

ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ОБЩИХ МЕТОДАХ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА КАК МЕТОДИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ ПОСТРОЕНИЯ МОДУСНО-ДИКТУМНЫХ МОДЕЛЕЙ ТЕКСТА

Рассматривается ряд общих методов лингвистического исследования, которые автор считает наиболее релевантными для исследования модусной и диктумной линий как художественного текста, так и нехудожественных типов текстов различных жанров. При этом каждому методу предлагаются спецификации, необходимые для исследования объекта модуса и диктума. Приводится несколько примеров использования таких спецификаций на конкретном материале. Предлагается генерирующий методический принцип семантического исследования.

Ключевые слова: метод; модус; диктум; текст.

Как и в любой научной дисциплине, методика лингвистики развивалась в движении от частного к общему, от метода как инструмента, приема для исследования того или иного аспекта того или иного уровня языка до метода как обобщенных установок исследования вообще языка, до неразрывной связи метода и общей теории языка. Поэтому и сегодня трудно точно разграничить метод и прием исследования, с одной стороны, общий метод и постулат теории – с другой. В лингвистических словарях содержатся как минимум два значения термина *метод*, граница между ними проходит по линии «один способ исследования – совокупности способов» [1. С. 298]. Наверное, *масштаб* и *предмет* будут наиболее явными разграничителями общего и частного методов, метода и приема.

Современная ситуация в лингвистическом исследовании характеризуется еще двумя важными вещами. Первую Ю.С. Степанов назвал экстраполяцией методов: «Современная лингвистика характеризуется экстраполяцией методов: одни и те же методы переносятся из одной сферы языка в другую, на другой материал» [2. С. 12]. Так, известнейший и популярнейший метод дистрибутивного анализа Л. Блумфилда, З. Харриса и других основателей школы дескриптивной лингвистики, первоначально нацеленный главным образом на фонемы, фонемы, морфы и морфемы [3], в дальнейшем применялся для исследования всех уровней языка, включая синтаксис и семантику.

Второе: поскольку сегодняшняя парадигма языкознания антропо- и текстоцентричная (что стало даже «общим местом» в методических введениях в лингвистические исследования начиная как минимум с 2000-х гг.), наблюдается некоторое размытие границ (если и не диффузия!) между собственно лингвистическими и литературоведческими методами (в особенности при исследовании лингвистами художественного текста). В орбиту лингвистического исследования все сильнее втягиваются методы психологии, социологии, математики (прежде всего количественные, статистические), а также современной дисциплины – когнитивистики. В работах современных лингвистов все большую роль играют экспериментальные методы, а выводы лингвистического исследования все более релевантны даже не науке о языке, а, допустим, теории коммуникации или культурологи. Хотя есть и довольно прочные вещи, с течением времени мало меняющиеся. Так, основным методом лингвистического исследования был и остается общенаучный (с филологической спецификой) метод наблюдения.

Для характеристики исследования модусно-диктумных моделей текста оставим довольно традиционные термины – *семантический синтаксис*, *метод синтаксического моделирования* [4, 5], – но сделаем ряд дополнений, как общих, так и частных, как сущностных, так и детальных.

Наиболее существенные дополнения: наш объект, в отличие от объекта второго синтаксического раздела, синтаксиса предложения, – целый текст, понимаемый как цельное, развернутое высказывание о мире или части мира. Текст-высказывание содержит в себе ряд минимальных высказываний, оформленных как высшая грамматическая единица (предложение) и служащих как для именованной минимальной ситуации, «положения дел» (пропозиция), так и для субъективного отношения говорящего к этой ситуации (модус), как для строительства блоков композиции (разной для художественных и нехудожественных жанров), так и для синергетического ($1 + 1 > 2$) выражения идеи о мире через посредство концептов («объект из мира “Идеальное”, имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире “Действительность”» [6]) и оценок («хорошо» / «плохо» < «безразлично» [7]).

Модус одного предложения-высказывания может иметь *радиус*, равный минимальному контексту (словосочетанию, синтагме), развернутому контексту (в рамках одного предложения, понимаемого как отрезок текста «от точки до точки»), расширенному контексту (в объеме фрагментов от сложных синтаксических целых, сверхфразовых единств, абзацев до параграфов, разделов, глав, частей и томов), максимальному контексту (в рамках всего текста), сверхконтексту (в рамках всего литературного наследия одного автора или совокупности текстов литературных направлений и течений, научной школы, политического движения, партийной клики, «редакционной политики», «стиля жизни», «эфирной моды» и т.д.). Модусы разных радиусов могут вступать между собой в противоречия, оставаясь истинными (правда, в пределах «возможного мира» [8]), тогда как пропозиции, встречаясь на разных радиусах и вступив в противоречия, разделяются на истинные и ложные.

