

ного случая. Поэтому всякое высказывание входит в “электрическую сеть” языка, потенциально может вступить в диалог с любым словом, когда-либо и где-либо попавшим в эту всемирную и всевременную цепь.

- ¹ Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 1. С. 613.
- ² Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1988. С. 150.
- ³ Гумбольдт В. фон. Указ. соч. С. 155—156.
- ⁴ Булгаков С. Н. Философия Имени. М., 1997. С. 86—88.
- ⁵ Флоренский П. А. Имена. М., 1998. С. 293.
- ⁶ Пигалев А. И. Ойген Розеншток-Хюсси — мыслитель постхристианской эпохи // Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить: (Послесловие). М., 1998. С. 252.
- ⁷ Пигалев А. И. Указ. соч. С. 254.
- ⁸ Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. М., 1998.
- ⁹ Maturana H. The Nature of Time. Santiago de Chile, 1995.
- ¹⁰ Булгаков С. Н. Указ. соч. С. 21.
- ¹¹ Розеншток-Хюсси О. Указ. соч. С. 6.
- ¹² Волошинов В. И. (Бахтин М. М.). Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 59.
- ¹³ Розеншток-Хюсси О. Указ. соч. С. 18.
- ¹⁴ Лосев А. Ф. Имя: Сочинения и переводы. СПб., 1997. С. 211.
- ¹⁵ Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1990. С. 166.
- ¹⁶ Лосев А. Ф. Имя: Сочинения и переводы. С. 342.
- ¹⁷ Волошинов В. И. (Бахтин М. М.). Указ. соч. С. 59.
- ¹⁸ Волошинов В. И. (Бахтин М. М.). Указ. соч. С. 84.
- ¹⁹ Волошинов В. И. (Бахтин М. М.). Указ. соч. С. 46.
- ²⁰ Богатырева Е. А. М. М. Бахтин: Этическая онтология и философия языка // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 51—59.
- ²¹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 431.
- ²² Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 1994. С. 53.

Л. М. Кольцова

ПРАГМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ПУНКТУАЦИИ

Материи все измененья —
Встречи, движенья, строй положенья ее и фигуры —
Необходимо влекут за собой и в вещах перемены.

Лукреций

Жизнь, мыслимая как текст, и текст, обретающий самостоятельную жизнь, обладающий синергетическими свойствами, —

вечные загадки, над которыми ломают голову ученые и художники.

Жизнь — обман с чарующей тоскою,
Оттого так и сильна она,
Что своею грубою рукою
Роковые пишет письма.

Эти строки С. Есенина — поэтическое подтверждение того, что “звучащие письма”, концепты письменной культуры, оказывают огромное влияние на формирование моделей мира в творческом сознании.

Вопросы о том, как возникают, трансформируются, развиваются, обретают новые функции и свойства интересующие нас пунктуационные средства организации письменного текста, относятся к наиболее сложным, неоднозначно решаемым в теории пунктуации и касаются той сферы, которая чрезвычайно важна для практики, а потому эти вопросы особенно нуждаются в ответах с новых теоретических позиций, выработанных современной лингвистикой.

Не будет преувеличением утверждение, что до сих пор наиболее распространенная и принятая в изучении и обучении пунктуации идея относительно пунктуационной практики художественного текста заключается в том, что вся система текстовой пунктуации нацелена на максимальное сближение, трансформацию и перекодирование интонаций устной речи в письменную форму. Эта мысль лежит в основе рассуждений А. М. Пешковского и Л. В. Щербы, А. Б. Шапиро и Н. С. Валгиной, Б. С. Шварцкопфа и Н. В. Черемисиной и др. В этом направлении в отечественной лингвистике сделано много интересного и полезного в дидактическом плане. Однако уже невозможно игнорировать тот факт, что в сфере письменной речи сложилась и активно развивается относительно автономная, не поддающаяся перекодировке (и не нуждающаяся в ней) специфическая по функциям *система* пунктуационных знаков, обеспечивающая высокую степень упорядоченности, играющая архитектурную роль и гармонизирующая структуру текста, соединяя и разграничивая его компоненты в соответствии с творческой, эстетической задачей автора.

