

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім.В.Н.КАРАЗІНА
ЦЕНТР ПІДГОТОВКИ ІНОЗЕМНИХ ГРОМАДЯН

ВИКЛАДАННЯ МОВ У ВУЗІ
НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ
МІЖПРЕДМЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ

Збірник наукових праць
Випуск 4



Харків
Константа
2000

ЛОГИКА ЯЗЫКА В ИССЛЕДОВАНИИ ЛИРИКИ

Калюжный В.Н.

Харьковский национальный университет им.В.Н.Каразина

Лирика — вершина поэтического творчества. Покорение Парнаса длится немало столетий. Счастливо разминувшись с поэзией в средней школе, обыватель сохраняет благоговейное отношение к ней на всю жизнь. Лирику лелеют безвестные учителя и солидные литературоведы. Но научный обоз едва поспевает за ездой в незнаемое. Здесь на неизведанном пути ждут замысловатые сюжеты.

Первая среди равных родов литературы, лирика выходит за рамки поэтического. Поэзия — волшебство, лирика — магия. Для одной первостепенна форма; другая спасает мир особой красотой. Поэзия может быть искусством для искусства. В лирике же — все во имя человека. Культ личности в ней никогда не будет преодолен. Лирика не подвластна стиховедению. Поэтическая функция замыкается на тексте; лирика обращена на субъект. Эстетика вынуждена соотносываться с этикой. Если писатель — инженер человеческих душ, то лирика — спец по микрохирургии сердца.

Лирика всеохватна, но селективна. Поэтическое дыхание может коснуться любого предмета. Но не каждое слово лирике в строку.

В соревновании с прозой лирика выигрывает темп, но теряет в охвате. Повествование вольготно растекается по жизненному

ландшафту, лирика бьет из глубин души. Если проза ориентируется на событие, то лирика — на состояние. Первая соотносится с нормой, вторая не чужда аномалии.

Проза приближена к естественному пульсу жизни. В лирике мы путешествуем на машине времени, оказываясь каждый раз в непостижимых местах.

Проза стремится к адекватности. Лирика находится по ту сторону истины и лжи. Проза бесстрастно отражает, лирика применяет на себя различные типы речевых (интенциональных) актов.

Несет ли лирика информацию? Если это и информация, то она стара как мир.

В тексте лирическая струя может совмещаться как с красочными изображениями, жаркими сценами, замысловатыми перипетиями, так и логическими ходами, риторическими построениями. Вместе с тем, лирика не страшится антиномий, она не чужда нонсенсу. Вот характерное квазилогическое объяснение: "И сердце вновь горит и любит — оттого, что не любить оно не может".

Лирическое произведение — роль в театре одного актера, сценарий, который не устает разыгрывать исполнитель. На лирических подмостках сцене есть место для пафоса и отчаяния, героики и трагедии, для реализма и театра абсурда.

Наличие формальной структуры у поэтических творений не подвергается сомнению. Наряду с хрестоматиями лирических шедевров существуют коллекции блестящих разборов. Но все же анализ поэтического текста остается скорее штучной работой, нежели поставленной на поток.

Формальный подход к исследованию произведения отличается всеядностью. В структуралистском хозяйстве сгодится всякая малость; на вес золота идут точки и запятые, залоги и наклонения, времена и падежи. Звучание обуславливает значение, синтаксис — смысл, ритм — образ. Грамматика поэзии переплетается с поэзией грамматики. Перефразируя Паскаля, можно сказать, что центр структурного анализа — везде, а окружность — нигде. И хотя структура в идейном плане ассоциируется с жесткостью, множество приписываемых произведению структур образует диффузное облако.

Плюральностью структурного подхода можно объяснить и то, он легко ассимилирует построения, далекие от него по духу. Примером может служить идея хронотопа. Возникшая в мастерской Бахтина, неприязненно относящегося как к поэзии, так и различным формалистским ухищрениям, эта конструкция расцвела пышным цветом в работах структуралистов. Впрочем, стро-

того определения хронотопа нет ни у первооткрывателя, ни у его преемников.

Воззрение на единство пространства и времени получило шанс после того, как идеи теории относительности овладели широкими массами (весьма удаленными от первоисточника). Между тем их разноприродность куда более очевидна: “время не является, подобно пространству, положительной рядоположенностью, а, напротив, представляет собой *отрицательное* внешнее начало” (Гегель 1971, 299). Воспринимаются они совершенно по-разному: “То, что находится в пространстве рядом друг с другом, — легко обозреть, но во времени один момент уже исчез, когда появился другой” (Гегель 1971, 285).