Модусные аспекты могут (и часто должны!) вступать между собой во взаимодействия (лучше сказать, совместно работать на выражение смысла), модусные агрегаты чаще всего работают именно на широкие контексты [9].

Кроме того, если предложение традиционно рассматривается как то, что как бы никем не произнесено

и никому не сказано, то в тексте одна из главных исследовательских категорий – автор (образ автора, авторское начало).

Теперь из обширного и довольно условно именуемого списка как собственно лингвистических, так и литературоведческих и относящихся к текстологии методов исследования выберем те, которые будут более всего подходить для задач построения модусно-пропозициональных моделей текста.

Первый из них – *метод дистрибутивного анализа*. Его первоначальная суть хрестоматийно формулируется следующим образом. Две текстовые единицы принадлежат одной и той же единице языка, если они находятся в дополнительном распределении, то есть никогда не встречаются в одних и тех же окружениях (например, открытый и закрытый варианты фонемы [e] в словах «семь» и «шест»), или в свободном чередовании (например, флексии -ей и -ею в словоформах типа «землей», «землею»). Две текстовые единицы принадлежат разным единицам языка, если они находятся в контрастном распределении, то есть встречаются в одних и тех же окружениях, но с различием в значении (например, звуки [т] и [д] в словах «том» и «дом»). В целом дистрибутивный анализ – «метод исследования языка, основанный на изучении окружения (дистрибуции, распределения) отдельных единиц в тексте и не использующий сведения о полном лексическом или грамматическом значении этих единиц» [1. С. 137]. Но весь вопрос в том, что понимать под «окружением» Для исследования объекта модусно-диктумного единства это не только вербальное окружение, но и жанровое и часто даже интертекстуальное. Покажем это на примерах.

Слово «конечно» трактуется словарями в первом его значении (вводное слово) как «само собой разумеется, без сомнения», например: *Он, конечно, прав* [10. С. 235]. То есть общие лексикологические сведения утверждают для этого слова смысл полной уверенности в достоверности сообщаемого. Однако наблюдения над этим словом в «экстремальной ситуации», например в жанре информационной заметки, краткой информации печатных СМИ, где вводных слов, как и любого момента авторского присутствия, вообще-то быть не должно (это жанры, «которые агитируют самими фактами» [11. С. 260]), дают для этого слова куда более богатый спектр значений.

Сроки рассылки переносятся Пенсионным фондом в третий раз. Но рано или поздно будущие пенсионеры их получат. Ну а дальше все очень просто. Надо заполнить заявление, указав, кому именно вы отдаете в управление свои деньги. Пенсионный фонд от вашего имени переведет компании накопительную часть вашей пенсии. Можно, конечно, и отмолчаться, но тогда распорядиться средствами будет по-прежнему государство в лице Внешторгбанка [12].

Здесь да, «работает» персуазивность: ситуация, когда кто-то «отмолчится» достоверна; но еще и оценочность: «вынужден об этом говорить, эта вынужденность плоха, как и любая»; есть здесь и оценочность другого рода: «можно, конечно, отмолчаться, но...» = «отмалчиваться ближе к «плохо», чем к «хорошо»; здесь «работает» и исходящая из двойной модусной формы

«можно, конечно» актуализационная модальность, локализирующая ситуацию описываемого события, данного как реальное, – заполнение заявления в Пенсионный фонд, по отношению к событию, данному как воображаемое, – «отмолчаться», не заполнять заявление в Пенсионный фонд. Благодаря модусу понятно и то, что «идеологически» автор заметки стоит на стороне Пенсионного фонда, то есть здесь есть и прямая агитация автора, а не только «агитация фактами». Отсюда слова «конечно» как единицы модуса в предложении *Он, конечно, прав* и в приведенной заметке – разные.

Расширенное не только до жанровых, но и до интертекстуальных границ «окружение» дистрибутивного анализа иногда дает единственную возможность верно толковать смысл, как модусный, так и пропозициональный.