Одни из фактов использования пунктуационных знаков, средств и приемов проявляются как закономерность; другие — как тенденция; третьи — как черта индивидуального стиля или способ решения одномоментной задачи в рамках отдельного произведения. Но всегда в пунктуации художественного текста об-

наруживается нечто такое, что может служить “точкой опоры” для выявления глубинного смыслового содержания текста.

Адекватное описание средств, способов и приемов графической организации, обеспечивающей единство текста (и являющейся одним из проявлений этого единства), ставшее возможным на основе тех качественных изменений, которые внесены в осмысление текста исследованиями в области лингвистической прагматики, когнитивной лингвистики, теории актуального членения, лингвистики и стилистики текста, должно быть неотъемлемой частью науки о пользовании языком, частью той области знания, главным предметом которого является текст как “непосредственная действительность”, действительность мысли и переживания.

Именно лингвопрагматический подход к тексту в целом и его компонентам открывает перспективы принципиально нового понимания, описания и классификации пунктуационных явлений и фактов как элементов содержательной формы, несущих разнобразную эстетическую информацию. Именно прагматика (в том понимании, которое ввел в научный обиход Ч. У. Моррис, как средства, способы, формы *подачи* речевых установок, намерений, целей, оценок субъектом речи и *интерпретации* их адресатом, т.е. как средств и способов субъективной интерпретации объективной информации) позволяет и даже требует разностороннего, неоднородного подхода к многозначным и многофункциональным, иерархически организованным (благодаря возможностям пунктуации) элементам речи и их структурным единствам.

Работа в этом направлении призвана решить целый ряд задач, в том числе задач культурологических и педагогических, поскольку прагматический анализ направлен “на преодоление культурной отдаленности, дистанции, отделяющей читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить этот текст в нынешнее понимание, каким обладает читатель”¹.

Исследовательский подход и сам по себе имеет ценность, поскольку именно исследователь — самый внимательный и заинтересованный читатель (а иногда — и единственный, если речь идет о раритетных текстах, да и не только о них).

В плане теоретическом прагматический подход — один из самых перспективных путей к стратегической цели науки. Эта цель заключается в поиске инструментов *мышления языком* (в его разновидностях), и что особенно важно — в сфере творческого

(творящего) сознания. Эта цель сближает не только разные лингвистические теории и направления, но и самые разные науки: лингвистику, литературоведение, искусствоведение, философию, психологию и даже физику, математику и пр. — все те направления, которые изучают законы, принципы и средства создания Гармонии из Хаоса, т.е. позволяют заглянуть в художественную многомерность и многомирие. Выдающийся физик С. И. Вавилов писал о поэтическом мире: “В этот мир стоит заглянуть как в один из возможных истоков гипотез. Он удивителен и сказочен, в этом мире между явлениями смело перекидываются мосты связи, о которых иной раз наука и не подозревает”².

В тексте художественного произведения воплощение картины мира происходит на основе определенной “схемы мира”, модели мира. Она образуется на базе знаний, полученных в процессе постижения реальной и идеальной действительности, на базе определенных пресуппозиций. Их субъективная, индивидуальная комбинация, проекция на внешние объекты может давать новое знание или новую интерпретацию фактов, явлений, процессов, т.е. приводить к открытиям, которые дают просвещенному уму “И опыт, сын ошибок трудных, И гений, парадоксов друг, И случай, бог-изобретатель”.

Поскольку в художественном тексте представлен не мир сам по себе, а мысль о мире, видение его, то даже в том случае, когда индивидуальное знание, индивидуальный опыт стремится к максимальному сближению, совмещению с объективированными знаниями, пресуппозиция автора и читателя не могут совпасть абсолютно, хотя автор адресует свое произведение такому читателю, который по диапазону знаний и особенностям их интерпретации близок самому автору, “неодинаковая пресуппозиция автора и читателя создает предпосылки для неадекватного восприятия художественного произведения, для неточной, а иногда ошибочной его интерпретации”³.

По мысли М. Хайдеггера, модель мира, представленная в художественном тексте, и ее адекватное восприятие означают не только то, что “сущее у нас вообще как-то представлено, а еще и то, что оно представило нам во всем, что ему присуще и *его составляет как система*. В этом “составить картину” звучит *компетентность, оснащенность, целенаправленность* (выделено нами. — Л. К.). Где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он поэтому хочет соответственно преподнести себе, иметь перед

собой и тем самым в решительном смысле представить перед собой. Картина мира, сущностно понятая, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины”⁴.

