



*Т. Н. Липская*

## К ВОПРОСУ О СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЕ ТЕКСТА

Целью работы было исследование смысла текста как сложно организованного объекта. Изучались основные компоненты структуры этого речевого явления. В результате анализа мы пришли к следующим выводам:

1. Речь (текст) онтологически является диалогом, в котором обе стороны планируют **смысл** своего речевого поведения. Это особенно отчётливо проявляется в текстах художественной литературы. Создавая «возможный мир», автор рассчитывает на понимание со стороны читателей и на их соучастие. Он структурирует это понимание, используя базовые сценарии, известные когнитивные модели. Так, денотаты слов, которые входят в текст, имеют фреймовый каркас, который содержится в культурном языковом сознании адресата. Авторский возможный мир потому и вплетается в контекст культуры, что структурируется из элементов этой культуры. Текст создается по базовым сценариям. Но сценарий – это лишь план, набросок. Всякий раз он воплощается в жизнь «другим режиссером», «другими актерами» и «другими зрителями», заполняющими пустые пространства (узлы фреймов) внутри каркаса новыми ситуациями и взаимоотношениями. Сильная языковая личность не только создает текст как семиотическое явление, но и структурирует дискурс, в котором есть «текст» читателя. Таким образом, смысл текста выступает как результат сложного взаимодействия «миров» автора и адресата, существующий на основе известного принципа кооперации Г. П. Грайса. Жизнь текста как мира новых смыслов начинается именно с того момента, когда он вступает в диалогические отношения со своим окружением в дискурсе.

2. На наш взгляд, весьма плодотворной и подтверждаемой исследованиями является точка зрения на смысл текста А. И. Новикова [1], который предложил воспользоваться принципом доминантности (в понимании известного физиолога А. А. Ухтомского), внешним проявлением которой ученый считает такие единицы, как ключевые слова, смысловые вехи, опорные пункты. Наиболее отчётливо, на наш взгляд, доминантность выражена в **словах-концептах**. В художественных текстах концепт наполняется авторским содержанием, вследствие чего и возникает новое знание. Но в нём всегда имеется общеизвестная часть, так как концепт представляет собой дискурсивную единицу, имплицитно выражающую доступное продуценту и реципиенту ментальное пространство логосферы.

Д. Гранин начинает структурирование главного концепта одного из своих романов с названия книги – «Картина». Понятийное ядро концепта составляет словарное значение (главное, стержневое в структуре данного



полисеманта): картина – произведение живописи в красках, а также живопись как вид изобразительного искусства, искусство как творческое воспроизведение действительности в художественных образах (МАС). Таким образом, авторский концепт вовлекается в ряд явлений культуры, имея в своей структуре в качестве чувственного образа-основы предмет из этого ряда. Будучи модально-оценочным явлением, концепт структурирован по принципу биполярности: **картина** (как чувственно воспринимаемый предмет и как индикатор нравственного, духовного состояния воспринимающего) не только символ вечной красоты, запечатленной в произведении искусства, облагораживающей людей и просветляющей их жизнь, она привносит в роман драматизм, то ослабляя, то гиперболизируя его до пределов ирреального, мистического.

