудожественными текстами, а также с другими системными знаковыми объектами (естественный язык, интертекст, гипертекст, метатексты интроспективных наблюдений авторов над процессом создания художественного текста-объекта, алфавит).

5. В итоге, базируясь на системе лингво-семиотических характеристик художественного текста, предполагается найти сумму параметров, позволяющую определить типологическую специфику художественного текста (прежде всего относительно текстов-антиподов – текстов, противоположных по своим типологическим свойствам художественному).

Все названные задачи решаются не в абсолютном смысле, то есть не для всякого художественного текста, а только на **материале** художественного текста русской классической литературы (Н.В.Гоголь, И.С.Тургенев, Н.С.Лесков, А.П.Чехов, И.А.Бунин, а также К.Д.Бальмонт, А.Белый, А.П.Платонов, Н.М.Рубцов и др.). Предметом лингво-семиотического анализа и теоретических обобщений послужили, кроме того, тексты интроспективных наблюдений писателей и поэтов над авторским замыслом и процессом текстопостроения, текстовыми знаками, сильными позициями текста, его отдельными свойствами (В.А.Жуковский, Ф.М.Достоевский, И.А.Гончаров, Н.С.Лесков, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов, И.А.Бунин, М.М.Пришвин, А.Н.Толстой, К.Г.Паустовский, А.Т.Твардовский, В.П.Астафьев, В.М.Шукшин...).

Материал исследовался с применением прежде всего лингвистических методов и методик. Локальная связность и знаковая последовательность текста подвергались компонентному анализу. Цельность текста и его глобальная связность потребовали концептуального анализа, контекстного и интертекстуального анализа. Использовались также элементы этимологического анализа. Наряду с лингвистическими были привлечены идеи и методы общей и лингвистической семиотики, поскольку языкознание и семиотика имеют общие корни, отчасти общую историю и в настоящем представляют собой в значительной мере единое целое. Кроме того, рассмотрение текста как многоаспектного феномена и, соответственно, сложной системы обусловило постоянное на протяжении всего исследования обращение к общей теории систем, к ее идеологии и кон-

цептуальному аппарату.

**Научная новизна** диссертации, помимо ее основного результата – определения типологической специфики художественного текста, – состоит в продуктивном описании и включении в теорию художественного текста до того лингвистически не определенных, хотя и имевших широкое хождение понятий авторского замысла, произведения, самоописания; в теоретически оправданном введении ряда новых терминов: как-художественный текст, текст-антипод, типологическая ассимиляция vs. диссимиляция, типологическая реинтерпретация; в продуктивном для решения актуальных проблем разграничении ключевых знаков художественного и нехудожественного текстов, структуры текста и его композиции, текста и произведения, текстовых кодов художественного и нехудожественного текстов, произведений художественного и нехудожественного текстов.

**Теоретическая значимость** работы в том, что достижение ее основной цели – определение суммы параметров для определения художественного текста – потребовало экспликации и систематизации вполне представительного для теории текста множества понятий, точек зрения, концепций и исследовательских подходов. Это позволяет расценивать представляемую работу в качестве одного из итогов в развитии современных лингвистических, семиотических и отчасти литературоведческих дисциплин, имеющих объектом своего изучения текст.

Типологическое определение художественного текста, кроме того, способствует большей, нежели прежде, конкретности и строгости в установлении предмета лингвистической теории художественного текста. Тем самым создаются предпосылки для формирования совокупности адекватных, необходимых и достаточных процедур анализа данного типа текстов.

Многоаспектное и междисциплинарное описание художественного текста, одной из наиболее сложных семиотических систем, открывает новые перспективы перед лингво-семиотической типологией текстов.

**Практическая значимость** исследования подтверждается использованием разработанного в ней концептуального и аналитического аппаратов как для экспертного анализа (лингвистической экспертизы) текстов, типологически близких к художественному – газетные и журнальные тексты публицистического и аналитического характера, аудио-визуальные тексты авторских телевизионных программ, – так и для учебного анализа текстов разных типов. Теоретические положения и результаты диссертации используются для разработки и чтения лекций по курсам «Лингвистический анализ текста», «Введение в языко-



знание», «Общее языкознание» и спецкурсам «Теория текста», «Задачи и головоломки по теории текста».

**На защиту выносятся следующие положения.**

1. Превалирование интертекстуальной составляющей художественного текста ведет к утрате текстом цельности как имманентного свойства.

2. Код художественного текста формируется во множестве взаимообратных связей с его цельностью, поэтому в отличие от кодов типологически противоположных ему текстов не существует вне или до текста (в других текстах, в интертексте, в языке).

3. Ключевые знаки художественного текста отличаются от аналогичных знаков нехудожественных текстов тем, что а) не могут быть известны до прочтения, восприятия цельности всего текста и потому б) служат не столько для понимания текста (эту функцию берут на себя сильные позиции), сколько для его интерпретации.

4. Семантическая структура художественного текста, образуемая схемой связности его ключевых знаков, находится в компетенции адресата, а не автора текста. Она в максимально возможной мере свободна относительно композиции, которая принадлежит к компетенции автора текста.

5. Понятия «произведение» и «текст» должны быть конструктивно разграничены с целью их использования в процедурах анализа текста и в качестве параметров его типологического определения.

6. Каждому художественному тексту соответствует столько произведений, сколько имеется различных интерпретаций текста. Следовательно, множество произведений всегда больше множества текстов.

7. Автором произведения, создаваемого по мере интерпретации его художественного текста-носителя, является получатель текста. Автор текста может быть автором произведения, только если он занимает позицию интерпретатора собственного текста. Автор произведения всецело зависим от текста и свободен от учета замысла автора текста.

8. Авторский замысел является сложным психолингвистическим образованием, хронотоп которого не только предшествует топологическому и семантическому пространствам текста, но и сопровождает, неизбежно претерпевая изменения, весь процесс текстопостроения.

9. Авторский замысел должен быть учтен при типологическом определении художественного текста, но его содержание в каждом конкретном случае не может быть эксплицировано с позиции получателя текста, поэтому авторский замысел не может служить ни отправной точкой анализа текста, ни критерием

его адекватности.

10. Содержание (цельность) художественного текста по сравнению с его типологическими текстами-антиподами в максимально возможной мере автономно и отдалено от знаковой последовательности. Отдаленность и автономность содержания художественного текста относительно пространства его линейной формы выражения компенсируется свойством самоописания.

11. Субъектом-организатором самоописания – перемещения в референтную область текста тех или иных его компонентов – является получатель текста. Он выступает в роли соавтора референтной области художественного текста, тем самым расширяя свою компетенцию.

12. Большинство компонентов текста – знаковая последовательность (vs. локальная связность), код, цельность (vs. глобальная связность) – являются неаддитивными его подсистемами. Их взаимообратные связи в составе текста как целого, в свою очередь, приводят к неаддитивности последнего. Поэтому ни один компонент текста, взятый сам по себе, не может служить основой для переформулировки в достаточное и необходимое свойство-критерий отличия художественного текста от других типов текстов.

13. Неаддитивная система художественного текста обуславливает необходимость такого его типологического определения, которое строилось бы не от отдельных его параметров к их совокупности как целому (восходящий подход), а от целого к специфике отдельных составляющих (нисходящий подход).

**Апробация работы.** Результаты диссертации были представлены в докладах на межвузовских конференциях «Ядерно-периферийные отношения в области лексики и фразеологии» (Новгород, Новгородский гос. пед. ин-т., 1991), «Семантика языковых единиц» (М., МГЗПИ, 1992), «Диалог в культуре, философии и образовании» (Курск, Курский гос. пед. ин-т, 1993); на международных конференциях «Бахтин и перспективы гуманитарных наук» (М., РГГУ, 1993), «Бахтин и наука XXI века» (Орел, 1995), «Понимание и рефлексия в коммуникации, культуре и образовании» (Тверь, Тверской гос. ун-т., 1996), «Язык. История. Литература – исконные ценности России» (Орел, Орловский гос. ун-т., 2000), «Текст. Интертекст. Культура» (М., Институт русского языка РАН, 2001), на международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина (Тула, Тульский гос. ун-т., 1999), а также на семинаре «Современная философия языка» (М., Институт языкознания РАН, 1998), на Виноградовских чтениях (М., Институт русского языка РАН, 1996, 2002), на ежегодных научных конференциях профессорско-преподавательского состава ОГУ (с 1992 г.).

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Структура** диссертации выстроена таким образом, что в каждой из семи глав вводится один или несколько компонентов системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ. Все вместе они суммируются в последней седьмой главе «Параметры типологического определения художественного текста» и получают интерпретацию в качестве системы параметров, предназначенной для определения художественного текста.

**В первой главе «Связность текста»** вводятся два компонента системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ: знаковая последовательность текста и связность текста. Знаковая последовательность – это линейно расположенное множество всех знаков, образующих план выражения (форму) текста, данную получателю в первичном акте восприятия текста. В теоретическом аспекте знаковая последовательность рассматривается как отправная точка для определения и “измерения” всех видов связности текста.