В естественном языке слова “пространство” и “время” значат далеко не то, что в научном. Связываемые с ними образы далеко уходят от строгих дефиниций.

За понятием времени стоит сложный внутренний опыт. Психологическое время отличается от физического, биологическое — от социального. С одной стороны оно отождествляется с интуицией, с другой, — с ходом исторического прогресса. Система грамматических времен моделирует темпоральность по-своему. Время столь же реально, сколь и абстрактно. Временные понятия не имеют четких референтов. Темпоральные концепты шеголяют в пестром метафорическом одеянии. В философии проблема времени одна из сложнейших. Для Бергсона, например, “длительность” — более фундаментальное понятие, чем время.

Философские воззрения на пространство, противореча друг другу, расходятся с практическим. Обыденное представление о пространстве зависит от природы и климата, ландшафта и уровня цивилизации. Многообразие пространственных представлений порождает огромное число формализованных моделей.

Широчайший выбор пространств наличествует в математике: топологические и метрические, аффинные и линейные, пространства Евклида, Римана, Лобачевского. Тем не менее, физические, геологические, семантические, текстовые, художественные... пространства норовят выскользнуть из-под плотной геометрической опеки.

Лирическое начало имеет право на автономию. Правда, вопрос об отделении от “старших братьев и сестер” ставить преждевременно. В чистом виде “лирическое” является абстракцией, неким предельным представлением. Что можно сказать о ЛИРИЧЕСКОМ за вычетом ПОЭТИЧЕСКОГО? Не останется ли в результате голая схема? Даже если и так, то она может представ-

лять теоретический интерес. Коль скоро естество лирики и материя стиха различаются, то должны разниться поэтическая и лирическая структуры.

Простейший вариант “лирической” конструкции сводится к следующему: “модель стихотворения в содержательном плане включает в себя три начала, три компонента: реальный мир, чувство, мысль. Отсюда вырастает лирический сюжет, созданный переплетением этих трех компонентов, их бесконечно варьирующимися отношениями” (Сильман 1977, 76). Три перечисленных конституента сводятся к двум известным блокам: МИРу и Я. Личностная сфера, в свою очередь, делится на эмоциональную и ментальную зоны.

Предложенную схему следует развить: дифференцировать сферу психического, учесть ценностную составляющую, экзистенциальное начало, выявить многообразные отношения “Я” и МИРа (природы, социума). В результате может возникнуть конструкция, моделирующая лирическое начало “в чистом виде”. Проблема, однако, в том, что “во внутреннем мире человека нет четких границ, разделяющих ментальную и эмоциональную сферы, волю и желания, перцепции и суждения, знание и веру” (Арутюнова 1989, 7).

Вступая в лирические владения, трудно удержаться от наивного вопроса, где совершается все то, что происходит в лирике? Проще всего постулировать существование специально для этих целей предназначенного *художественного (сюжетного)* пространства (Левитан и др, 126-127), не вдаваясь в детали его устройства.

Еще один способ — считать, что “в лирике события происходят во внутреннем, субъективном мире автора, который одновременно является единственным героем своего произведения” (Левитан и др, с.390). Обратим внимание, как литературоведческий дискурс теряет определенность, то используя пространственную метафору (внутренний), то обращаясь к философскому жаргону (субъективный). По существу же, порожденный текстом мир отождествляется с биографическим миром автора (а он сам - с героем). Ползучий биографизм пленяет читателя лирики. Между тем герой произведения далеко не всегда является Робинзоном. Лирический мир населяют разнообразные персонажи: “Ты”, “Он”, “Она”, “Они”.

По одной из версий “лирический сюжет” может существовать “во внефабульном, лирически-музыкальном времени-пространстве” (Левитан и др 1990, 97). Что и говорить, смесь французского с нижегородским впечатляет. Но указаний, где искать этот призрачный край, авторы не дают.

Подчеркнем также, что отнесение события к внешнему, объективному миру (Левитан и др 1990, 390), не вполне корректно. События имеют особую локализацию, совершаются на границе ряда миров: жизненной сферы, социума, личностного мира (Арутюнова 1988, 169-171).

Разумно считать, что моделируемую лирикой вселенную (**лирический универсум**) конституируют порождаемые стихотворным текстом возможные миры. Мы подразумеваем, конечно же, не теоретико-множественные конструкции, возникающие в логической семантике, а неформальные, интуитивно приемлемые образования.