Содержание концепта **картина** эксплицируется другими словами-концептами, которые образуют множество когнитивных слоёв (сегментов), структурирующих смысловое пространство текста: картина – любовь, красота, память, живое существо, детство, чистота и одновременно – печаль, боль, разочарование, одиночество, раскаяние и покаяние. Это семантическое пространство не имеет (и не может иметь) чётких контуров. Границы его находятся в постоянном движении, всякий раз смещаясь в ту или иную сторону при новом чтении и размышлении, в языковом сознании каждого нового читателя. В центре этого пространства – смысл романа (его идея, главная тема). Книга написана по «сценарию концепта». Это произведение о том, как случайно увиденная картина разделила жизнь героя на две части: жизнь **до картины** была бессмысленной и безнравственной. В другой жизни, той, где **картина**, герой понял, что есть нечто выше служебного долга, хорошей работы, роли рачительного хозяина города – в ней есть человеческий долг, сострадание, понимание, память, вера, любовь. **После картины** Лосев вдруг увидел, каким красивым может быть их городок, понял вдруг, что лучшее, что у него было, – это детство, которое глянуло на него из глубины картины и позвало далеким, почти забытым маминым голосом в те года, когда он был ребенком, открытым для мира всей своей чистой детской душой. Вот куда вела его картина, вот какой смутный зов он ощущал всегда, когда видел ее. Ему хотелось снова в мир, полный любви и радости, тепла, доверия и надежды, где еще была жива мама и эта река, и этот дом казались лучшими в мире. Благодаря картине, он понял, что это еще живо в нём. И он уже ни за что не хотел потерять счастливое просветление души. Таков смысл текста романа. Таково содержание концепта **картина**. Однако это завершение лишь одного круга движения нашего понимания. Возбужденные возможностью получения новых знаний, наши когнитивные эмоции активизируют движение сознания по герменевтическому кругу, чтобы обнаружить концепт в концепте: картина изменила мировосприятие героя, стала главной частью его мировоззрения.



Все, что происходит с Лосевым из-за нее, – это путь, который в конце концов приводит к доминантности в сознании героя когнитивно-культурного знака его ментальности – концепта *картина*.

3. В тексте существует иерархически организованное множество зон доминантности смысла. На верхней ступени находятся слова-концепты, подобные концепту *картина*, сложно структурированному объекту, компоненты которого соотносятся с когнитивными универсалиями сознания. Важнейшие из этих компонентов – темпоральность и каузальность.

В индивидуально-авторском концепте *картина* вектор времени достаточно отчётлив. Воспользовавшись терминологией синергетики, скажем, что в тексте назван момент бифуркации – событие, которое перевернуло жизнь города и изменило многих людей, но... могло и ни на что не повлиять. Это сущность бифуркационного события, исход которого в нелинейной системе, какой является и сама жизнь, и ее художественная интерпретация, не может быть заранее предсказан. Если бы в Москве в последний день командировки героя романа не пошел дождь, если бы Лосев прошел мимо картины, если бы это был не Лосев, а другой человек, без «художественного слуха», без души, если бы... Но именно этот человек зашел, хотя и случайно, на выставку, где и наметились возможные пути и сценарии развития жизни в данном «возможном мире»: *Неожиданно что-то дернуло Лосева. Как будто он на что-то наткнулся.* Подчеркнутые глаголы метафорически отражают то осуществление события, которое является точкой отсчета времени – и художественного (герой *наткнулся* на картину как на пространственный объект, который направляет стрелу текстового времени в ему, объекту, угодных направлениях); и реального – времени дискурса, в котором в восприятии и понимании адресата начинается новая жизнь артефакта *картина*, потому что само возникновение в далеком прошлом на спирали однонаправленного времени по законам синергетики детерминирует и дальнейшую трансформацию – в данном случае превращение картины в концепт *картина*.

В тексте романа использованы разные приёмы построения текстового времени. К наиболее важным из них, на наш взгляд, относятся те средства, которые служат для выражения таксисных и эвиденциальных отношений, представляющих собой разные проявления темпоральности и способов отражения субъективно-модальных оттенков восприятия, понимания и переживания человеком времени как абстрактного понятия и как эмпирического явления. В данной работе таксис понимается как реализуемое в рамках диктума отношение времени одного факта (процесса) ко времени другого факта (процесса) без указания на отношение этих фактов к моменту речи, факту говорения о фактах событий. Например: *...Бадин рассказал, как она в эвакуации все картины Астахова спасла, на себе*