Компетентность, оснащенность и целенаправленность при создании текста реализуются в его композиционном строении — логическом членении, различных способах распределения и представления языкового материала. Эта работа требует большого мастерства со стороны пишущего, заинтересованного в наличии “способов проведения в среду читателей” своих мыслей, идей, общего замысла. С другой стороны, необходима не менее напряженная работа читателя, который, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, должен “продолжать работу самостоятельно и доходить собственным умом до величин неизмеримо больших”. “Если я, — говорит писатель, — (вследствие волнения чувства) ставлю несколько точек там, где должно стоять несколько слов, то читатель *обязывается* все эти пробелы пополнить, потому что он в волнении чувств не находится”⁵.

Способность посмотреть на явление через призму чужого сознания равноценна возможности заглянуть в параллельные миры, и это одно из высших духовных переживаний “случается” благодаря неожиданным (для стереотипов языкового сознания) сигналам “иной реальности”. Напряженные мысли об этом мы находим в художественной литературе.

Интереснейший современный писатель В. Орлов, например, строя внутренний мир своего самого необычного героя, так описывает процесс познания: “Для себя он все открывал сам, буд-то человек. Но уж зато какую радость доставляли ему эти открытия!.. *И чужие открытия вошли в него — мелодией, словом, линией, цветом, знаком препинания.* Но вошли в него не сами собой, а словно бы притянутые его натурой! И пока они несколько не пугали его. Напротив, они входили в его радости, в его страдания, в его любовь и его музыку! Они делали их звучнее и ярче”⁶.

В самом пунктуационном оформлении этого размышления показательное чередование “конечных” знаков: они придают ему характер “волны мысли”. И каждый знак здесь функционирует не сам по себе, а в составе “пунктуационной фигуры”, показывающей “пульс мышления” с его подъемами и спадами напряжения.

В цитируемом романе В. Орлова “Альтист Данилов” есть несколько интереснейших лингвистических открытий, среди ко-

торых — особая форма комбинации, компоновки, построения высказывания средствами пунктуации, которая позволяет чрезвычайно эффективно и изящно описать особое интеллектуальное и эмоциональное состояние, вызывающее утрату ориентации в реальном пространстве и времени:

“Но потом к ним стали присоединяться — существа? фигуры? сочленения? композиции? — (в конце концов Данилов для удобства мысли назвал их фантомами, но и это было неточно) — куда более пошлые и мерзкие”.

“Фигуры же толпы, уходящей, куда ни взгляни, в бесконечность, не только буйствовали, не только гибли в неизбежном движении — к чему? — может, к кожаному фартуку? — но и продолжали, сталкиваясь друг с другом, превращаться в новые и неожиданные образования”.

“Сколько — минут, веков? — он был неживым, он не знал”.

Здесь в графической рамке одного предложения создается многомерное образование, осуществляется одновременная реализация высказываний с разной коммуникативной перспективой, разным целевым назначением и различным, неоднозначным модальным качеством. Такого вида построения передают специфику мышления *музыканта* Данилова, для которого мысли и чувства текут “в двух потоках — словесные и музыкальные”. Это построение высказывания аналогично построению аккорда, полифункционального образования, обладающего рядом значений и свойств одновременно в линейно-горизонтальном развертывании музыкальной мысли и в смысловой вертикали. “Плотность” и гармоничность текста, создаваемая вертикальными связями, обуславливают высокую степень воздействия, подключения читателя к особой, “аккордовой” форме речи-мысли, что несомненно расширяет представление о возможностях создания картины мира творческим сознанием. Искусно организованный текст произведения в целом, продуманная расстановка композиционно-графических фигур, тщательное оформление смысловых блоков, движущих сюжет, заставляют активизировать эвристические возможности языкового мышления, способствуют живому восприятию, эмоциональному переживанию событий фикционального мира, т.е. создают благоприятные условия для игры ума, ради которой, по мысли М. Блока, и создан человек.