В рассказе Татьяны Толстой «Река Оккервиль» встречаем: *Он купил хризантем на рынке – мелких, желтых, обернутых в целлофан. Отцвели уж давно* [13. С. 242]. Только зная общий сюжет рассказа (пропозициональная линия): одинокий мужчина мечтает встретиться с когда-то очень популярной, а теперь «вышедшей в отставку» певицей, – эксплицируя по ходу развертывания сюжета отношение автора-повествователя: эта встреча не сулит ему ничего хорошего (модусная линия), – обладая интертекстуальными данными: *Отцвели уж давно хризантемы в саду* – первая строчка популярного минорного романа, – доводим и пропозициональную, и модусную модели смыслов, скрывающихся за словом «хризантема» и предложением *Отцвели уж давно*, до полноты: здесь «хризантема» не есть «декоративное растение с пышными, махровыми цветками» [10. С. 710], а есть символ несбывшихся надежд, всегда, по мнению автора (учтем модус сверхконтекстуального радиуса, то есть избыточный пессимизм всего литературного творчества Татьяны Ильичичны Толстой), преследующих человека. Кроме того, понимаем, что *Отцвели уж давно* – чистый модус (не диктум), отсюда снимается противоречие между «желтые хризантемы» и «хризантемы отцвели», которое возникло бы, прочти мы синтагматику отрывка буквально.

Другими словами, мы не только принимаем метод дистрибутивного анализа для модусно-диктумного исследования, но и объявляем его одним из основных методов для данного объекта, хотя подразумеваем под «окружением» не только синтагматические, но и парадигматические отношения, включая экстралингвистические отношения между жанрами, а также то, что называют интертекстуальным анализом [14] и контекстологическим анализом [15, 16].

Еще один из методов анализа текста носит название *композиционный*, в последнее время он активно разрабатывается Л.Г. Кайда. Установку на композицию как ведущий фактор и литературного жанра, и литературно-художественного метода в своих работах давал академик В.В. Виноградов, им же выдвинута лингвистическая концепция композиции [17–19], которая оказала и до сего дня оказывает большое влияние на развитие отечественных филологических исследований, является методологической базой, «импульсом в исследовании лингвистического, вообще – филологического знания, в углублении новых тем, проблем или поиске новых “пово-

ротов” в них» [20. С. 183]. Сразу скажем, к таким поворотам отнесем и концепции Л.Г. Кайда, о которых речь пойдет чуть ниже, а также упомянем о том, что для нас буквально директивной стала мысль В.В. Виноградова о том, что образ автора прячется в глубинах композиции и стиля (см.: [19. С. 210]).

В.В. Одинцов указал на то, что значение отдельных элементов текста не может быть полным и даже точным без уяснения композиционных смыслов: «только осознав общий принцип произведения, можно правильно истолковать функции каждого элемента или компонента текста. Без этого немислимо правильное понимание идеи, смысла всего произведения или его частей» [21. С. 171]. Еще раньше о принципе толкования (декодирования) частного значения элементов через общий смысл текста (и в обратном направлении) писал И.В. Арнольд [22].

Л.Г. Кайда, основываясь на концепциях В.В. Виноградова, И.В. Арнольда, В.В. Одинцова, М.М. Бахтина и других, генерировав эти взгляды, предложила выделение композиционного анализа в качестве цельного и одновременно дискретно-поэтапного метода исследования художественного [23] и публицистического типов текста [24].

При анализе художественного текста Л.Г. Кайда предлагает выдвинуть и осознать композицию начальным и основным фактором в понимании смысла произведения, а затем провести поэтапно процедуры, дающие ступени такого понимания: «Среди них: осмысление функций всех композиционных фрагментов, смысловых типов и форм речи, а также выявление стилистических функций лексических, синтаксических, интонационных средств, участвующих в создании художественного единства текста, или, как принято говорить в литературоведении, художественной гармонии» [23. С. 81].

Композиционный анализ для произведения публицистики Л.Г. Кайда, вслед за И.В. Арнольдом [22, 25], называет методикой декодирования, «ее суть – выявление (с позиций читателя) реального смысла языковых единиц в высказывании и компонентов композиции в тексте, отражающих развитие публицистической идеи выступления» [24. С. 39]. Этот процесс содержит два главных этапа: 1) выявление реального смысла высказывания как результата взаимодействия составляющих его языковых единиц в сравнении с прямым смыслом этих единиц; 2) выявление реального смысла синтаксических структур, составляющих элементы композиции [Там же. С. 39]. Даже отсюда видно, что в такой методике наполняются довольно конкретным содержанием понятия пары «текст» – «подтекст», еще точнее это содержание из такой самооценки метода: «Только такой подход позволяет понять и оценить текст в гармоническом слиянии двух планов его содержания – открытым, выраженном эксплицитными лексическими, синтаксическими, морфологическими, стилистическими средствами, и скрытым, выраженном имплицитными средствами, путем использования потенциальных значений языковых единиц и элементов композиции» [Там же. С. 39]. Утверждение о возможности экспликации имплицитно выраженных элементов текста для нас

крайне важно в свете того, что модус более имплицитен, нежели прямо формально выражен, о чем мы неоднократно писали ранее.