В результате анализа по преимуществу локальных видов связности (связность однопланово-формальных элементов знаковой последовательности, связность однопланово-семантических элементов, лексическая связность посредством условных знаков, индексальных знаков и имен собственных; грамматическая связность) формулируется ряд выводов.

Все виды связности можно разделить на те, что линейны и тем самым соответствуют характеру знаковой последовательности текста, а также на те, которые нелинейны и, базируясь на знаковой последовательности, не соответствуют ее характеру.

Линейные виды связности в основном формальны; если линейная связность является формально-семантической, то ее семантика – грамматическая. Чем больше формальность и грамматичность связности, тем короче сегмент знаковой последовательности текста, для которого релевантен данный вид связности. Это локальная связность, она тяготеет к аддитивности.

Нелинейные виды связности принадлежат к формально-семантическим, причем их семантика не является грамматической. Чем весомее семантический компонент нелинейной связности, тем больше пространство знаковой последовательности текста, покрываемое данным видом связности. Это глобальная связность, она тяготеет к неаддитивности.

При переходе от локальных к глобальным видам связности текста отмечается закономерность, сформулированная В.У.Дресслером (1989): элементы гло-

бальной связности, а это всегда макрознаки, проявляют тенденцию к подобию между планом выражения и планом содержания. Если для когезии характерна линейность и конвенциональность ее элементов-носителей, то для макросвязности (= когерентность = глобальная связность) – иконичность (диаграмматическая) и нелинейность.

**Во второй главе «Цельность текста»** рассматривается содержательная сторона художественного текста, то есть цельность как компонент системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ. Цельность текста находится в отношениях взаимодополнительности со связностью. Это обуславливает необходимость циклических процедур *цельность* ⇌ *связность* в процессе анализа текста.

Все тексты могут быть поделены на те, чья цельность неаддитивна (к ним относится классический художественный текст), и противоположные им – с аддитивной цельностью (научный текст, научно-технический, текст документа, компьютерной программы...). Промежуточное положение занимает художественный текст авангарда, цельность которого реализуется не только средствами его знаковой последовательности, но в значительной мере локализована в интертекстуальном пространстве того же рода текстов одного или ряда авторов. На примере анализа поэтического текста А.Белого «Утро (и–е–а–о–у)» обосновывается вывод о том, что подобные тексты обнаруживают доминирование интертекстуальной функции. По этой причине тема текста может быть определена только при условии выхода за его границы в смежное интертекстуальное пространство (напротив, необходимый для корректной интерпретации анализ текста с аддитивной цельностью – см. «Утро» Н.М.Рубцова в той же главе, – как правило, не требует интертекстуального дополнения). Для обозначения класса художественных текстов с доминирующей интертекстуальной функцией вводится понятие «текст с тематической недостаточностью».

Основной тезис **третьей главы «Текстовые знаки»**: текст состоит не из тех знаков, из которых он строится. То есть, будучи составлен из языковых знаков, текст передает не языковую, а собственно текстовую информацию благодаря тому, что при взаимодействии связности и цельности возникают текстовые знаки.

Далее на основе понятий самопонятности и автосемантии определяется понятие сильной позиции (И.В.Арнольд). Понятия текстовых знаков и сильных позиций уточняются на примере художественных текстов И.С.Тургенева,

К.Д.Бальмонта, А.П.Платонова и Н.М.Рубцова, содержащих заголовки, эпиграфы, текст в тексте, метатекст в тексте, цитаты, прецедентные тексты и анаграммы. Все эти знаки выполняют как функцию глобальной связности текста (интратекстуальная связность), так и связности между текстами (интертекстуальная связность). Однако если для метатекста в тексте, анаграммы и отчасти заголовка приоритетной является интратекстуальная связность, то для цитаты, эпиграфа и прецедентного текста характерна прежде всего интертекстуальная связность. Вместе с тем пример сравнительных интра- и интертекстуального анализов тургеневского стихотворения в прозе «Nessun maggior dolore» позволяет заключить: абсолютно все текстовые знаки художественного текста ассимилируются механизмами его неаддитивной цельности, что обуславливает возможность анализа текста как относительно закрытой системы.

**В четвертой главе «Код текста»** на материале как художественных текстов, так и нехудожественных (тексты космических посланий (§ 2) и алфавит (§ 3) обсуждаются свойства текстового кода – еще одного компонента системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ. Текстовый код присущ всем текстам, он отличается от естественного языкового кода и существует в тесном взаимодействии со связностью и цельностью текста.

В процессе декодирования цельность задает правила интерпретации – установления соответствий – между единицами кода. Код позволяет удостовериться в правомерности принятой получателем версии цельности. Связность знаковой последовательности дает материал для детализации кода, определения всего множества его кодирующих и кодируемых единиц.

Принципиальное отличие художественного текста и части типологически близких к нему текстов (с некоторыми оговорками это – реклама, философское эссе, мемуары) от других в том, что код, например, математического текста задан заранее и является общим для всех текстов данного типа (научный текст таков, что текстовый код предшествует тексту). Основной код художественного текста складывается в нем самом. Если отношения соответствия между единицами кода всегда немногочисленны и известны, то набор единиц кода в количественном и качественном отношении заранее не предсказуем, так как формируется в зависимости (взаимозависимости) от цельности данного художественного текста.

Взаимодействие текстового кода, связности и цельности исследуется с точки зрения получателя. Фигура получателя, ключевая для излагаемой концепции, в данном случае расценивается как фактор кодовой организации текста.

Хотя текст создается автором, текстовый код выявляется и формируется с позиции получателя, который наряду с автором становится субъектом кодообразования. В этом один из существенных аспектов прагматической связности текста и других семиотических объектов.

С позиции получателя имеет место конкуренция кодов в процессе декодирования текста. Сам код предстает как система с «мягкой» организацией; кодовые структуры отдельного текста не могут быть уподоблены языковым парадигмам. Поэтому гипотеза о парадигматической структуре текстового кода верна только относительно интертекстуального пространства ряда текстов одного автора (идиолект). Об этом свидетельствуют некоторые результаты поэтики выразительности (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов), а также наш пример интертекстуального дополнения текстового кода одного из рассказов А.П.Платонова.

**В пятой главе «Структура художественного текста»** вводятся два компонента системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ: семантическая структура и композиция.

Определение семантической структуры текста в излагаемой концепции основывается на понятии ключевых знаков. Представляется целесообразным различать ключевые знаки художественных и нехудожественных текстов.

Ключевые знаки нехудожественных текстов (прежде всего имеются в виду научный, технический и научно-технический тексты), как следует из приводимого в главе краткого обзора литературы, обладают следующими характеристиками:

1. Их основная функция – служить для понимания текста получателем.
2. Они не являются уникальными для конкретного текста, так как принадлежат тезаурусу, общему для аудитории отправителей и получателей данного типа текстов.
3. Вследствие этого ключевые знаки частотны в нехудожественном тексте, но всегда уступают по этому показателю служебной и общеупотребительной лексике.
4. Неуникальность ключевых знаков позволяет им связывать содержание текста с представлениями о соответствующей проблемной или предметной области, то есть выполнять функцию когнитивной связности;
5. Одновременно ключевые знаки связывают содержание текста с другими текстами данной науки или области знания, выполняя функцию интертекстуальной связности.

6. Ключевые знаки нехудожественных текстов относятся к поверхностным структурам; они могут быть выделены композиционно – в отдельную метатекстовую рубрику при своем тексте-объекте, могут быть подчеркнуты курсивом, разрядкой, жирным шрифтом и т.п.

С переходом к более сложным нехудожественным текстам (политический текст, новостной, публицистический) наблюдается увеличение значимости интерпретирующей функции ключевых знаков, в еще более сложных текстах – ее доминирование при все возрастающих трудностях с выявлением ключевых знаков, их отграничением от «менее ключевых» и неключевых (например, у А.Вежбицкой при интерпретации ею культуры как текста в кн. «Понимание культуры через посредство ключевых слов». – М., 2001).

В отличие от нехудожественных текстов для художественного не может быть текстового кода до текста, поэтому нет общего для автора и читателей тезауруса с ключевыми словами, как нет и общего для них референтного или концептуального пространства, которое кодировалось бы знаками тезауруса. В такой ситуации обнаружение в конкретном художественном тексте знаков, свертывая информацию, указывают на его содержание, возможно только после того, как проделан анализ текста. То, что какой-то знак сигнализирует о смысле текста, может быть выяснено тогда, когда хотя бы в общих чертах этот смысл ясен. В целом:

1. Основная функция ключевых знаков художественного текста – служить целям интерпретации, а не понимания (оно опирается на сильные позиции).

2. Ключевой знак не может быть самопонятен: он уникален в том смысле, что как таковой не встречается нигде, кроме своего текста (отсюда и максимальная сравнительно с прочими «степень рассогласования словарных и контекстуальных значений у ключевых слов» (В.А.Кухаренко).

3. Хотя ключевые знаки практически всегда имеют формальное выражение (в слове, словосочетании, предложении, тексте в тексте), они относятся к глубинным структурам художественного текста.

4. Ключевые знаки нереперентны относительно физической и социальной реальности.