Таким образом, для исследователя художественного текста, для интерпретатора чрезвычайно важными оказываются средства пунктуации (в самом широком понимании этого термина), спо-

собы графической организации текста, принципы маркирования пунктуационных позиций, т.е. все те составляющие пунктуационную систему элементы, которые:

- *объединяют* структурные единицы текста в эмоционально-эстетические информационные блоки и осуществляют *членение* блоков и их составляющих на определенные “кванты”;
- указывают на характер отношений между смысловыми, содержательными элементами, компонентами в составе блоков;
- способствуют репрезентации явлений затекстового, подтекстового характера, выводя на поверхность (по воле автора) вербально не выраженное отношение пишущего к сообщаемой информации.

Труд осмысления принципов, которыми руководствуется автор, графически организуя текст, может дать результаты только в том случае, если будут достаточно надежны основания для отбора “пунктуационных фактов”. Как справедливо заметила З. Д. Попова, текст при подготовке к изданию и в процессе издания проходит очень много этапов: редакторскую и корректорскую правку, авторскую правку корректуры, набор, переиздание и пр., т.е. текст претерпевает всякого рода изменения. Думается, критериями определения значимости и значения тех или иных средств для нас могут быть:

- прямые и косвенные указания самих авторов относительно используемых ими пунктуационных средств;
- свидетельства “очевидцев” творческого процесса и товарищей по творческому цеху;
- исследования текстологов, фиксирующих соотношение языковой нормы и авторской практики;
- типичность, регулярность, системность использования приемов пунктуационной компоновки материала (независимо от того, соответствуют они норме или нет);
- наконец, использование пунктуационных знаков *вопреки* действующим нормам, а также приверженность автора к пунктуационному оформлению, отклоняющемуся от стандарта, ко всякого рода усложнениям в графическом облике текста, изобретаемые автором особые знаки препинания и “пунктуационные фигуры”.

Особое значение для понимания роли и места пунктуационных средств в организации текста для исследователя (и для читателя, в первую очередь) имеет метатекстовое комментирование, когда автор, обращаясь непосредственно к читателю, при-

влекает его внимание именно к способу, к форме представления содержания.

Так, Н. С. Лесков в хронике “Соборяне” описывает некие происшествия как драматические и разворачивает повествование следующим образом:

“Оскорбленная в своих правах супруга кинулась назад по коридору и, вбежав в кухню, бросилась к столу. Долго она шарила впотымах руками по большому ящику, в котором кишел рой пруссаков, и, наконец, нашла именно то, что ей здесь было нужно.

Это был нож.

Огромный интерес, возбужденный этой строкой, заставляет на ней приостановиться, чтобы дать читателю приготовиться быть свидетелем ужасного события”⁷.

Этим комментарием автор и заканчивает очередную главу. Такой же прием (заканчивать главу коротким, состоящим из одного предложения, заключенного в каркас абзаца, компонентом текста) Н. С. Лесков использует на протяжении всего произведения с определенным заданием: создать в конце очередной главы поле эмоционального напряжения, заинтриговать читателя, вызвать интеллектуальное состояние предвещающего интереса и пр.

В повести Н. С. Лескова “Соборяне”, названной автором “Хроникой”, что немаловажно для прояснения общей авторской установки (эту установку писатель нередко раскрывает в подзаголовках своих произведений), важное место занимает дневник главного героя — “Демикотоновая книга” протопопа Туберозова, где на “самой первой странице было написано”: “По рукоположении меня 4-го февраля 1831 года преосвященным Гавриилом в иерея получил я от него сию книгу в подарок за мое доброе прохождение семинарских наук и за поведение”.

Дата “первой подписи, совершенной в первый день иерейства Туберозова”, специально выделена автором. Эта дата — *день рождения самого Н. С. Лескова*. “Хроника”, таким образом, соединяет факт фикционального мира с фактом биографии самого писателя. Это чрезвычайно важная стратегическая установка автора, который прочно, в буквальном смысле зримо связывает с собой, своими взглядами, принципами, жизненными установками образ любимого героя, о котором критики писали как о “чудесной, величавой фигуре, раз увидев которую, никогда ее не забудешь”, который “воплощает в себе душевную силу, которую испокон века велась, ведется и будет вестись история

наша”; образ, отнесенный к категории “*вечных*, то есть таких, которые независимо от всякой литературной моды никогда не забудутся”⁸.