Однако в целом мы не видим больших противоречий между таким обоснованием метода композиционного анализа и тем, что мы назвали чуть выше нашим вариантом дистрибутивного анализа, предполагающим не только синтагматическое, но и парадигматическое «распределение» языковых единиц. Наши возражения утверждениям Л.Г. Кайда будут касаться главным образом двух вещей. Нельзя, по нашему мнению, говорить о «выявлении гармонии», рассматривая как художественный, так и нехудожественный текст только с позиции читателя (читай – и только исследуя текстовосприятие). Как кажется, одностороннее, как бы в виде стрелы, летящей в цель, «объектное» исследование в гуманитарных дисциплинах ограничено. Только видя объект одновременно и субъектом, становясь на место субъекта эстетического в частности и ментального вообще действия – объекта исследования, (в виде «игры» познающего субъекта в «роли» познаваемого объекта) можно приблизиться к полному пониманию. Только текстовосприятие, умноженное на текстообразование, даст результат, тождественный произведению. Второе возражение касается того, что в работах Л.Г. Кайда инструментально речь может идти о «позиции автора» [26], о «вставных и вводных конструкциях» как одном из главных инструментов выражения позиции автора в публицистическом тексте [24], но исследовательских объектов, понятий, терминов, аналогичных модусу и пропозиции, мы в данных работах не обнаружили, что сигнализирует нам о недостаточной глубине данного подхода (например, когда в тех же анализируемых вставных конструкциях типа «замечаний в скобках» в статьях СМИ нет различий между планами субъективно-субъективными, субъективно-объективными и объективно-объективными [Там же]).

Если мы сосредоточим фокус взгляда на модусе как элементе кода, шифра композиции, а вслед за этим и вообще смысла, допустим, художественного произведения, предложим следующую организацию строительства модели смысла. Ищем модус авторизации, ярко эксплицирующий «литературный артистизм» автора, потом задумываемся над вопросом, почему именно здесь, в этом элементе композиции, прорвалось авторское «я» и именно в такой роли, в амплуа именно такого повествователя, для этого соотносим диктум, связанный именно с этим модусом, с тем же диктумом, но в тех местах, где авторское начало никак или почти никак не обозначено, причем как в ретроспекции, так и в проспекции текста от данной точки.

Можем получить такие результаты. Возьмем, к примеру, одного из самых «артистичных» русских авторов – М.А. Булгакова, и один из самых насыщенных «театральностью» (переходящей в «мистичность») русских романов – «Мастер и Маргарита». Глава 19 «Маргарита» открывается довольно ироничным пассажем: *За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лезну его гнусный язык!* [27. С. 200]. С точки зрения модуса высказывания здесь видим модус авторизации: «Говорю **я** – говорю о том, что... – говорю **тебе** – тот,

кто говорит тебе иначе – ...», модус оценки: «гнусный» и квалификации персуазивности: «лгун». Над модусом высказывания начинает выстраиваться модус текста – именно с пафоса ироничности, с поля ироничности (ирония – утвердительное высказывание о чем-то со скрытым прямо противоположным смыслом). *За мной, мой читатель, и только за мной* (подчеркнуто нами. – О.К.), *и я покажу тебе такую любовь!* [Там же]. Почему именно в этом месте прорвался голос повествователя? Да так сильно? Ведь прежде его голос звучал тихо и вроде бы необязательно, всего в двух местах, в виде, казалось бы, малосущественных реплик: *Поэтому нет ничего удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды слышал автор этих правдивейших строк у чугунной решетки Грибоедова* [Там же. С. 50]; *Ну, чего не знаем, за то не ручаемся* [Там же. С. 69]. Какую роль здесь играет повествователь? Как соотносится с собственно автором повествователя? И, наконец, зачем ирония? В чем ее исходное и прямо противоположное поверхностно-формальному утверждение? То есть о чем речь? Что здесь диктум?

А диктум здесь не меньше, чем *любовь*. *Я покажу тебе такую любовь!* – одновременно и несерьезный и сверхсерьезный контекст. Оказывается, несерьезным было все то, что было в ретроспекции романа, до этого: *Все, что мастер говорил о ней бедному Иванушке*. Все эти *отвратительные, тревожные желтые цветы, никем не виданное одиночество в глазах; понял, что я всю жизнь любил именно эту женщину; бросила свои цветы в канаву; Любовь выскочила перед нами, как изпод земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоим!* – все это именно с указанного места, с репрезентации самого автора, с роли автора-во-плоти становится несерьезным, это была еще не любовь, это было некое несерьезное представление о любви, о которой читателям в других книгах рассказывали другие авторы с их «гнусными языками». Все это была лишь чепуха любви, розовая романтика любви, псевдолюбовь. Теперь (после этого места, в проспекции романа) автор покажет настоящую любовь, которая должна пройти сверхиспытание, испытание перед лицом трансцендентного; любовь, заглянувшую в лицо смерти. На этой позиции Я обозначает реального автора. Но – играющего роль (иначе в художественном жанре быть не может) самого себя.