5. Они относятся к градуальным понятиям.

Другие свойства ключевых знаков выявляются в сопоставлении с сильными позициями художественного текста (на примере рассказа А.П.Чехова «Студент»).

Семантическая структура определяется в диссертации как схема связей ключевых знаков художественного текста. Она, как было сказано, носит глу-

бинный характер, поэтому, являясь результатом текстопорождающей работы автора, принадлежит тем не менее, подобно текстовому коду, к компетенции получателя. Семантическая структура не контролируется автором текста, в то же время автор полностью контролирует композицию текста (А. Прието).

Композиция реализуется в линейно расположенных сегментах знаковой последовательности текста, всегда имеет эксплицитное (формальное) выражение, выполняет одновременно функции локальной и глобальной связности; нередко композиция как целое приобретает статус референта такого метатекстового знака (рубрики), как «Содержание» vs. «Оглавление».

Понятие структуры раскрывается во взаимосвязи с понятием семантического пространства текста. В этом аспекте структура – это теоретическое пространство, создаваемое интерпретатором на материале линейной формы текста, в котором получает объяснение принцип его организации. Топологическое и семантическое пространства текста (в связи с его типологической принадлежностью) сопоставляются с основными свойствами гипертекста. В итоге начальная формулировка уточняется: семантическая структура – это нелинейная конфигурация семантического пространства художественного текста, организованная множеством его ключевых знаков.

**В шестой главе «Интерпретация художественного текста»** основное внимание уделено определению свойств лингвистически обоснованной интерпретации текста (первый из компонентов системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ, вводимый в данной главе). Она должна основываться на структуре текста, должна быть в максимальной мере экономной и объяснять максимум текстовых знаков, исходя из единого основания. Под экономией, в частности, имеется в виду ограничение внетекстовых фактов, принимаемых в учет при интерпретации. В этой связи проводится разграничение понятий «текст» и «произведение».

– Готовый письменный т е к с т – конечное звено текстопорождения и вместе с тем первое, с чего начинает работу исследователь, читатель. П р о и з в е д е н и е с позиции читателя – то, о чем он получает представление только после прочтения текста, как правило, неоднократного.

– Т е к с т – последовательность знаков, воспринимаемая носителями данного языка в значительной мере инвариантно. П р о и з в е д е н и е – «читательская проекция» текста (его цельности), в значительной мере индивидуальная для каждого читателя.

– Т е к с т – это основа (субстрат) всех возможных интерпретаций. П р о и з в е д е н и е – промежуточный итог интерпретации, который в



дальнейшем, в свою очередь, подвергается интерпретации и постоянной сверке с его текстом-носителем. Поэтому текст можно анализировать, не анализируя произведение (грамматика текста); произведение невозможно анализировать, не обращаясь непосредственно к тексту.

– Текст дискретен, относительно устойчив; произведение не континуально, подвижно.

Произведение, таким образом, не рассматривается как часть художественного текста. Если цельность – имманентное свойство текста, а последний всегда уникален, то конкретное произведение, будучи этапом интерпретации, принадлежит только ей. Поскольку интерпретаций одного текста может быть несчетное множество, следует полагать, что произведений – версий и моделей цельности данного текста – будет столько, сколько имеется р а з н ы х интерпретаций данного текста.

Автор может судить о произведении только по завершении работы над текстом. До этого момента реальностью для него был замысел.

Автор текста является автором произведения только тогда, когда занимает позицию интерпретатора собственного текста. Автор произведения – это интерпретатор, он всецело зависим от текста, но не от автора текста.

Понимание произведения, основанное на изложенных выше соотношениях «автор vs. замысел», «читатель vs. интерпретация», мы находим у достаточного числа исследователей, условно говоря, от Шлейермахера и Потебни до Гадамера и Эко, в исследованиях текстологов (Б.В.Томашевский, С.М.Бонди, Д.Феррер), а также в теоретических работах самих художников (С.М.Эйзенштейн, В.С. Пудовкин, М.М.Пришвин).

Далее в излагаемой главе вводится новый компонент системы АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ – авторский замысел. В лингвистических и психолингвистических работах не ставился вопрос о понятии авторского замысла (целого художественного текста), рассмотренном в аспекте его структурной организации.

Поскольку замысел – категория авторская, логично исходить из того, что именно автор, а не исследователь обладает максимально полным знанием своего замысла, хотя и не излагает его в художественном тексте. Тогда лингвистически обоснованной задачей будет анализ не художественных текстов, а тех, в которых замысел эксплицитно обсуждается самим автором, становясь предметом (референтной областью) и темой текста. Это тексты интроспективных наблюдений писателей над замыслом вообще или замыслом конкретного текста: литературные манифесты художников, их теоретические работы, дневники, за-

писные книжки, письма...

Концептуальный и контекстный анализы интроспективных текстов тридцати четырех авторов – «от Жуковского до Астафьева» – позволили обнаружить следующие устойчивые смыслы и связи между ними (структура замысла), определяющие семантику авторского замысла как концепта.

1. **С т и м у л** – первый по времени этап замысла, всегда предшествующий тексту. Стимулом могут быть любые события, факты, идеи..., которые регулярно характеризуются авторами как ‘неожиданные’ и ‘непреднамеренные’: *Я бы лгал, собираясь положительно указывать пути возникновения стихотворений, так как не я их разыскиваю, а они сами попадают под ноги, в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы, около которой, как около зародыша, распухает целое стихотворение* (А.Фет).

Стимул не является семиотическим объектом, но образует отправную точку семиозиса.

2. **Н а м е р е н и е** – реакция на стимул, определяемая как желание писать о чем-то, что не вполне ясно или неясно вообще. Описывается, как правило, посредством различных форм с отрицанием (*не*–семантика). Под отрицанием находятся смыслы ‘знание’, ‘результат’, ‘цель’: *Я часто приступаю к своей работе, НЕ только НЕ имея в голове готовой фабулы, но и как-то еще НЕ обладая вполне пониманием ее конечной цели. <...> И я часто НЕ знаю, как кончу: случается, что оканчиваешь свою вещь совсем НЕ так, как предполагал вначале и даже в процессе работы* (И.Бунин). Намерение, в большей мере удаленное от стимула и приближенное к текстопорождению, наоборот, характеризуется смыслами ‘готовое знание’ и ‘неожиданность’ (*вдруг*–семантика): *Всегда в голове и в душе у меня мелькает и дает себя чувствовать много зачатий художественных мыслей. Но ведь только мелькает, а нужно полное воплощение, которое всегда происходит нечаянно и вдруг, но рассчитывать нельзя, когда именно оно произойдет; и затем, уже получив в сердце полный образ, можно приступить к художественному выполнению* (Ф.Достоевский).

Намерение в некоторых случаях может быть вербализовано, тогда оно как знак отсылает к еще не написанному тексту, но репрезентирует только само себя, то есть, будучи как целое самореферентным знаком, сочетает в себе свойства индекса и иконы.

3. **П л а н** – дальнейшее уточнение и детализация намерения; в отличие от стимула и намерения не является обязательным этапом замысла. Отсутствие плана представляется авторами как положительный фактор: *Так, начавши писать «Страницы детства» вразброс, без определенного плана и замысла, я в*

конце концов нащупал какую-то свою собственную форму повествования и написал по «кускам», а затем составил книгу «Последний поклон» из отдельных глав-рассказов, порой заступающих в границы короткой повести. К моему удивлению, книга приобрела законченную, хотя и не всегда стройную, форму (В.Астафьев); наличие подробного и разработанного плана – как препятствие на пути успешного текстопорождения: *Обилие плана – вот главный недостаток* (Ф.Достоевский); *План как заранее разработанное архитектурное сооружение, разбитый на части, главы, детали и пр., – бессмысленная затея, и я не верю тем, кто утверждает, что работает по плану* (А.Толстой). Если план имеется, он описывается авторами посредством смыслов, противоречащих семантике лексемы план:

– ‘неосознанность’ и ‘нетелеологичность’: *Я вдруг разом увидел, в чем у меня хромало и в чем у меня ошибка, при этом сам собою, по вдохновению, представился в полной строгости новый план романа* (Ф.Достоевский);

– ‘внеположенность’, то есть план возникает помимо воли автора и выступает как субъект самоорганизации: *Плана никогда не делаю, план создается сам собою в процессе работы, его вырабатывают сами герои* (А.Горький);

– ‘непрогнозируемость’, план не выполняет прогностической функции: *Рисую, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым ... и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого* (И.Гончаров).

План абсолютно всегда изменяется по ходу текстопостроения: *План вещи меняется в процессе написания, и я нахожу его по окончании работы в таком трансформированном виде, что только он мне и заметен* (М.Слонимский). Основной и независимый от авторской интенции агент изменений – герой текста: *Обширные и точные планы живут обычно очень недолго – до появления на страницах первых героев книги, первых живых людей. Как только под пером писателя человек оживает, он начинает сопротивляться обдуманному плану и в конце концов ломает его* (К.Паустовский). Изменения плана нередко сопутствуют всему процессу текстопроизводства и прекращаются с его окончанием: *Я пробую перевоспитать их (героев – В.Л.), я пробую построить их жизнь по плану, но если люди живые – они непременно опрокинут придуманные для них планы, и часто до самой последней страницы я не знаю, чем у меня (у них, у моих людей) все кончится* (Е.Замятин).