По наблюдениям исследователей языка Н. С. Лескова, талантливейшая “затейливость”, “громкая эстетическая чуткость” проявились и в использовании графических средств, рассчитанных на “обязательное воздействие”⁹. На наш взгляд, пунктуация писателя заслуживает специального исследования, поскольку не только такие явные, броские приемы, как шрифтовое выделение или употребление кавычек, направлены на выражение особого смысла, но и другие способы компоновки текста, организации высказывания работают на общий смысл, реализуют намерения автора.

Так, в том же дневнике Туберозова обращает на себя внимание (конечно, при заинтересованном чтении) то, что большинство записей начинается с восклицательного предложения. По коммуникативному и конструктивному устройству эти предложения очень разные, но общим релевантным свойством этих высказываний является именно их маркированность восклицательным знаком:

Бешеная весть!

Какая огромная радость!

Сколь я, однако, угадчив!

Пречудно!

Вот слухи-то какие!

Пришла мне какая мысль сегодня в постели!

В какие чудесные дела может попадать человек по легкомыслию своему!

и т.д. и т.п.

Такой характер зачинов дневниковых записей героя — один из приемов создания образа человека, о котором автор говорит, что, несмотря на почтенный возраст, он сохранил в себе “*всю энергию молодости*”.

Таким образом, даже при первом приближении, при самом беглом взгляде на пунктуацию писателя можно сказать, что эта часть письменного текста — необходимый инструмент создания единства текста, воплощения авторской мысли, одно из мощных средств воздействия на читателя.

Особо важное значение в структуре художественного текста имеет форма представления “чужого” и “чуждого”, раздвигающего границы авторской модели мира.

В качестве примера приведем фрагмент из текста “Благонмеренных речей” М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В очерке “В дороге”, практически в самом начале его, писатель использует для описания представшей его взору картины родных мест цитату из Библии:

“Но вот лет десять, как я не был на родине, не был с тех пор, как помещики взяли в руки гитары и запели:

На реках вавилонских — тамо седохом и плакохом..... —

и до какой степени все изменилось кругом!”¹⁰

В данном случае цитата из сто тридцать шестого Псалма Библии (плач пленных иудеев по утраченной родине) оформлена целым комплексом графических средств: выделением в абзац, сменой шрифта и увеличенными вертикальными пробелами. Это тройное выделение, тройная акцентуация привлекает особое внимание к содержанию цитаты и смыслу включения ее в контекст.

В буквальном смысле раздвигая текст, писатель освобождает (создает) пространство для целого ряда ассоциаций, для сопоставления представленного цитатой текста с авторским повествованием об описываемом положении вещей, — и для соответствующих выводов.

“Как нам петь песнь Господню на земле чужой?” — говорится в цитируемом тексте. И общая картина, представшая перед глазами автора, по его словам, результат того, что русская земля становится все более чужой для русского человека: “всюду ползет немец”.

“Дочь Вавилона, опустошительница! блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам!” — так завершается Псалом. Таково его “нравоучение”.

Не это ли — часть ответа на вопросы, которые воображаемый читатель задает автору в конце очерка? “Зачем написан рассказ?” “Будет ли нравоучение?”

“Нравоучения вообще скучны и бесполезны, — считает М. Е. Салтыков-Щедрин. — Ученых учить — только портить”.

Образованный читатель (а именно на такого читателя рассчитаны произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, другие его просто не читают) по намекам, по отдельным штрихам может составить свое представление об истинном образе мыслей писателя, который своей задачей считал исследование современных ему “основ жизни”, тех идеалов, которые “исстари волнуют челове-

чество”. Один из этих идеалов — свобода. Утрата свободы — это тема цитируемого писателем текста, который, будучи малой частью включен в очерк, тем не менее становится для понимания главной мысли автора чрезвычайно важным. Поэтому для него специально организовано особое текстовое пространство, куда “втягивается” целый пласт культурно-исторической информации.

Способы представления “чужого” и “чуждого” в художественных произведениях чрезвычайно интересны, и изучение их важно для понимания не только глубинного смысла авторского текста, но и для обнаружения особенностей картины мира в контексте культуры, освоенной творческим сознанием.

По сути дела, это важная часть исследования проблемы “текста в тексте”. Как пишет Ю. М. Лотман, “подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена неперево-димость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощути-мее семиотическая специфика каждой из них”¹¹. Читатель должен развернуть для себя эти “тексты-вкрапления” (цитаты, эпи-графы, отсылки, сноски и т.п.), и авторские сигналы, которыми он указывает на сложность и многослойность повествования, выполняют в структуре текста незаменимую роль.