В художественном тексте модус вербализуется, эксплицируется прежде всего в таких позициях текста, где речь идет о самом существенном, о сущностном, о сверхсодержании. (Конечно, говорим о качественном, а не дилетантском произведении, и не о жанрах автобиографии или псевдоавтобиографии, а также эссе.) И прежде всего – модус авторизации (самого автора, хотя и играющего в романе или лирическом стихотворении роль самого себя; а также провиденциального адресата, понимающего читателя); модус оценки (так или иначе сводящийся к операторам «хорошо / плохо»); модус персуазивности (здесь «истинности / ложности»).

Мало того, и в нехудожественных текстах, прежде всего публицистическом и научном, должно быть так же (хотя там, особенно в публицистических текстах, слишком много риторических условностей, которые

такое должествование смазывают порой до неузнаваемости, порой до противоположности).

Однако это вовсе не означает, что формализованный модус в художественном тексте облигаторен, прямо обязателен. Наоборот, чаще и модус авторизации, и модус оценки, и модус персуазивности будут в художественном тексте скрыты «в глубинах стиля и композиции», как говорил академик Виноградов об образе автора, и сущностные идеи тоже будут лежать в глубинах текста и на буквальную поверхность не выходить. Равно как и «роль реального автора». Например, у того же М.А. Булгакова в другом его классическом произведении «Собачье сердце» сущностные идеи – о большей человечности некоторых собачьих, нежели некоторых из человеческих сердец, – и прочие будут скрыты в целом сонме многоуровневых знаков-кодов (от заглавия до композиционных приемов олицетворения и в целом образов и их системы), а прямо формальных знаков, буквальных форм авторского начала мы там не найдем.

Методы семиотики и в целом *семиотический метод* крайне важны для исследования модуса и диктума. Весь вопрос в том, каких именно из направлений семиотики, которых с момента первоначального оформления семиотики как дисциплины Ч. Пирсом и Ф. де Соссюром в начале XX в. до сего дня появилось огромное количество.

Для исследования модусно-диктумных отношений важнейшее понятие – пропозиция. В лингвистике пропозиции выделяются прежде всего через понятия «ситуация», «некое элементарное положение дел». Множества определений пропозиции в лингвистике можно свести к формулировке: «пропозиция – это языковое воплощение некоего положения дел в действительности, ситуации». Пропозиция прежде всего выражается предикатом, а это чаще всего глагол и его распространители: *рисовать, бежать, разрушать, быть, рисующий, разрушающий* и т.д. Однако в русском и других славянских языках есть и другие формы – *жарко, жаль, какое счастье!* и др. Внутренняя структура пропозиции определяется числом и характером составляющих ее элементов – актантов (термин Л. Теньера, подарившего лингвистике метафору «предложение – это драма в миниатюре») и сирконстантов (обстоятельств). Например, ситуация «ловля рыбы» может быть представлена максимально детализировано: *Утром на пруду мальчики ловили рыбу удочками*. *Мальчики* – актант-субъект, *рыба* – актант-объект, *удочки* – актант-инструмент. Сирконстанты – *утром* (время), *на пруду* (место). Основные актанты – субъекты, объекты, адресаты и инструменты, основные сирконстанты – локативы (место), темпоративы (время) и каузативы (причина).

Впервые типология пропозиций выдвинута в работе Т.В. Шмелевой «Семантический синтаксис» [28]. Т.В. Шмелева выделяет два типа пропозиций – событийные и логические (или С-пропозиции и Л-пропозиции). С-пропозиции «портретируют» действительность, то есть описывают происходящие в действительности события и их участников. Л-пропозиции представляют результаты умственных операций и общаются о некоторых установленных признаках, свойствах, отношениях. Характер структуры и способы вы-

ражения С- и Л-пропозиций, по Т.В. Шмелевой, можно показать в их сравнении.

Структуру *С-пропозиции* определяют актанты и сирконстанты. Актантами выступают персонажи и предметы. Персонажи – в ролях агенса, коагенса, пациенса, бенефициенса. Предметы – в ролях объектива, результатива, инструмента. Сирконстанты – локатив и темпоратив – обладают различной структурообразующей силой в разных ситуациях, ср. действие и движение.