Структура авторского замысла может быть проинтерпретирована как хронотоп, который не совпадает с пространственно-временными границами про-

цесса текстопостроения: не являясь полностью семиотическим и существуя только в динамике постоянных изменений, замысел возникает до создания знаковой последовательности текста, всегда сопровождает процесс текстопостроения и может прекращать свое существование только с появлением готового художественного текста.

Самопротиворечивость, семантическая и семиотическая нестабильность и другие лингво-семиотические характеристики авторского замысла свидетельствуют о невозможности его учета при анализе художественного текста. Эта точка зрения подтверждается данными текстологии, психологии и герменевтики.

**В заключительной седьмой главе «Параметры типологического определения художественного текста»** дается краткий обзор наиболее конструктивных свойств художественного текста, среди которых приводятся следующие.

1. Код художественного текста отличен от языкового, поэтому при декодировании незнакомого текста получатель постоянно должен сверяться с языковым кодом, делая его одним из центров внимания. Тем самым языковой код и его элементы выводятся из сферы бессознательного, «всплывают в светлое поле сознания» (Л.П.Якубинский); в процессе воссоздания кода художественного текста «заново продумывается весь язык» (У.Эко), а сам такой текст «превращается в урок языка» (Ю.М.Лотман).

2. Будучи нарушением языкового, код каждого художественного текста имеет собственные нормы. Коды различных текстов сходны в том, что с позиции читателя их «важнейшие элементы должны быть непредсказуемы» (М.Риффатер). Складывающаяся норма текстового кода должна быть нарушена, создается новая, которую ожидает та же участь... Поэтому говорят, что «художественность зиждется на повторе прекращенного повтора» (И.П.Смирнов), а в общем случае художественный текст «оказывается неоднозначным прежде всего по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код» (У.Эко).

3. Неоднозначность кода, постоянное нарушение кодовой нормы и ее неожиданность создают предпосылки для восприятия глобальной связности художественного текста как основанной на противоречии. Противоречие рассматривается как принцип связности художественного текста (Б. Кроче, Ю. М. Лотман), причем не только вербального – «основа всякого искусства всегда конфликт» (С. М. Эйзенштейн).

4. Существенное отличие кода художественного текста от языкового состоит в «типерсемантизации» (У. Вейнрейх). Она предполагает, в частности, что

условные отношения между означающим и означаемым в языковом знаке сменяются в тексте отношениями иконичности: в художественном тексте «все стремится стать мотивированным со стороны своего значения», поэтическая рефлексия «мотивирует немотивированное», и в итоге «язык означает сам себя» (Г.О.Винокур).

5. Гиперсемантизация, стремление знака к мотивированности и многие другие свойства художественного текста возникают как эффект от его взаимодействия с получателем. Последний всегда выступает в качестве активного субъекта, «достраивающего» текст (Р. Ингарден), который предоставляет ему такую возможность, так как содержит в своей знаковой последовательности своего рода «пустые знаки» (Ю. М. Лотман, В. Изер), готовые принять семантику «от получателя».

6. Из сказанного вытекает такое свойство художественного текста, как автореферентность (на уровне отдельных знаков): порождаются «объекты, замкнутые на себе», знаки текста становятся «объектом, а не посредником – “тем, на что смотрят”, а не “тем, сквозь что смотрят”» (П.Рикер). Вследствие этого знак «склонен превращаться в объект несемантический, ... приобретать “непрозрачность”, свойственную предметам» (Я.Славинский).

7. Художественный текст нереферентен в том смысле, что не отсылает к внешней для него действительности, но он осуществляет референцию к объектам возможного мира, создаваемого в самом этом тексте: «Сообщение само из себя строит собственную реальность и само из себя строит ее знак» (Е.Фарино). Отсюда авторефлексивность художественного текста как целого, независимого от внетекстовой реальности: «Внимание сосредоточено на самом знаке, ... проверка соответствия знака действительности здесь не имеет смысла, потому что и знак и действительность ... противостоят друг другу как независимые целые» (Я. Мукаржовский). Такой семиозис «ценен сам по себе» и «является в данном случае самоцелью» (Л. П. Якубинский).

8. Авторефлексивность художественного текста рассматривается как причина изоморфизма всех его уровней (У.Эко). Художественный текст в высшей степени когерентен. У наблюдателя появляется тенденция все в тексте трактовать как неслучайное, системным образом взаимосвязанное. В частности, всякие смежные единицы текста расцениваются как семантически сходные, и, наоборот, высока степень ожидания реализации всех семантически сходных знаков в смежном текстовом пространстве (Р.О.Якобсон).

Большая часть свойств была сформулирована в результате восходящего подхода, когда исследователи шли от отдельных черт художественного текста к

его определению как целого.

Каждое из этих свойств получило справедливую критику, так как любое из них обнаруживалось в различных нехудожественных текстах. Одновременно все свойства адекватны относительно их объекта-носителя, хотя ни одно из них не является достаточным для его идентификации.

Исходя из того, что за списком таких свойств художественного текста кроется единство, в диссертации ставится задача проинтерпретировать все приведенные свойства как структуру идеального художественного текста-прототипа. Историко-семиотическая параллель с теоретическими работами немецких романтиков (Шеллинг, Новалис, Зольгер, А.Шлегель, Гельдерлин и др.) дала материал для реконструкции искомой структурной модели. Она носит эвристический характер и представляет собой топологическую фигуру, известную как «лист Мебиуса». Удалось установить, что найденной модели отвечают – успешно интерпретируются на пространстве «листа Мебиуса» – не только все перечисленные выше лингво-семиотические свойства художественного текста, но и конкретные художественные тексты (из проанализированных в диссертации это – «Студент» А.П.Чехова и гоголевские «Записки сумасшедшего»), а также и некоторое множество нехудожественных текстов (научных и некоторых иных, например, формулировок семантических парадоксов (§ 2), которые образуют класс так называемых как - х у д о ж е с т в е н н ы х текстов. Следовательно, совокупность свойств как целое не выполняет функцию отличительного критерия художественного текста от прочих типов текстов.

Поиск более надежного критерия заставляет обратиться к целостной и неаддитивной системе АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ, идя от нее к отдельным компонентам текста и конкретным свойствам анализируемого типа текстов (нисходящий подход).

Система АВТОР ↔ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ в нашем представлении состоит из уже известных компонентов: Автор {Замысел} – Текст {Знаковая последовательность (Локальная связность и Композиция как ее предел), Код, Цельность (Глобальная связность и Семантическая структура как ее итог), Референтная область} – Функция – Получатель {Интерпретация и Произведение как один из важнейших ее результатов}. Все они распределяются на две группы. С одной стороны – фиксированные компоненты. Это такие компоненты, которые имеют постоянный и независимый от типа текста порядок расположения относительно друг друга. К ним относятся Замысел<sub>1</sub> – Текст {Знаковая последовательность (Локальная связность и Композиция), Код, Цельность

{Глобальная связность и Семантическая структура} – Получатель {Интерпретация}. В противоположность им **Произведение, Функция и Референтная область** в зависимости от типа текста занимают различное положение относительно друг друга и стабильных компонентов.

Поскольку фиксированные компоненты независимы от типа текста, постольку определить художественный текст в сравнении с его типологическим антиподом – значит, во-первых, установить места расположения их нестабильных компонентов, во-вторых, выяснить связи, которые возникают в полученных конфигурациях компонентов, и, в-третьих, указать на множества текстов, соответствующих определенным конфигурациям.

Три нестабильных компонента – **Произведение, Функция, Референтная область** – дают три основания, три параметра для типологического определения художественного текста.

#### ПРОИЗВЕДЕНИЕ НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА-АНТИПОДА

1. Его удобно определять исходя из референтной области. Она существует до текста, как, например, в случае технической документации, записи диагноза болезни, отчета о командировке и т.п. Тогда сама референтная область является объектом рефлексии и интерпретации до написания текста. Значит, произведение также может существовать до текста, представляя собой этап интерпретации референтной области. Оно совпадает по времени с замыслом и делит с ним одну общую функцию – быть стимулом для создания текста. В свою очередь, это обстоятельство предопределяет близость произведения и цельности, ведь последняя не возникает только по завершении текста, не является только эффектом готового целого, но обусловлена и подготовлена нередко готовым произведением и авторским замыслом или даже произведением как авторским замыслом. (Так, например, для математиков основной проблемой зачастую является отнюдь не текст, а поиски проблемы, ее решение, то есть создание произведения. Результат появляется раньше его описания, более того, «эвристическое предшествование результата перед аргументацией или теоремы перед доказательством глубоко укоренилось в математическом фольклоре <...> Говорят, что Гаусс жаловался: “Я уже давно имел мои результаты, но я еще не знаю, как мне к ним прийти”» (И.Лакатос «Доказательства и опровержения»).