Возможный мир можно “интерпретировать либо как возможное положение дел, либо как возможное направление развития событий”, связывать его с “моделью”. Другая возможность – рассматривать подобные миры как “ограниченные фрагменты существующего действительного мира” (Хинтиikka 1980, с. 38, 42, 52). Наряду с *логически возможными* рассматриваются и *эпистемически возможные миры*.

В качестве лингвистического коррелята допустимо понимать возможные миры и как (прототипические) ситуации. В таком случае инструментом для их описания может служить аппарат фреймов. Следует упомянуть также о “точках зрения”, исправно служащих литературоведческому анализу. С каждой точки зрения раскрывается свой потенциальный мир.

Будучи весьма иллюзорными, возможные миры укоренены в тексте. Создающиеся с помощью читательской фантазии, они задаются языковыми конструкциями. Вдохновенная интерпретация требует лингвистической компетенции.

В рамках широкого подхода к спектру условных миров можно отнести прошлое и будущее, мыслимое и возможное, явь и мечту. В их образовании участвуют сон и бодрствование, память и воображение, слух и взгляд. В свою очередь “реальная действительность” распадается на ряд слабо связанных подсистем: события и факты, семья и работа, будни и праздники. Представления о возможных мирах питают также “иные” (потусторонние) миры.

Своим существованием возможные миры обязаны разнообразным модальностям. Те из них, которые служат для выражения состояния или установки некоторого индивидуума, называются *личными модальностями* или *пропозициональными установками*. Последние также можно понимать как отношение личности к положению дел (Хинтиikka 1980, с. 27, 38, 40). Они не ограничиваются областью логики: “в формировании пропозициональ-

ных установок соучаствуют разные психологические составляющие” (Арутюнова 1989, 7).

Необъятная вселенная возможных миров включает разные созвездия. Вспомним, прежде всего, о мыслительной сфере. “Эталонные глаголы пропозициональных установок — *полагать, думать, считать...* вводят пропозицию, выражающую некоторое ментальное содержание индивидуального сознания. Суждение может быть результатом... наблюдений, впечатлений, ощущений, сравнений и сопоставлений, умственных операций и т.п., не отделенных от субъективных склонностей, вкусов и интересов индивида” (Арутюнова 1989, 9).

Другая галактика возникает благодаря восприятию. Последняя вычленяет, прежде всего, объективный мир. Однако, “человек способен видеть не только зримый, но и невидимый аспект мира... абстрактные объекты — душу и смысл, зло и ложь, суть вещей и суть дела...” (Арутюнова 1989, с. 19,20).

Два ведущих модуса являются взаимно дополнительными. “Наиболее фундаментальное различие между видением и полаганием заключается в природе объекта — “заполнителя” интенционального вакуума. Нормальным объектом видения является предмет. Объектом полагания может быть только пропозиция” (Арутюнова 1989, 21). Природа не терпит пустот, а природа лирики — подавно. Лирика соотносится не с вакуумом, а с конденсатом. “Лирическую вселенную” переполняют слова и вещи, душевные порывы и глубокие мысли, совершенные образы и сокровенные переживания.

Возможные миры выводятся на орбиту и посредством чтения. Но, быть может, оно лишь возвращает взятое ранее взаймы. “Воспринимая мир, человек его “прочитывает”, т.е. получает неизмеримо больше информации, чем та, которая предопределена перцепцией. Видимый мир полон скрытого значения, образуемого нашими опытными и теоретическими знаниями, пониманием механизмов жизни, интуицией, неотчетливыми представлениями” (Арутюнова 1989, 18-19). Возникает “лирический круговорот” ощущений, символов, идей.

И все же в коловращении миров реальное отличается от имaginативного. “Язык достаточно определенно различает концепт видения от того, что *кажется, чудится и мерещится*” (Арутюнова 1989, 25). Перечисленные глаголы имеют постоянную прописку в лирических кварталах: “Мне кажется, что вы больны не мной”...

Искомую лирическую структуру (каркас, рамку, ядро) назовем для краткости **лирической схемой**. Подобное сочетание мо-

жет показаться оксюмороном. Но мы останавливаемся на этом термине, чтобы подчеркнуть специфику нашего подхода, ориентированную на депозитизацию лирики.