В *Л-пропозиции* может быть только один тип актанта – объект. Общая формула Л-пропозиций «S – P». *Сократ есть человек*. Кроме актантов в структуру Л-пропозиции входят невещественные элементы – имя, знание, признак, качество и т.п.

С-пропозиции вводятся модусом с общим значением наблюдения: *я видел, слышал* и т.п., *что...* Л-пропозиции вводятся модусом со значением интеллектуальной деятельности: *я думаю, считаю, понял, догадался, заключил* и т.п. Основной способ выражения С-пропозиции – *предикатный*, т.е. с помощью знаменательных слов пропозитивной семантики. Возможно обозначение с помощью актантов и сирконстантов – нулевой способ. Ср.: *Он бросился к окну. – Он – к окну.*

Практически каждая Л-пропозиция может иметь предикатное выражение типа *быть похожим*. Но это

редко понимается буквально: *Этот парк похож на регулярные французские парки*. Чаще Л-пропозиции строятся как включение элемента в класс: *Тигр – хищник*. Не менее естественная форма Л-пропозиций – служебные слова: предлоги и союзы. Ср.: *За ливнями последовали наводнения. После ливней начались наводнения. Как только прошли ливни, начались наводнения.*

Сфера С-пропозиций хорошо поддается исчислению и систематизации, ее можно представить в таблице (см. таблицу). Сфера Л-пропозиций в значительно меньшей степени поддается исчислению и систематизации, в них можно выделить только два класса. Первый класс Л-пропозиций – так называемая анкетная характеристика, т.е. выделения или целого набора признаков, или какого-то одного. *Тигр – хищник. Сократ – человек*. Или, например, полная анкета человека при приеме на работу. Второй класс Л-пропозиций намного более массивен и сложен, потому что в него попадают межпропозитивные отношения: релятивные – соединения (и), сопоставления (а), подобия (похож), противительности (но), разделительности (или) – и каузальные (зависимость осуществления одного события от другого), где отношения передаются множеством предлогов и союзов: *благодаря, из-за, после того как, как только, вследствие, в связи, по причине* и т.д.

Типология событийных пропозиций по Т.В. Шмелевой

Сфера	Тип				
	Существование	Состояние	Движение	Действие	Восприятие
Социальная	У корейцев есть удивительный обычай. Есть такая партия	Он холост. Она опять в начальниках. Фирма процветает. В стране кризис	–	Он создал Фонд культуры. Она организовала Клуб. Они основали газету	Проект приняли с энтузиазмом. Поправка была отвергнута
Ментальная	Есть идея! У кого есть соображения?	У него вдохновение. Ему хорошо пишется в деревне	–	Он сочинил стихотворение. Она разгадала загадку. Они разработали программу	Доклад восприняли с пониманием. Она поняла его намеки не сразу. Они все схватывают на ходу
Психическая	Есть такое чувство – тоска. У всех бывает плохое настроение	Он в тоске. Дома были в слезах. Он ликует	–	Он веселится. Она расстроила родителей	Он видит море. Она слушает музыку. Они вдыхают аромат жасмина
Физическая	Здесь есть грибы. Там стоит автобус. Там живут гагаузы	Яблоко гнилое. Мотор заглох. Он голодает	Камень упал. Птица летит. Автобус мчится. Человек из дома вышел. Колонна остановилась	Он сделал скворечник. Она посадила яблоню. Завод выпускает комбайны	Он проглотил таблетку. Она вдохнула дым сигареты

Описание типологии пропозиций Т.В. Шмелевой продолжено ее же восприятием текста как «метафоры тканья», где текст «сплетен» из трех структур: тематической основы, рематического сюжета и авторского начала [29]. И то и другое принимается нами как важнейшее методическое основание.

Поскольку в семиотике среди огромного количества ее объектов (языка, способов передачи информации друг другу животными, кино, музыки, театра, живописи, ритуала, литературы и т.д.) обнаруживается наибольшее сходство между языком и литературой (прежде всего художественных жанров, но и нехудожествен-

ных текстов тоже), наиболее тождественный перенос типологии пропозиций можно осуществить с пропозиций языка на представление литературного произведения как цепи событийных и логических пропозиций.