*тащила, чемоданы свои бросила, а картины тащила, на детской коляске везла, хотя полагала, что мазня, поскольку многие так считали, во всяком случае, понятия не имела, что они значат.* В этой сложной конструкции темпоральность реализуется разнообразно: это структурирующие диктум таксисные отношения между глаголами, называющими действия, связанные временными отношениями друг с другом в пределах одной цельной ситуации, хотя действия эти разные и их аспектуально-модально-темпоральные отношения друг с другом существенно различаются: второе, длительное, действие (*тащила*), каузирует первое, результативное (*спасла*), а повтор его – через позицию глагола с номинацией однократного исчерпанного действия (*бросила*) – создаёт восходящую градацию, все указанные формы вступают в уступительные отношения с двумя последующими глаголами – предикатами ментальной деятельности, структурирующими категорию засвидетельствованности (эвиденциальности) и такой тип темпоральности, как относительное время (*полагала, понятия не имела = не знала*). Предложение в целом представляет собой авторизованную конструкцию, главным темпоральным компонентом которой является форма перформатива *рассказал*, однако в темпоральном значении этого глагола важнее актуализированная в данном фрагменте сема авторизованности, источника информации. Сопряжение таксиса, относительного времени, категории эвиденциальности создает сложное переплетение объективного и субъективного времени и точный модально-оценочный план, который чрезвычайно важен для смысла романа: оказывается, Ольга Серафимовна спасала не *мазню*, а, ведомая Провидением и Любовью, спасла – через пространство и время – свою душу, душу Лосева и души многих других людей. И ещё один пример: *Он услышал голос матери, оттуда, из-за высокой зелени деревьев – «Сергее-ей!» – и привычно побежал к нему, в глубь этой белой рамы, в глубь этого чудом сохраненного детского дня, казалось бы, навсегда пропавшего, забытого, ан нет, вот он блестит, играет, плещется, наполняется звуками мелкими, какие он слышал только тогда, мальчишечьим ухом...* Здесь таксис *услышал* и *побежал* сочетается с эвиденциальностью, выраженной эксплицитным перцептивным предикатом *услышал* и импликацией *увидел, вспомнил*, а настоящее время акциональных глаголов *блестит, играет, плещется, наполняется* ярко контрастирует с приведенными глаголами и по значению, и по темпоральности, противопоставляя кратковременность, неустойчивость, ненадежность человеческих ощущений вневременности («атемпоральности») вечных ценностей жизни.

Наращение в тексте количества авторизованных конструкций, содержащих в качестве главных темпоральных компонентов предикаты перцептивной или интеллектуальной деятельности, не случайно. Такие



конструкции, наряду с другими языковыми средствами, участвуют в структурировании авторского концепта.

Темпоральный компонент есть в любом концепте, точнее – это темпорально-локативный компонент, ибо, во-первых, время протекает в пространстве, «проходит под знаком событий» [2, 825], во-вторых, человек воспринимает и прошлое, и настоящее, и будущее через пространственные объекты и отношения. Так, в тексте «память о прошлом» [3, 19] объективирована в предметах и явлениях окружающего мира. План настоящего структурирован через «память о прошлом»: что бы ни делал герой после приобретения для города известной по каталогам картины – все было связано с ней. «Память о будущем» выражена, прежде всего, в многозначительной, почти мистической концовке романа, имплицитно экстраполирующей случившееся в авторском «возможном мире» в будущее: это образ плывущего мальчика, которого художник не писал, – он сам появился на картине, изменяя ее пространство и таким образом завершая художественную «форму борьбы со временем» (по Д. С. Лихачеву). Теперь он будет здесь всегда, он заслужил и в будущем плыть по этой реке, возле этого дома, который спас ценой не карьеры, нет, – мучительного «переворота событий» в своей душе и в своей жизни.

Таким образом, темпорально-локативная координата текста структурируется как хронотоп (по М. М. Бахтину) произведения и как фактор выстраивания главного индивидуально-авторского концепта. Темпоральный компонент в концепте *картина* есть понимание времени как информации, хранящейся в художественных артефактах – творениях человеческого духа, отражающих всегда неокончательные итоги размышлений людей об искусстве и выраженном в нем опыте познания смысла жизни.