В общей структуре художественного произведения лирическая схема представляет особый срез. Ее описание в принципе должно быть выполнено на специальном метаязыке. Выделение подобной схемы сопровождается абстрагированием от множества подробностей. При этом в жертву идолу лирики будет приноситься поэтическая плоть.

В центре лирической схемы должен находиться лирический герой (имплицитный автор). С учетом множественности субъекта, полиморфности “Я”, фактически мы имеем дело с многофокусностью. В многомерную систему вносят свой вклад Я и Оно, Эго и Суперэго, субъект пропозициональной установки и агент интенциональности. В свою очередь, каждая ипостась лирического “Я” связана с тем или иным возможным миром.

Заметим, что если обычно в структурном подходе смысл имеет деперсонализированный (узко семантический) характер, то в лирическом произведении он должен рассматриваться и в личностном плане.

Лирический универсум будет пространственной основой лирической схемы. Но последняя должна включать и систему соответствующих “возможных времен”, текущих по своим законам. “Лирическая” разновидность времени радикально отличается от общелитературной.

Лирическому макрокосму противостоит микрокосм “Я”, который (парадоксальным образом) и порождает его и содержится в нем. В сущности, мы возвращаемся к исходной паре ЧЕЛОВЕК — МИР, но уже лишенные иллюзии прозрачности связи между ними.

Взаимодействие двух основных компонентов и образует **лирическую схему**. Вместе с тем нужно учитывать перспективу обогащения ее за счет дополнительных резервов. В качестве одной такой возможности назовем коммуникативные схемы стихотворений (Левин 1998). Лирическую схему можно рассматривать также как формальный аналог архетипа (Юнг) или “прото-повествования” (Джеймисон), порожденных коллективными представлениями.

Сказанного выше мало не покажется для анализа стихотворения Есенина “Над окошком месяц. Под окошком ветер”, состоящем всего из десяти строк. Как удастся на таком тесном “пятачке” раскрутить сюжет, развить тему, раскрыть образы? Ведь

даже перебрать джентльменский набор привычных лирических атрибутов и то невозможно!

Каждая строфа (строка) живописует тот или иной “сегмент реальности”, со своей пространственной спецификой и особым временем.

Начало стихотворения описывает земной, осязаемый мир. Исходная строфа демонстрирует статичный (чуть ли не вневременной) пейзаж.

Первый стих симметрично членится на два параллельных полустишия, пересекающихся по слову *окошко*. Оба предложения, формирующие первый стих, локативны и построены по общей схеме. Графическая структура строки неявно вводит геометрическую тему.

Допуская роскошь повтора, поэт превращает окно в своеобразную точку отсчета. Ориентацию задают “взаимообратные” предлоги *над* и *под*. В результате возникает ось координат, проходящая через окно, параллельно которой располагается *тополь*. Сомнительной опорой вертикали оказывается *ветер*, в результате чего пирамида, венчаемая *месяцем*, обретает неустойчивость. Второй стих определяет горизонтальную ось *окошко* — *тополь*.

Семантически слово *окно* весьма весомо. Дважды блеснув в самом начале, оно теряется из виду, но оставляя за собой смысловой след. Из всего многообразия значений окна выделяются два. Во-первых, это — ГРАНИЦА между ВНУТРЕННИМ и ВНЕШНИМ, СВОИМ и ЧУЖИМ, БЛИЖНИМ и ДАЛЬНИМ, УЮТОМ и ТРЕВОГОЙ. Во вторых, это — предмет, опосредующий ВИДЕНИЕ, символизирующий ЗРЕНИЕ. Создавая возможность ВОСПРИЯТИЯ, *окно* в то же время их и ограничивает.

Судя по всему, комната (домысливаемая читателем) не освещена изнутри. “Свеча горела на столе” в другом помещении. Стало быть, окно не светится, снаружи выглядит черным. Тем самым присущая окну ПРОЗРАЧНОСТЬ вступает в конфликт с его акциденциальной ТЕМНОТОЙ. Во всяком случае, оно темнее окружающей среды со светло-серебристым тополем во главе. Ясный месяц и темное окно задают полюса черно-белой цветовой гаммы.

Описанный фрагмент может быть представлен как набор фотоснимков (коротких кинокадров), сделанных с разных точек зрения. Но средоточие поэтического универсума — лирический герой — не имеет в нем определенного места. Он может находиться как *за*, так и *перед* окном.

Повествование, похоже, начинает всеведущий субъект, чтобы лишь затем передать слово персонажу. С другой стороны, песенная интонация заставляет сразу приписать ее герою.