Но эта цепь (цепи) в романе, поэме, очерке, статье и т.д. никогда не даны как цепи абсолютных истинных высказываний. Отдельные высказывания, их пары, тройки, группы и группировки, а иногда и целые тексты даны как отнесенные не к одному автору (возможному миру), а к двум, трем, нескольким; даны не как истина, а как оценки, мнения, установки, презумпции, героические и ложные мифы и т.п. То есть

как единичные высказывания, так и их цепочки, целые тексты заключены в определенные *модусные рамки* с весьма сложными отношениями между диктумом (пропозицией и цепочками пропозиций) и модусом (типологией «рамок»), между отдельными модусно-диктумными агрегатами, между отдельными знаками и пропозицией, ведь это отношение тоже модусное (ср., например, именование известного исторического события в русской традиции – «Бородинская битва» и во французской – «Битва на Москва-реке», *Bataille de la Moskova*; парафразы типа «Герой нашего времени» (М.Ю. Лермонтов) и «Асмодей нашего времени» (В.И. Аскоченский, М.А. Антонович) и т.д.), между модусно-диктумной организацией данного текста и текста, упомянутого в данном тексте (интертекстуальность). Все эти сложные отношения определенным образом диктуются таким внелингвистическим фактором, как жанр.

Таким образом, семиотический характер модусно-диктумного исследования опирается на типологию диктума как типологию пропозиций, но ищет текстологические возможности модуса, причем в поле *жанровой* текстовой типологии.

О модусе в работе Т.В. Шмелевой [30] сказано так: «Модус <...> изучен в меньшей степени. Во-первых, он имеет склонность проявляться имплицитно, т.е. присутствовать в высказывании незримо. Так, вербально не выражены значения реальной модальности и настоящего времени в предложениях типа *Осень. Листопад*, положительной оценки в предложениях типа *Что за песни!*, приказа в предложениях типа *Сюда! Молчать!* Все эти невыраженные смыслы – модусные. Во-вторых, при эксплицитном выражении модус располагается большим и неоднородным кругом языковых средств: это и грамматические формы, особые лексемы, ряд конструкций. Все это делает существование модуса в плане выражения расплывчатым, *почти неуловимым* (выделено нами. – О.К.). В-третьих, план выражения модуса не только разнообразен, но и «исследовательски ненадежен»: одни модусные показатели комплексны, они выражают сразу несколько модусных значений, затушевывая картину их дифференциации; другие в разных условиях выражают разные модусные значения. Все это усиливает впечатление неуловимости (отсюда понятно, почему так редко и так неохотно лингвисты «связываются» с исследованиями, посвященными только модусу, а многие и просто не хотят признать его существование. – О.К.). Из сказанного следует, что основные приемы изучения модуса – это перифраза и *экспликация* (выделено нами. – О.К.), дающие возможность сделать более достоверными “ненадежные” данные плана выражения модуса» [30. С. 25].

Нами используется и *метод экспликации модусных смыслов в тексте*, во многом основанный на семиотических постулатах, мы развернуто продемонстрировали его в кандидатской диссертации [9], а также некоторых статьях (например, из последних по времени [31]), рекомендуем и коллегам к этому методу приступить.

В заключение необходимо сказать, что дистрибутивным анализом, композиционным анализом и мето-

дами семиотики далеко не исчерпывается инструментарий исследования текстостроительной роли модуса и диктума в их гармоничном сочетании на фоне жанровых различий. Мы исходим из глубочайшего афоризма М.М. Бахтина: «Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы». Мы понимаем это и так, что не может быть исчерпывающего отдельного лингвистического, литературоведческого, семиотического, культурологического и т.д. анализа текста. Отдельный аспект анализа, по нашему мнению, так или иначе ведет к определенной, но ловушке – самим текстом его интерпретации. Поэтому мы бы призвали в исследовании модуса и диктума к максимально возможному спектру методов и научных техник. Здесь пунктирно скажем еще о некоторых.

Общетеоретический *метод наблюдения*. В нашем понимании это не что иное, как профессиональное, пристальное чтение текста не просто читателем, а читателем-лингвистом, вооруженным (теорией и предшествующими наблюдениями-чтениями) читателем, ведущим *целенаправленное* (а не рассеянное) *наблюдение*. Особое внимание стоит уделить стремительно развивающемуся с 1980-х гг. *концептуальному анализу*, понимаемому как выявление в картине мира личности автора *концептов* и как «единиц ментального лексикона» [32. С. 90], «объектов из мира “Идеальное”» [6]; и даже как «конденсатов туманных ассоциаций» [33. С. 84], того, что «деформирует смысл, но не упраздняет его» [33. С. 88].