1.1. Сказанное предполагает совсем иной статус произведения, нежели в случае с художественным текстом, так как автором произведения нехудожественного текста является создатель самого текста, а не его интерпретатор.

2. Поскольку референтная область существует до произведения и произведение – до текста, множество таких произведений относительно автономно. Автономность произведений создает предпосылки к их системной организации. Для системы произведений создается множество текстов. Иными словами, произведение существует как содержание, к которому подбирают и «подгоняют» необходимую знаковую последовательность. При этом произведение управляет текстом.

2.1. В семантическом смысле это означает, что произведением регулируется связность, особенно ее глобальные формы. Текст «стремится» быть иконичным относительно произведения, поэтому возникает тенденция к сближению композиции (глобальная формально-семантическая связность) со структурой (схема организации цельности) текста. В явном виде это можно наблюдать в текстах бланков, чертежей, технологических картах, топографических картах и др. Цельность таких текстов обычно имеет аддитивный характер (содержание целого складывается из последовательной суммы его составных частей).

2.2. В семиотическом смысле произведение предопределяет доминирующий код текста, возможно, искусственную знаковую систему для собственного кодирования. Чем строже упорядочена система произведений и референтная область, тем больше вероятность использования формальных языков. Типичными примерами будут научные и технические тексты.

3. Общая для аудитории отправителей и получателей система произведений предопределяет достаточно высокую вероятность создания одинаковых произведений разными авторами (это, как правило, отражается в номинации произведений: закон *Фортулатова-де Соссюра*, формула *Хердана-Варига* и т.п.). Поэтому для одного произведения может существовать некоторое множество текстов, цельность которых инвариантна относительно данного произведения.

В целом по отношению к описанному типу текстов констатируем: произведение «важнее» текста и управляет им; множество текстов больше множества произведений.

#### ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1. Его автором может быть только интерпретатор (гл. VI, § 3). Следовательно, во временном плане художественный текст всегда предшествует произведению, что сохраняет силу и для того случая, когда создатель текста, перемещаясь в позицию интерпретатора (получателя), становится автором произведе-



ния своего текста. Тогда не текст зависит от произведения, а произведение от текста. Зависимость в том, что при всей автономности произведения, оно не может противоречить формально-семантической связности и коду текста. Связность и код задают границы спектра возможных произведений, но эти границы нечетки, они проводятся, так сказать, апофатически. Интерпретатор с большей уверенностью может сказать, какие произведения не соответствуют данному тексту, чем определить, каковы параметры «лучшего» произведения. Таким образом, художественный текст подчиняет множество своих произведений, не строго задавая границы этого множества, но не управляет ими. Множество произведений оказывается несистемно организованным относительно своего текста, по крайней мере, на сегодняшний день эти отношения не удастся описать системно.

2. Код художественного текста не имеет внешней системной регламентации. И, хотя в рамках «литературных направлений» наблюдается тенденция к единству, код отдельно взятого текста «стремится» к уникальности. Цельность такого текста имеет неаддитивный характер: содержание целого не выводимо из простой суммы его составных частей. Связность и композиция, разумеется, коррелируют с цельностью, но и здесь наблюдается высокая степень неоднозначности в силу того, что цельность неаддитивна. Даже в случаях традиционной регламентации связности и отчасти композиции, как, например, в сонете, одному тексту соответствует более одного произведения, и объем метатекстов-интерпретаций всегда превышает объем текстов-объектов. В результате семантическая структура художественного текста в максимально возможной мере свободна от композиции.

3. В целом художественный текст «важнее» произведения; множество произведений внутри себя упорядочено более системно, чем множество текстов, и множество произведений больше множества текстов.

#### ФУНКЦИЯ НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА-АНТИПОДА

Когда речь идет о типе текста, функциональная характеристика приобретает социальный смысл: в потоках социальной коммуникации место каждого типа текста обусловлено его назначением, также социально значимым. Чем жестче социальная регламентация, тем больше вероятность монофункциональности текста (конституция, уголовный кодекс, список должностных обязанностей, воинский устав и т.п.).

1. Функция нехудожественного текста социально регламентирована и од-

нозначна. Когда под социумом имеется в виду либо общество в целом, либо социальная группа, существует множество инструктивных метатекстов, которым автор следует в процессе создания текста. Функция существует до появления текста, и автор должен учитывать этот факт. Для того чтобы функция была реализована в тексте наилучшим образом, субъект текстопорождения сознательно контролирует множество параметров создаваемого текста.

2. Авторский замысел должен быть ясен адресату и потому явным образом выражается в тексте. Та часть текста, в которой излагается авторский замысел, занимает фиксированное положение – в начале текста – и является элементом его композиции. В научном тексте формулировка замысла сближается с постановкой цели. Причем цель, как правило, вне текста, она заключается в создании произведения. Возможны два крайних случая. В одном (тексты по математике, теоретической физике, химии и др.) произведение является идеальным артефактом – цель состоит в получении, например, доказательства, построении модели или создании методики, метода исследования; в другом цель заключается в том, чтобы получатель, следуя тексту, сам создал то произведение, которое для автора было референтом или частью референтой области его текста. Таковы технические тексты (документация, необходимая для сборки приборов; чертеж, технологическая карта, интерпретируя которые, токарь, фрезеровщик или слесарь изготавливают соответствующую деталь...).

3. Структура и композиция текстов, противоположных художественному, подчинены их функции и регулируются ею. Функциональное единство ряда текстов предопределяет подобие их структуры. Структура, сближаясь с композицией (см. об управлении текста произведением в семантическом смысле), редуцируется до композиции: структура чертежа, бланка, компьютерной программы и есть их композиция, а поскольку последняя всегда материальна, максимальную значимость приобретает визуально воспринимаемая форма текста. Последняя (включая не только специфику локальной связности, но, возможно, и материал-носитель текста вместе с инструментами для нанесения знаковой последовательности на него) регламентируется еще до текста инструктивными и учебными метатекстами.

4. Аудитория получателей подобных текстов однозначно задается их функцией. Автор должен составлять текст с учетом специфики его восприятия получателем и заботиться о наилучшем понимании своего текста.

5. Интерпретация обсуждаемого типа текстов имеет тот же характер функциональной обусловленности, что и процесс их создания: она четко и подробно регламентирована метатекстом, поэтому может быть алгоритмизирована

(см. правила чтения чертежей, топографических карт, правила интерпретации отдельных символов и выражений в текстах на формальных языках).

6. Суммарным следствием доминирования функционального аспекта является формирование научно- и практически-обоснованных критериев хорошего текста данного типа, образцы которого всегда приводятся в инструктивных и учебных метатекстах.

В целом для подобных текстов характерно то, что автор и получатель подчинены функции текста, управляющей его созданием, бытованием и восприятием, включая интерпретацию.

### ФУНКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1. Художественному тексту присуща функциональная неопределенность и многозначность. Это объясняется тем, во-первых, что, даже допуская доминирование поэтической функции (по Р.О.Якобсону) в художественном тексте, мы не решаем проблему, так как сама эта функция воплощается также и в нехудожественных текстах, оставаясь, по мнению многих, «вещью в себе», когда речь идет о несомненно художественных текстах (Ц.Тодоров, Е.Фарино и др.). Во-вторых, допустим, мы приняли главенство поэтической функции как факт, но тогда, поскольку такой тип текста возникает, существует и воспринимается только в обществе и в рамках конкретной культуры, нужно искать специфику доминирующей функции в ее устойчивых социально окрашенных признаках. Однако этого сделать не удастся. Поэтому положительным образом художественный текст не поддается определению в функциональном аспекте. Это значит, что многие достаточно существенные параметры художественного текста не управляются какой-либо из его функций, а находятся в той или иной связи – ее нам и предстоит уточнить – именно с его функциональной неопределенностью.

2. Авторский замысел успешно эксплицируется тогда, когда находится в зависимости от функции типа текстов и управляется ею. Ясно, что в таком понимании авторский замысел, оставаясь индивидуальным, лишается уникальности. Невозможность вскрытия авторского замысла художественного текста (в типологическом смысле) объясняется с функциональной стороны тем, что текст не управляем ни одной из своих функций. Автор оказывается совершенно свободен в выборе содержания и средств выражения, поэтому замысел и сам текст уникальны. Текст, конечно, имеет функциональную характеристику. Но, если для представленных ранее нехудожественных типов текстов верно, что функция предшествует конкретному тексту, то здесь, наоборот, функциональное опреде-

ление может быть сформулировано лишь в результате анализа готового текста.

3. Композиция (аспект связности) и семантическая структура (аспект цельности) художественного текста в условиях функциональной неопределенности соотносятся свободно, хотя чаще всего не совпадают. То есть результат тот же, что и в случае, когда текст, подчиняя свои произведения, не управляет ими.