Месяц, как новорожденная луна, несет не только идею свежести, чистоты, молодости, но и идею ЖИЗНИ в целом. Но век его не долг, и на горизонте уже вырисовываются контуры СМЕРТИ. Ее образ ощущается и по облетевшему дереву, холодному ветру, бесстрастному стеклу. Тем самым мир лирического героя соприкасается с экзистенциальным пространством.

Вторая строфа, продолжая описание действительности, меняет способ восприятия из визуального на слуховое. С этого момента начинает доминировать тема ЗВУЧАНИЯ. Она реализуется посредством *плача, смеха, голоса, песни*, оборота ⁸*развернув тальянку*.

Этот эпизод измеряется несколькими тактами музыки (куплетами песни). Масштаб времени совпадает с реальным. Вторая строфа может реализоваться под фонограмму. Но для изображения оценочных характеристик (⁵*родимый*) выразительных средств может не хватить.

Геометрическая расстановка объектов в первой строфе сменяется расплывчатым указанием *дальний-далекий* во второй строфе, и полной потерей ориентации в третьей, выражаемой вопросом ⁶*где*.

В то же время вторая строфа подготавливает трансформацию реального мира в мыслимый. ³*Дальний плач тальянки* из ⁴*далекого* пространственно превращается в удаленный во времени. Восприятие звука *тальянки* как ⁴*родимого* ведет к отождествлению двух звучаний, разнесенных во времени.

В этом плане центральная — третья — строфа оказывается переходной от реального универсума к идеальному. По всей видимости, песня оказывается контаминацией двух мотивов — из ПРОШЛОГО и НАСТОЯЩЕГО. Ее амбивалентность подчеркивается противоречивым описанием: ⁵*плачет и смеется*. Эта характеристика субъективна: для героя смех ассоциируется с ПРОШЛЫМ, плач с НАСТОЯЩИМ.

Четвертая строфа репрезентирует мир ПАМЯТИ. ПРОШЛОЕ (⁷*когда-то*) концентрируется в единственном (быть может, периферийном) ВОСПОМИНАНИИ. Значительность ПРОШЛОГО обратно пропорционально его представленности в тексте. В плане ПАМЯТИ возникает сходство рассматриваемого положения с ситуацией “я помню чудное мгновенье”. Но, в отличие от более счастливого собрата, второе чудное мгновенье крестьянскому парню не является. Это радикально меняет лирическую схему стихотворения.

В этой строфе мы снова имеем реальный режим времени. Оно соизмеряется с несколькими шагами (⁸*выходил*), движением ме-

хов гармонии. Вместе с тем, скорее всего, подразумевается не единичный, а типовой эпизод. Память избирательно освещает прошлое.

Четвертую строфу можно реализовать средствами игрового кино. Здесь герой впервые может показаться во всей своей красе. А вот объект интенции (*любимая*) может и не попасть в кадр.

В последней строфе “мировая линия” претерпевает резкий излом. Из глубин памяти мы поднимаемся на островок сознания. Девятый стих фиксирует точку в пространстве ценностей (значимостей): *“А теперь для милой ничего не значу*. Вынесенный вердикт распространяется на всю оставшуюся жизнь.

Но следующий — десятый стих — возвращает читателя в изначальное пространство-время, НАСТОЯЩЕЕ, однако, оказывается покрытым налетом отчуждения.

Второй стих последней строфы, разворачивающийся под знаком “теперь”, может соотноситься с различными повторяющимися моментами. Они измеряются несколькими тактами музыки, куплетами песни.

Таким образом, ВРЕМЯ в лирическом универсуме оказывается “закольцованным”: НАСТОЯЩЕЕ срывается в ПРОШЛОЕ, ПРОШЛОЕ вторгается в НАСТОЯЩЕЕ. БУДУЩЕЕ на циферблате отсутствует.

Тем самым ВРЕМЯ асимметрично. Оно развернуто в ПРОШЛОЕ. Антиизоморфность двух временных срезов сечений проявляется и в том, что *“спозаранку* в ПРОШЛОМ соответствует вечер в НАСТОЯЩЕМ.

Настоящее героя хотя и не богато, но не редуцируется к точке. Его рамки раздвигает восприятие, память, оживающие чувства.