Слово, выводящее текст за его собственные пределы, нуждается и в таких частных методах исследования, как *эксперимент* (в нашем случае чаще всего перифразы и додумывание за автора, постановка себя на место автора) и *интертекстуальный анализ*. Один из рода самых важных в исследовании модуса и диктума текста – *сопоставительный анализ*, понимаемый как установление сходства и различия в языковом оформлении одного и того же содержания *в разных жанрах*, в данном случае – для выявления модусных значений и ролей пропозиций. Наблюдая над тем, как меняются цепочки пропозиций и модусные рамки, исходящие из разных жанров – художественного, научного и публицистического, – одного события, например, сражения при Ватерлоо или Бородинского сражения, или Сталинградской битвы, или какого-то иного из бесконечного сонма событий, можно выявить текстостроительные роли модуса и диктума, зависящие именно от «наклонения жанра».

Но сопоставительный анализ можно повернуть и в другую сторону, как редко поворачивают. Можно посмотреть, как меняются приемы построения пропозиций и модусные рамки в зависимости от того, текст какой сферы речи продуцирует *один автор* – художественной прозы, публицистической, научной, – если автор – универсал и принят всеми тремя сообществами – писательским, журналистским, научным (а такие люди сегодня есть, и их немало).

Наблюдения над тем, как диктует определенная сфера словесности – художественная, публицистическая, научная – определенному автору определенные изменения его изначальной, имманентной манеры (которую мы также должны найти), с одной стороны, и

тем, как автор сопротивляется этому «диктату жанра», для теоретических выводов о текстостроительной роли с другой – дадут уникальный эмпирический материал модуса и пропозициональных структурах текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лингвистический энциклопедический словарь*. М., 1990.
2. *Степанов Ю.С.* Методы и принципы современной лингвистики. 3-е изд., стереотип. М., 2002.
3. *Harris Z.* *Methods in structural linguistics*. Chicago, 1951.
4. *Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл. М., 1976.
5. *Арутюнова Н.Д.* Синтаксис // *Лингвистический энциклопедический словарь*. М., 1990. С. 448–451.
6. *Wierzbicka A.* *Lexicography and conceptual analysis*. Ann Arbor, 1985.
7. *Вежбицка А.* Восприятие. Семантика абстрактного словаря // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVIII : Логический анализ естественных языков. М., 1986. С. 336–364.
8. *Павеленис Р.И.* Проблема смысла. М., 1983.
9. *Копытов О.Н.* Взаимодействие квалификативных модусных смыслов в тексте (авторизация и персуазивность) : дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004.
10. *Ожегов С.И.* *Словарь русского языка*. М., 1988.
11. *Богданов Г.Н., Вяземский Б.А.* *Справочник журналиста*. Л., 1971.
12. *Хорошая компания для пенсионных денег* // *Тихоокеанская звезда*. Хабаровск. 2003. 18 сент.
13. *Толстая Т.* Женский день. М., 2006.
14. *Смирнов И.П.* Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб., 1995.
15. *Азизурова Э.С.* *Очерки по стилистике слова*. Ташкент, 1973.
16. *Болотнова Н.С.* Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994.
17. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
18. *Виноградов В.В.* *Стилистика. Теория поэтической речи*. Поэтика. М., 1963.
19. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971.
20. *Бельчиков Ю.А.* Академик В.В. Виноградов (1895–1969). Традиция и новаторство в науке о языке. М., 2004.
21. *Одинцов В.В.* *Стилистика текста*. М., 1980.
22. *Арнольд И.В.* *Стилистика декодирования : курс лекций*. Л., 1974.
23. *Кайда Л.Г.* *Филологический анализ художественного текста. Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи*. М., 2000.
24. *Кайда Л.Г.* *Композиционная поэтика публицистики*. М., 2006.
25. *Арнольд И.В.* *Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования)*. М., 1990.
26. *Кайда Л.Г.* Авторская позиция в публицистике (функционально-стилистическое исследование современных газетных жанров) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1992.
27. *Булгаков М.А.* *Мастер и Маргарита*. М., 1986.
28. *Шмелева Т.В.* *Семантический синтаксис : текст лекций*. Красноярск, 1988.
29. *Шмелева Т.В.* Текст сквозь призму метафоры ткань // *Вопросы стилистики : межвуз. сб. науч. тр.* Саратов, 1998. С. 68–74.
30. *Шмелева Т.В.* *Семантический синтаксис : текст лекций из курса «Современный русский язык»*. 2-е изд. Красноярск, 1994.
31. *Копытов О.Н.* Метод экспликации модусных смыслов в тексте (как один из примеров методологической тенденции) // *Актуальные задачи лингвистики, лингводидактики и межкультурной коммуникации : сб. науч. тр.* Ульяновск, 2010. С. 36–40.
32. *Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г.* *Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е.С. Кубряковой*. М., 1996.
33. *Барт Р.* *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М., 1994.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 сентября 2011 г.