Не менее важную роль в системе выразительных средств играют и так называемые авторские знаки препинания, особенно в том случае, когда автор ими не злоупотребляет, и на фоне в целом нормативной пунктуации их значимость неизмеримо возрастает.

Обратимся за примером к тексту рассказа И. А. Бунина “Косцы” (этот рассказ приводится по печатному тексту с правой авторской пунктуации в книге А. Б. Шапиро “Современный русский язык. Пунктуация”¹²). Рассказ начинается предложением:

“Мы шли по большой дороге, а они косили в молодом без-резовом лесу поблизости от нее — и пели”.

Далее не вполне обычная постановка тире встречается в сле-дующих предложениях:

“Казалось, что нет да и никогда не было ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой — или благословен-ной Богом стране”.

“Прелесь была в том неосознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами — и между ими, нами и этим

хлебородным полем, что окружало нас, этим полевым воздухом, которым дышали и они и мы с детства.....”

“И еще в том была (уже совсем не осознаваемая нами тогда) прелесть, что это родина, этот наш общий дом была — Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый вздох березовом лесу”.

«“Ты прости-прощай, родимая сторонка!” — говорил человек — и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной».

“Бесконечно счастливы были мы в те дни, теперь уже бесконечно далекие — и невозвратимые”.

“Отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобренные скатерти, поруганы молитвы и заклания, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли плодотворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению”.

Эти дистанционно расположенные в рассказе предложения образуют, в сущности, вполне связный текст, где в сконцентрированном виде представлено его медитативное содержание. Это размышления и выводы автора, складывающиеся параллельно развертываемой им картине “физического мира”. Они органично входят в ткань повествования и так же органично организуют его “вертикаль”.

Дополнительные сильные пунктуационные позиции, зафиксированные нерегламентированными знаками, делают предложения особенно акцентированными, значимыми. С другой стороны, особая значимость, ключевая роль этих предложений требует и особого их оформления.

Углубляясь в анализ этих предложений, мы обнаруживаем, что особое пунктуационное оформление компонентов предложения перераспределяет коммуникативные роли в их составе. Части, выделенные дополнительными пунктуационными позициями, маркированные нерегламентированными знаками, становятся рематическими, причем это ремы первой степени.

Соберем их в один ряд и получим тоже осмысленный “микротекст”:

Пели..... — в благословенной Богом стране..... — они и мы..... — Россия..... ее душа могла петь так..... — нет подлинной разлуки с родиной..... — невозвратимые..... (эти дни)..... — настал конец, предел Божьему прощению.

Три уровня: уровень текста в целом, уровень предложения, уровень слова реализуют один и тот же смысл, одну главную идею, один пронзительный мотив, пронизывающий все произведение.

В организации текста обнаруживается принцип, который можно определить как “принцип матрешки”, или принцип “объекта Эшера” (деревянный шар с окнами, сквозь которые виден следующий шар с окнами, и т.д.).

Обнаружить этот принцип было бы сложнее (если не невозможно) без особых авторских сигналов, какими в данном случае являются знаки тире в комплементарных пунктуационных позициях. И ясно, что только большому Мастеру дана способность вложить столько содержания в такой, на первый взгляд, простой и незначительный элемент формы. Все эти примеры показывают, как велика специфика письменного воплощения смысла, может быть, единственно возможного воплощения.

Рассмотренные нами примеры использования графических средств показывают, как многозначны и многозначительны могут быть в художественном тексте “внешние”, “формальные” элементы. Можно сказать, в первом приближении, что они позволяют:

- развертывать текст в затекстовое пространство, протягивать связующую нить между моделью воображаемого мира и удвоенной языком моделью реального мира;
- осуществлять своеобразную *интимизацию* текстового материала (текста в целом или его фрагментов);
- включать текст в текст по *принципу аппликации*, прояснять связь между включенным и основным текстом, соотношение между включенным и основным текстом, соотношение между ними, поскольку существуют явные различия в представлении “включенного текста” как восполняющего или как контрастного, т.е. аппликация может служить необходимым швом, “украшением”, а может быть, и “яркой заплатой на жалком рубище певца”.....
- сигнализировать об особом устройстве текста и его составляющих, семантизированных языком единиц; знаки препинания репрезентируют, а может быть, и конституируют многоуровневый характер композиции, где единицы всех уровней ориентированы на выражение общего, единого смыслового содержания, служат осознанному и целенаправленному намерению автора провести в сознание читателя определенный круг представлений,

образов, идей путем подключения к ритму, в котором живет произведение.