Оппозиция ПРОШЛОЕ — НАСТОЯЩЕЕ определяет целый ряд семантических пропорций. ПРОШЛОЕ соотносится с полнокровной ЖИЗНЬЮ, НАСТОЯЩЕЕ — с прозябанием (в житейском смысле) и со СМЕРТЬЮ (в экзистенциальном). В эмоциональном плане *“празднику* в ПРОШЛОМ отвечает будничность НАСТОЯЩЕГО. Наконец, оппозиция ПРОШЛОЕ — НАСТОЯЩЕЕ налагается на оппозицию СВОЕ — ЧУЖОЕ.

Глагол *“выходил* подразумевает дверь (лексически не зафиксированную в тексте). Семантическое отношение ДВЕРИ и ОКНА пропорционально отношению ПРОШЛОГО и НАСТОЯЩЕГО.

Образ пространства складывается из двух картин, приуроченных соответственно к ПРОШЛОМУ и НАСТОЯЩЕМУ. Прошлому отвечает жизнерадостная жанровая сценка; настоящему — мрачноватый пейзаж “с настроением”. В ПРОШЛОМ лири-

ческий герой изливает свои чувства в песне; в НАСТОЯЩЕМ он работает только на прием.

Липа вековая возводит тему идею концепт ВРЕМЕНИ в ранг ВЕЧНОСТИ. Но для наивного (как и для мифологического сознания) вечность означает остановку времени. Для героя она фокусируется в мгновении воспоминания. Итак, на *липе* сходится целый ряд мотивов, и с ней ассоциируется образ ⁸*любимой*. *Пышная ⁶липа* противопоставлена *облетевшему тополю*, ассоциируемому с героем. Опадающая крона ассоциируется не столько с увяданием (старостью), сколько указывает на мотив УТРАТЫ (ПОТЕРИ). Объектом утраты является ЛЮБОВЬ, а результатом ОДИНОЧЕСТВО.

Кроме того, природная тема свидетельствует о повторяемости, и привносит мотив циклического времени. Герой оказывается в замкнутом круге.

Доминирующим состоянием внутреннего мира героя является ПЕЧАЛЬ. Она вызвана УТРАТОЙ и усиливается *плачем тальянки*. Заметим, что ПЕЧАЛЬ релевантна ВНУТРЕННЕМУ миру, а ОДИНОЧЕСТВО — ВНЕШНЕМУ. С другой стороны, ПЕЧАЛЬ соотносится с НАСТОЯЩИМ, а ЛЮБОВЬ с ПРОШЛЫМ.

Тема ЛЮБВИ в стихотворении не столько раскрывается, сколько концентрируется в номинациях ⁸*любимая*, ⁹*милая*. Более того, последняя фигурирует в нем не как объект, а как цель. В то же время мотив ЛЮБВИ является сквозным, сшивающим систему возможных миров в единый лирический универсум.

ОДИНОЧЕСТВО присуще не только субъекту, но оно атрибутировано и миру. Он конституируется сингулярными объектами. Но, если уникальность месяца закономерна, то остальное определено замыслом демиурга. Множественную природу здесь имеют только опавшие листья, вынесенные за пределы стихотворения. Все выявляемые в настоящем изолированные объекты можно рассматривать как ипостаси лирического моносубъекта. В известном смысле это приводит к распылению субъективности и, как следствие, к кризису идентичности: ¹⁰*под чужую песню и смеюсь и плачу*.

Сказанное имеет непосредственное отношение к проблеме рецепции художественного произведения, как носителем языка, так и иноязычным читателем. Проблема перевода текста упирается во многом в вопрос сохранения его структуры. Известно, сколь многое теряют в переводе стихотворения Пушкина. К пониманию текста как целого можно двигаться последовательными приближениями. Исходным рубежом может быть “содержа-

ние". Оно во многом инвариантно относительно перевода. Разумеется, здесь нужно учитывать национально-культурные реалии. Но лингвистическая относительность не распространяется на проблему человека, являющуюся центральной для лирики. Стратегия понимания лирического творения (человеком, не свободно владеющим языком) может иметь "радиальный" характер, распространяясь от центра к периферии. С каждым возможным миром связан свой язык (микродиалект), овладение которым приближает общее понимание.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. - М.: Наука, 1988.
2. Арутюнова Н.Д. "Полагать" и "видеть" (к проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. - М.: Наука, 1989. - С. 7-30.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. - М.: Искусство, 1971.
4. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. - М.: Языки русской культуры, 1998.
5. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. - Рига: Зинатне, 1990.
6. Сильман Т. Заметки о лирике. - Л.: Советский писатель, 1977.
7. Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. - М.: Прогресс, 1980.