4. Аудитория получателей художественного текста определяется в зависимости от его функциональной специфики: она так же неопределенна. В то же время читатель необходим для любого типа текстов, включая дневники, поэтому авторы художественных и нехудожественных текстов размышляют о фигуре получателя. Различие между типами текстов в том, что функциональная определенность нехудожественного текста заставляет автора сознательно контролировать фактор получателя и делать текст удобным и понятным для него; функциональная неопределенность художественного текста не обуславливает никаких конкретных черт получателя (ср. «С читателем гораздо скучнее, чем одному. Он разинет рот и ждет, что ты ему положишь? В таком случае он имеет вид осла перед тем, как ему зареветь. <...> Ну его к Богу... Пишу для каких-то “неведомых друзей” и хоть “ни для кому”...» (В.В.Розанов «Уединенное») vs. «Программист должен заботиться о пользователе. Обычно следует распечатывать выходные данные в удобном для читателя виде. <...> Разработчик программы должен также помогать пользователю, составляя осмысленные выражения об ошибках» (С.Гудман, С.Хидетниemi «Введение в разработку и анализ алгоритмов»).

5. Интерпретация художественного текста, свободного от жестких функциональных ограничений, остается на сегодняшний день открытой проблемой. На основании сравнения нехудожественных текстов с художественными, кажется правомочным вывод о том, что характер интерпретации текста некоторого типа изоморфен характеру его функционального аспекта: если функция (функции) заданы строго и однозначно, интерпретация может быть алгоритмизирована и в какой-то мере формализована; если функции заданы нечетко, как в отношении их количества, так и доминирования какой-либо из них, то интерпретация представляет собой неопределенное и плохо упорядочиваемое множество процедур.

6. Суммарным следствием функциональной неопределенности является положение, при котором отсутствуют научно-обоснованные критерии «хорошего» художественного текста. Есть классические по общему признанию тексты, но нет набора критериальных свойств, позволяющего в общем случае выносить

корректное заключение о качестве текста.

Таким образом, многозначность влечет за собой функциональную нестабильность: различные получатели и наблюдатели в разное время могут вывести вследствие интерпретации на первый план разные функции одного и того же текста.

#### РЕФЕРЕНТНАЯ ОБЛАСТЬ НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА-АНТИПОДА

При работе над текстом автор создает произведение исходя из референтной области, произведение управляет процессом текстопостроения, в ходе которого автор неоднократно сверяет произведение и текст с референтной областью... Текст должен как можно лучше соответствовать референтной области, и, чтобы добиться этого, автор придает контролю над текстом все больший вес. Наряду с референтной областью контроль над текстом становится объектом внимания и рефлексии автора. В этом случае функции контроля удобно передать самому тексту. Но это можно сделать, только введя в текст «выражения контроля» такого рода, как *целью данной статьи является, композиция работы состоит из, автор постарался сделать изложение доступным для, данная инструкция составлена так, чтобы; структура документа включает в себя, в описании использованы следующие условные обозначения, автор учел то, что; настоящий устав составлен на основе* и т.п. Все это – метатекстовые конструкции, референтами которых будут соответствующие текстовые фрагменты. Таким образом автор текста помещает в референтную область своего текста те или иные его составляющие. Помещение в референтную область текста того или иного компонента этого же текста будем называть с а м о о п и с а н и е м .

1. Самоописание обусловлено функцией типа текстов. Например, учебный текст должен содержать пояснительную записку или иную рубрику композиции, в которой сообщается о характере излагаемого материала, особенностях его подачи, мере его доступности; техническую документацию обязательно сопровождает ее описание; научная статья, тем более монография или диссертация, предполагают обоснование актуальности темы, постановку цели... в тексте самой статьи, диссертации, монографии. А поскольку автор подчинен функции, он – субъект самоописания текста, то есть самоописание является свойством системы АВТОР ↔ ТЕКСТ.

2. Единицами-носителями самоописания, безразличными к типологической специфике текста, являются метаязыковые и метатекстовые конструкции, относящиеся к локальной связности. Специфическим для нехудожественного

текста будет самоописание, выраженное автосемантическими и самопонятными (для аудитории получателей, в значительной мере совпадающей с аудиторией авторов) частями текста, маркированными композиционно: «Введение», «Заключение», «Резюме», «Предметный указатель», «Ключевые слова» и т.п. Все они служат дополнительными средствами для максимально возможного соответствия текста произведению, указывая еще раз на то в содержании и коде, что передается непосредственно знаковой последовательностью текста. Отсюда высокая степень иконичности знаковой последовательности, особенно композиции, относительно содержания текста и его произведения.

Функционально-регламентированное самоописание технического, научно-технического и научного текстов заставляют автора совмещать свою основную роль с ролью получателя-интерпретатора, давая самоинтерпретацию текста (резюме, аннотация, ключевые слова).

3. Системный контроль над текстом, частично помещаемым в собственную референтную область, усиливает его типологические свойства и налагает на текст требование типологической герметичности. Иными словами, самоописание явным образом подчеркивает принадлежность текста к нехудожественным, придавая ему однородность типологических характеристик. Такой текст проявляет максимум интертекстуального потенциала в системе связей с однотипными текстами и минимум в связях с инотипными.

4. Самоописание нехудожественного текста предполагает, что факт помещения того или иного компонента текста в его референтную область, всегда получает формальное выражение в этом тексте. Следовательно, самоописание принадлежит к поверхностным структурам.

5. Основным совокупным референтом самоописания нехудожественного текста является сам текст (Знаковая последовательность, Связность, Композиция, Код, Цельность), но не Произведение. Хотя произведение и сближается с цельностью, между ними складываются несимметричные отношения. Произведение управляет цельностью как компонентом текста и его самописанием как целого.

6. Высокая степень интертекстуальности нехудожественных текстов, возможность совпадения аудитории отправителей с аудиторией получателей, а также однотипность метатекстов и их текстов-объектов создают предпосылки к самописанию нехудожественного текста как класса. То есть самописание отдельного текста сопровождается описанием в нем других текстов, кроме того, создаются отдельные метатексты с целью охвата всех или многих текстов данной области знания или науки (обзоры литературы, рефераты, реферативные

журналы); причем вторые цитируются и содержательно обсуждаются в первых и наоборот. В итоге интертекстуальное пространство данного типа текстов оказывается сплошь связным; связи зачастую приобретают циркулярный характер.

### РЕФЕРЕНТНАЯ ОБЛАСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1. Высокая степень «семантической сложности» (Б.А.Ларин) и предельно возможная автономность содержания (неаддитивной цельности) от знаковой последовательности (гл. V, § 1) – эти свойства художественного текста очевидны с позиции не автора, а получателя (интерпретатора). Именно получателю приходится преодолевать семантическую сложность и сообразовывать ее со знаковой последовательностью. Наивный читатель, присваивая себе пережитое им содержание текста, уже не видит перед собой знаковой последовательности, забывает о ней, поэтому содержание приобретает суверенитет и индивидуальность, предопределяемую не только и, быть может, не столько текстом, сколько системой ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ; в этом причина множественности оценок художественных текстов. Интерпретатор-профессионал нередко действует по той же схеме, тем более что она вполне допустима, «коль скоро предмет познания формируется точкой зрения на объект» (Ц.Тодоров); отсюда столь велик разброс в интерпретациях художественных текстов. Однако существует предел этого многообразия и механизмы, его обеспечивающие. Прежде всего, это – самописание художественного текста.

Различие между обсуждаемыми типами текстов в том, что субъектом самописания художественного текста является по преимуществу получатель, то есть самописание – свойство системы ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ.

2. Наряду с интенцией получателя (далеко не всегда осознанной) видеть в художественном тексте то, что позволяет его точка зрения, существует интенция к устранению неопределенности и проверке своей версии прочтения текста. Единственным средством для достижения последней цели может быть учет формального (в широком смысле) аспекта текста. Но нельзя удостовериться в справедливости интерпретации, обращаясь к знаковой последовательности – цельность текста и в самом деле существенно независима от нее как таковой. С другой стороны, это не предполагает независимости от текстовых знаков, связанных разнообразными семантическими, грамматическими и кодовыми отношениями. Чтобы контроль над содержанием был максимально эффективен, получателю необходимо держать в центре внимания еще и эти знаки вместе с их связями. Части знаковой последовательности становятся объектом рефлексии

получателя и, наряду с цельностью, помещаются им в референтную область художественного текста. Поэтому знак художественного текста расценивается как в высшей степени мотивированный, самооценный, на который, а не сквозь который смотрят и смотрят ради него самого... В итоге самописание художественного текста компенсирует отдаление цельности от его знаковой последовательности.

3. Произведение текста, помещенное в его референтную область, метатекст в тексте, отсылающий содержательные аспекты материнского текста в общую для них референтную область (см. анализ текстов А.П.Платонова «Река Потудань» и «Возвращение» в гл. III и VI) – эти и другие случаи самописания явным образом способствуют сужению спектра возможных интерпретаций.

Кроме того, самописание в некоторой степени компенсирует отсутствие системы произведений устройством системы текстов, подчиняющих произведения. Оно рассматривается далее как фактор, восполняющий структурную нерегламентированность, неэксплицитность авторского замысла, несистемность произведений относительно своих текстов и их неуправляемость текстами.