Конвергенция всех выразительных средств, осуществляемая в произведении, получает надежное закрепление в системе графических знаков. И сама системность использования пунктуационных средств — одно из проявлений сущностных свойств подлинно художественного текста, показатель сильного эстетического дискурса.

Основные приемы, к которым прибегают авторы для создания и представления многомерности, объемности текста, заключаются в следующем:

1) изменение графического оформления элементов (частей слова, слов, словосочетаний, предложений) в линейном ряду, т.е. изменение рисунка строки (или строк);

2) изменение конфигурации визуального текстового пространства, создание композиционно-графических фигур;

3) изменение пунктуационного оформления высказывания, выстраивание особого “пунктуационного сценария”, превращающего горизонтальные связи в вертикальные, линейные — в нелинейные.

Эти приемы позволяют выполнить еще одну важную задачу, присущую художественному тексту: для того, чтобы общая структура текста сохраняла свою информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, на что также указывает Ю. М. Лотман.

Таким образом, наиболее общие черты, присущие семантизированным единицам языка в структуре текста, не просто свойственны средствам пунктуации, но и существенны для них. Изучение самоочевидного, наглядно представленного, а в силу этого — кажущегося понятным, доступным поверхностному взгляду, приводит к очень интересным открытиям, что мы и постарались показать на приведенных примерах.

Очевидно, что изучение пунктуации художественного текста требует особого подхода как к явлению не просто внешнему, формальному, а как к системе, позволяющей реализовывать и воспринимать глубокие внутренние формы. Важно понять, что “трудные вопросы” авторской пунктуации, всякого рода отклонения от нормы, явное присутствие в текстах повторяющихся пунктуационных “моделей”, сочетаний знаков, принципов организации элементов предложения, цепочки предложений, абзаца, главы и пр. — все это требует подхода *синергетического*, требование которого заключается в том, чтобы не навязывать языко-

вому материалу системности и не интерпретировать его с позиции господствующих научных представлений, а все время помнить о том, что, как и всякие сложные феномены культуры (и сознания), тексты относятся к числу “неформализуемых, неопределенных явлений, обладающих нечеткими свойствами, объективно и субъективно зависящими от воспринимающего их человека”¹³.

При анализе любого элемента, составляющего неуловимую целостность открытой системы текста, следует, на наш взгляд, учитывать принципиальные методологические установки, сформулированные еще в начале XX в. В. Виндельбандтом, Г. Риккертом, В. Дильтеем, заключающиеся в том, что методы познания феноменов духовной жизни человека специфичны, в этой сфере действует “понимание”, а не “объяснение”, “индивидуализация”, не “генерализация”, диалогический контакт с предметом познания, осуществляемый с помощью эмпатии, сопереживания, перенесения.

Только такой подход позволяет прикоснуться к тому, что А. А. Блок называл “душевым строем”, считая, что у истинного поэта он выражается и в знаках препинания.

¹ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Опыт герменевтики. М., 1995. С. 4.

² Слово о науке / Сост. Е. С. Лохтенштейн. М., 1986. Кн. 2. С. 174.

³ Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1993. С. 9.

⁴ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 49.

⁵ Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.). Л., 1954. С. 525.

⁶ Орлов В. Альтист Данилов. М., 1983. С. 363.

⁷ Лесков Н. С. Соборяне // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 1. С. 277.

⁸ Троицкий В. С думой о России // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 1. С. 31.

⁹ Леденёва В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова: Средства номинации и предикации: Автореф. дис..... д-ра филол. наук. — М., 2000. С. 28.

¹⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Благонамеренные речи // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 10 т. М., 1988. Т. 5. С. 21.

¹¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 436.

¹² Шапиро А. Б. Современный русский язык: Пунктуация. М., 1966. С. 286—288.

¹³ Крейцер А. В., Спиваковский А. М. Синергетические аспекты анализа нечеткой информации // Синергетика и методы науки. — СПб., 1988. С. 237.