4. Текст, с одной стороны, является открытой системой, структурированной на основе синергетических закономерностей; эта система семантически, содержательно не определена, а вероятностна, принципиально альтернативна и в каком-то смысле случайна. Однако, с другой стороны, текст, в особенности художественный, создается в результате произвольной деятельности, поэтому случайность его моделирования или исключена, или имеет характер не всегда явной, но почти всегда произвольной интриги. И объективный, и «возможный» миры, имея все признаки синергетических явлений, не только континуальны, но и дискретны, потому что «состоят» из фактов (реальных и отраженных), каждый из которых выступает причиной или следствием другого факта. Случайность не изолирована, она также находится в цепи причин и следствий, но это другие цепочки – уникальные, не явные, связи в которых кажутся не закономерными.

В данном тексте завязка событий происходит на московской выставке, куда главный герой забежал *случайно*, «чтоб не мокнуть» под начавшимся дождем. Внешняя, явная причина событий как исходный





факт, в котором просматривается и объективная (дождь), и субъективная (характер героя) стороны, кажется абсолютной случайностью. Но далее в авторском мире *случайно* найденный артефакт становится главным двигателем событий. Слово «картина» превращается в концепт как доминанту смысла текста, центр его смысловой структуры. В этом концепте сошлись важнейшие составляющие человеческого восприятия и понимания мира, его времени, пространства и причинно-следственного устройства.

Причинно-следственным отношениям в языке посвящено немало исследований. Мнения ученых сходятся в признании каузальности важнейшей онтологической категорией, отраженной в языковой картине мира каждого языка. Функционально-семантическое поле причинности структурировано в русском языке разнообразными вербальными средствами. Они используются как в обыденном языке, так и в языке описания текстовых событий. В текстах приводятся «человеческие» причины, и в этом смысле они субъективны [4], но в субъективности отражается представление о нормальном ходе событий, логической связи вещей, т. е. содержится существенный компонент объективности. Таким образом, каузальность в тексте как антропоцентрической структуре является субъективным выражением объективно существующих связей между явлениями действительности.

Рассматриваемый компонент семантической структуры текста, на первый взгляд, создаётся прежде всего эксплицитными языковыми средствами. Однако глубинные причины текстовых событий – по авторскому намерению – выражены имплицитно. Так, толчком, который выступает поводом, каузирующим дальнейшие шаги героев романа, является случайное событие. Но если бы Лосев не зашел на выставку, он «наткнулся» бы на что-то другое, его бы все равно «дёрнуло». Обоснованием (причиной) такой уверенности автора и читателя является тот факт, что героя всегда *«что-то отделяло от всех»*... *«Самолюбие, самомнение, то есть характер? Или же судьба, замаскированная случайностью?»* Таким образом, не столько эксплицитная, сколько имплицитная каузальность является важнейшим компонентом смысла данного текста.

Многокомпонентность концепта *картина*, расширение его поля за счет периферийных концепторов активизирует дальнейший поиск, который приводит к новому пониманию. В концепте обнаруживается мощная базовая семиотическая оппозиция *картина / не картина*. Не в картине дело, она лишь веха на пути поиска подлинных ценностей жизни. Этот путь не закончен, он бесконечен, как бесконечен поиск смысла картины, смысла жизни, смысла текста о картине и о жизни.

#### Литература

1. Новиков, А. И. Смысл: семь дихотомических признаков / А. И. Новиков // [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: [http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article\\_full.php?aid=875&binn\\_rubrik\\_pl\\_arti...](http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=875&binn_rubrik_pl_arti...) – Дата доступа: 26.01.2011.



2. Кузьмина, Н. А. Три кита современной лингвистики / Н. А. Кузьмина // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Междунар. конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 18–19.

3. Яковлева, Е. С. Жизнь в терминах времени: *эпоха, дни, век, времена* / Е. С. Яковлева // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой; отв. ред. Ю. Д. Апресян. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 825–836.

4. Богуславская, О. Ю. Причина, повод, предлог / О. Ю. Богуславская // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой; отв. ред. Ю. Д. Апресян. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 34–44.