4. Хотя носители самописания формальны, являются сегментами знаковой последовательности, их функция может быть выявлена только вследствие интерпретации. Собственно, они полифункциональны: например, текст в тексте – элемент повествовательной структуры, сильная позиция, ключевой знак, с другой стороны, только анализ может вскрыть в нем функцию самописания текста. Даже когда носитель самописания маркирован композиционно (как совокупность дат-заголовков в гоголевских «Записках сумасшедшего»; см. гл. VI), его формальная отмеченность неоднозначна и полифункциональна. Следовательно, самописание принадлежит к глубинным структурам текста.

4. 1. Если в нехудожественном тексте носители самописания всегда или как правило несут на себе авторские знаки-индексы их функциональной предназначенности, то в художественном они зачастую формально могут и не отличаться от своих объектов (как в текстах А. П. Платонова «Река Потудань» (гл. III, § 3) или «Кубок» (гл. IV, § 4) и «Фраза» (гл. VII, §3) И.С.Тургенева). Поскольку вполне возможно, что читатель, не имея однозначного намерения и цели при чтении какого-либо текста, может придать функцию самописания некоторому его фрагменту, ничем не отличающемуся формально от прочих, постольку подобного рода текст может с точки зрения получателя приобрести свойства как-художественного.



5. Множество взаимобратных связей в системе с самописанием ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ, в ходе которых знаковая последовательность, код и цельность взаимоинтерпретируют друг друга, способствует становлению и укреплению тенденции к самодостаточности и герметичности отдельного текста.

В то же время художественный текст, рассматриваемый вне учета самоописания, является хорошим донором как для других художественных текстов, так и для нехудожественных.

6. Самодостаточность и герметичность художественного текста как следствий самоописания свидетельствует о малой вероятности взаимоописания отдельными текстами друг друга (интертекстуальность не может быть сведена к отношениям «текст-объект – метатекст»). Функцию метатекстов по отношению к художественным выполняют инотипные литературоведческий, лингвистический и философский тексты. Таким образом, самописание внутри множества художественных текстов как целого отсутствует – художественный текст как класс не характеризуется самописанием.

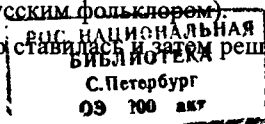
6.1. По этой причине среди референтов отдельного художественного текста не присутствуют его собственные типологические свойства, как это имеет место в его типологическом тексте-антипode.

7. В аспекте самоописания системы ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ ↔ ПОЛУЧАТЕЛЬ становится очевидным, что интерпретатор исполняет роль не только пассивного реципиента референтной области, но и является ее активным соавтором-организатором. «Достраивая» текст за счет резерва «пустых знаков» (Р.Ингарден, Ю.М.Лотман) и перемещая в референтную область различные компоненты текста, он тем самым сближает референтную область с интерпретацией и произведением.

\* \* \*

Расценивая все множество свойств художественного текста, описанных в последней главе, как его типологическое определение, нетрудно привести ряд контрпримеров – текстов, которые традиционно относят к художественным, но которые не соответствуют параметрам типологического определения. Например, фольклорный текст является кодово-регламентированным, функционально определенным, существующим во множестве вариантов, за которыми стоит инвариант. С другой стороны, к контрпримерам следует отнести тексты авангарда (в частности, заумные стихи В. Хлебникова, в которых Р. О. Якобсон обнаруживает ряд сходств с русским фольклором).

Однако в диссертации изначально ставилась и затем решалась задача на



ограниченном материале – художественном тексте русской классической литературы. Поэтому и результат – типологическое определение художественного текста – применим только к данному материалу. Это приоритетный материал: при всем разбросе во мнениях о том, что такое художественный текст, никто никогда не отказывал в этом статусе классическим текстам. Вряд ли можно сомневаться в том, что подобного рода текст представляет собой текст-прототип всего множества художественных текстов (см. теорию прототипов). Располагая лингво-семиотической моделью (vs. типологическим определением) текста-прототипа, мы тем самым получаем реальный шанс разработать такие ее трансформации, которые удовлетворяли иным, «неклассическим», художественным текстам. В этом перспектива дальнейших исследований.

**В Заключении** подводятся итоги работы и в качестве одного из возможных подтверждений эвристического потенциала представленного в диссертации подхода к определению художественного текста выводится закономерность в соотношении между типом текстов как свойством и как классом.

Художественный текст как класс обладает максимальным ассимилятивным потенциалом – способен, заимствуя из любого инотипного текста цитату (от слова до текста в тексте и текстового кода), придавать ей собственные типологические свойства (ср. использование Л.Н.Толстым протоколов судебных заседаний в тексте «Воскресения», заимствование (пародирование) инотипного кода (стиля) в рассказах А.П.Чехова, М.М.Зощенко, А.П.Платонова... ). Будучи лучшим типологическим реципиентом, художественный текст в то же время может выступать в роли типологического донора. В этом случае цитаты из художественных текстов в нехудожественных текстах-реципиентах, как правило, не теряют своей типологической специфики, то есть не «расподобляются» в типологическом смысле (типичный пример – эпитафия-цитата из художественного текста в научном). Поэтому есть основание считать, что художественный текст обладает минимумом диссимилятивного потенциала, отличаясь тем самым от нехудожественных текстов-антиподов (последние, в силу типологической герметичности – тексты документов, технические, юридические тексты и т.п., – плохие реципиенты, но хорошие доноры).

Художественный текст как свойство проявляет максимум типологической агрессии. Это дает себя знать в том, что сумма свойств художественного текста – транзитивный предикат «быть художественным» – имеет тенденцию к постоянному расширению множества разнотипных текстов, в кото-

рых этот транстипологический предикат полностью, но чаще – частично, обнаруживается (например, агитационный и пропагандистский тексты в после-революционной России, рекламный текст – в современной). Иными словами, имеет место своего рода интервенция художественности, выражающаяся в постоянном увеличении числа как-художественных текстов.

Таким образом, в общем случае транстипологичность типа текстов как свойства прямо пропорциональна потенциалу его ассимилятивности и обратно пропорциональна потенциалу диссимилятивности данного типа текстов как класса.

**Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:**

1. Некоторые проблемы и перспективы компонентного анализа // Вопросы языкознания. – 1985. – №3. – С. 58–66. (0,8 п.л.)

2. Семантические примитивы русского языка. Основы теории. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1990. – 143 с. (9,0 п.л.)

3. Семантика всеобщего и единичного. Гипотеза о форме выражения // Ядерно-периферийные отношения в области лексики и фразеологии. – Ч. I-II. – Ч. II. – Новгород: Новгородский гос. пед. ин-т., 1991. – С. 52–56. (0,3 п.л.)

4. Слово *истина* и концепт истины в русском языке (Опыт концептуального анализа рационального и иррационального в языке) // Вопросы языкознания. – 1993. – № 4. – С. 63–86. (2,2 п.л.)

5. Слово *истина* и идея тождества // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1993. – №1. – 1,2 п.л.

6. Семантика антонима к перформативу // Семантика языковых единиц. – Ч. I-III. – Ч. III. – М.: МГОПИ, 1993. – С. 60–62. (0,2 п.л.)

7. Коммуникация vs. понимание, текст vs. метатекст. Опыт анализа текста // Бахтинские чтения. Философские и методологические проблемы гуманитарного познания. – Вып. I. – Орел: Изд-во Орловской гос. телерадиокомпании, 1994. – С. 209–217. (0,5 п.л.)

8. Концептуальный инвариант системы значений лексемы *один* // Филологический сборник (К 100-летию со дня рождения академика В.В.Виноградова). – М.: Институт русского языка им. В.В.Виноградова РАН, 1995. – С. 300–306. (0,5 п.л.)

9. Слово *противоречие*, одноименное семантическое поле и концепт противоречия в русском языке // Словарь. Грамматика. Текст. – М.: Институт русского языка им. В.В.Виноградова РАН, 1996. – С. 140–154. (1,0 п.л.)

10. Семантическая структура текста с самоописанием (на материале рас-

сказа А.Платонова «Возвращение») // Русистика сегодня. – 1996. – №4. – С. 45–60. (1,0 п.л.).

11. Имя собственное – ключ к истолкованию текста (Анализ повести Н.В.Гоголя «Записки сумасшедшего») // Русский язык в школе. – 1996. – №1. – С. 63–69. (0,6 п.л.)

12. Текст как ценность у Бахтина и Ницше // Бахтинские чтения. – Вып. II – Орел: Изд-во Орловской телерадиовещательной компании, 1997. – С. 29–34. (0,3 п.л.)

13. Хронотоп повести А.П.Чехова «Черный монах» // Бахтинские чтения. – Вып. II. – Орел: Изд-во Орловской телерадиовещательной компании, 1997. – С. 117–122. (0,3 п.л.)

14. Самоописание и тематическая недостаточность // Бахтинские чтения (Наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры). – Вып. III. – Орел: Администрация Орловской области, 1997. – С. 107–119. (0,7 п.л.)

15. Текст с самоописанием в изоморфном ему интертекстуальном пространстве (На материале «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева). – Орел: Орловский государственный университет, 1997. – 53 с. (3,2 п.л.).

16. *Один*, единое (Ěv), единица (1): подобие слова, категории и числа // Современная философия языка в России. – М.: Институт языкознания РАН, 1999. – С. 168–210 (2,7 п.л.).

17. «Ключевое слово» числа и число как «ключевое слово» текста // Предложение и слово. Доклады и сообщения международной научной конференции, посвященной памяти профессора В. С. Юрченко. – Саратов: Изд-во Саратовского пед. ин-та, 1999. – С. 197–201. (0,3 п.л.)

18. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа – М.: Изд-во «Ось-89», 1999. – 192 с. (12,7 п.л.)

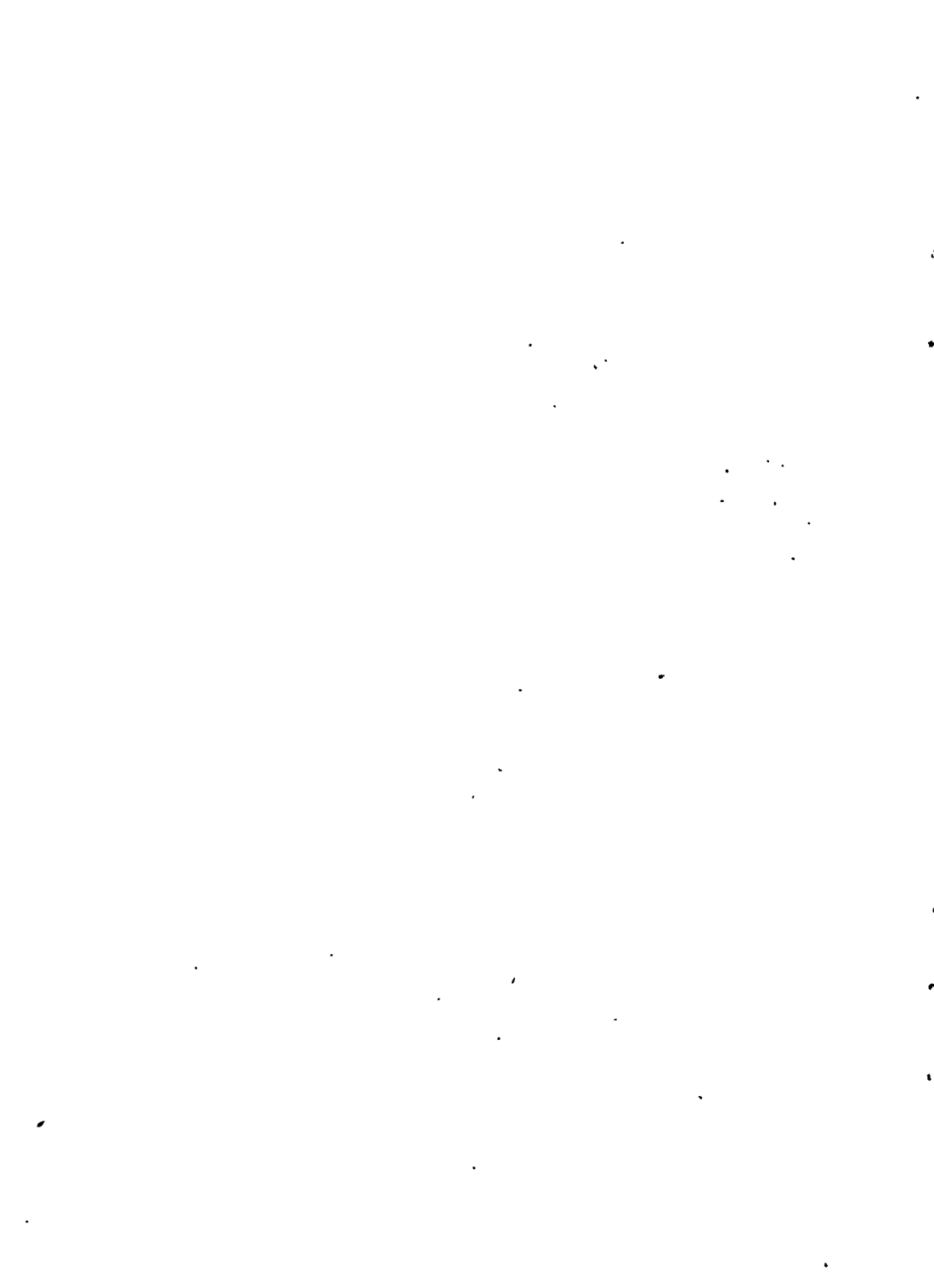
19. «Сон Татьяны»: вопрошающее произведение и безответный текст // Пушкин как символ русской культуры – М.: Изд-во Государственной академии славянской культуры, 2000. – С. 159–180. (1,0 п.л.)

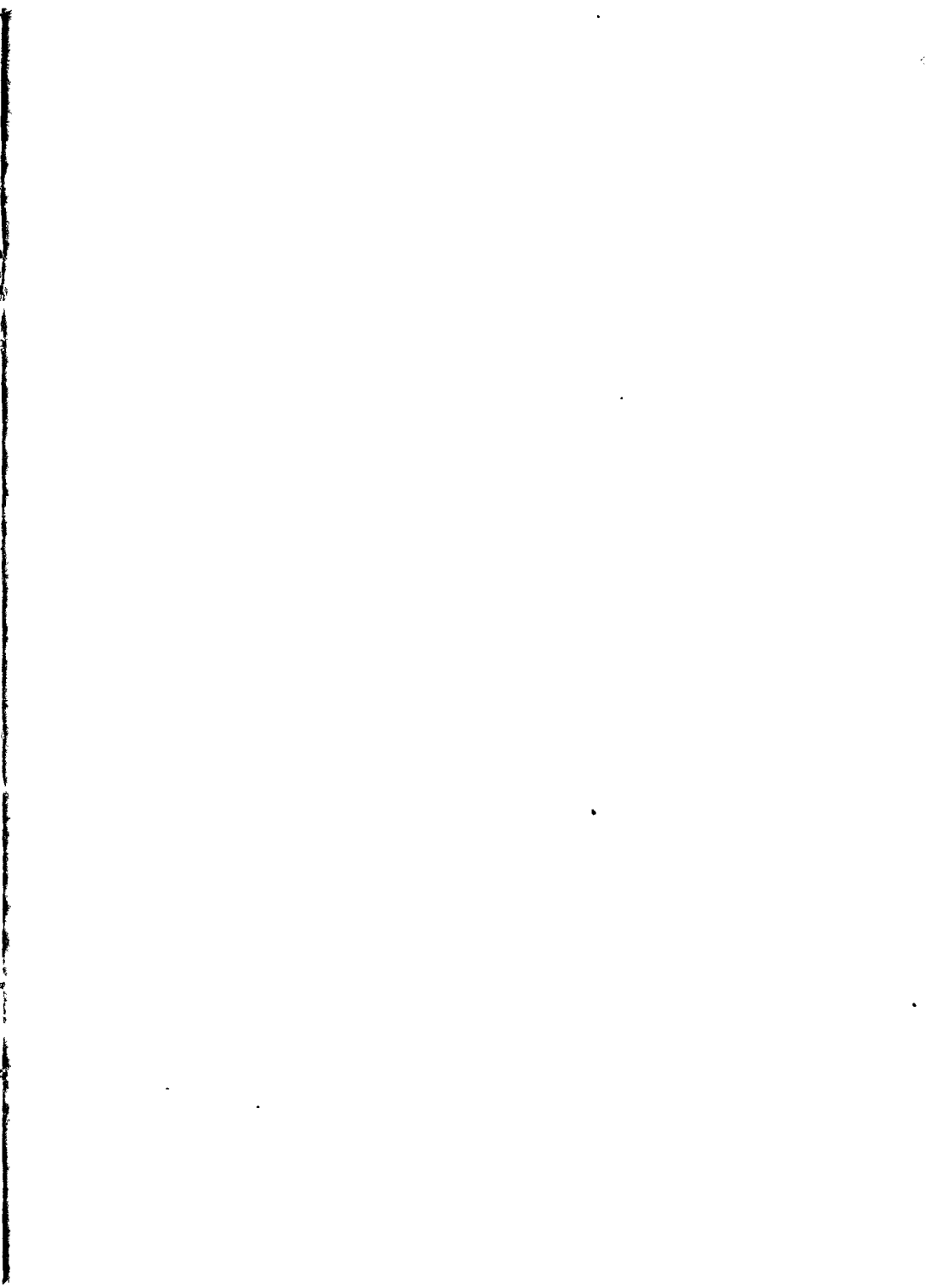
20. Аналитический минимум // Текст. Интертекст. Культура. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 15–17. (0,2 п.л.)

21. «Как-художественный» текст и его структура // Язык и культура. Факты и ценности (К 70-летию Ю.С.Степанова). – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 585–595. (0,6 п.л.)

---

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии  
Орловского областного комитета государственной статистики  
302001, г. Орел, пер. Воскресенский, 24  
Подписано в печать 22.05.2003 г.  
Формат 60x84 1/16 Печать офсетная  
Объем 2,2 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 27





№ 10086

2003-A

---

10086