

УДК 811.166.1'42

ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНСТРУМЕНТОЛОГИЯ КАК ОСНОВА ОПИСАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Забашта Р. В.

Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского, г. Симферополь

Статья посвящена рассмотрению теоретических основ поэтической инструментологии – направления функциональной лингвистики, предметом исследования которого является художественный текст как регулятивная единица. В качестве примеров инструменталистского анализа предложено функционально-семантическое описание двух текстов из русской литературы («В поле не видно ни зги...» Ф. Сологуба и «Есть в памяти мгновения войны...» С. Поделкова). Обосновывается мысль о том, что интерпретация предполагает переход от анализа к синтезу, т. е. к учёту содержательной целостности текста, что недостижимо без овладения инструменталистскими навыками.

Ключевые слова: поэтическая инструментология, текст, обыденная картина мира, индивидуально-авторская картина мира, стержневой элемент, интерпретация.

Постановка проблемы. Предлагаемая статья посвящена рассмотрению теоретических основ поэтической инструментологии – направления функциональной лингвистики, предметом исследования которого является художественный текст как регулятивная единица.

В одном из интервью Иосиф Бродский прокомментировал вопрос о назначении поэзии следующим образом: «Поэзия не развлечение и даже не форма искусства, но, скорее, наша видовая цель. Если то, что отличает нас от остального животного царства, – речь, то поэзия – высшая форма речи, наше, так сказать, генетическое отличие от зверей. Отказываясь от неё, мы обрекаем себя на низшие формы общения, будь то политика, торговля и т. п. В общем, единственный способ застраховаться от чужой – если не от своей собственной – пошлости. К тому же поэзия – это колоссальный ускоритель сознания, и для пишущего, и для читающего. Вы обнаруживаете связи или зависимости, о существовании которых вы и не подозревали: данные в языке, речи. Это уникальный инструмент познания» (цит. по: [5]). Последние слова из данной цитаты наиболее важны для нас: поэтический текст, в метасистемном смысле, есть не столько художественное произведение, сочинение автора, сколько способ познания законов жизни (для пишущего) и, одновременно, средство приобщения других людей к результату этого познания (для читающего).

Поэзия почти лишена коммуникативности в привычном для нас смысле: передача информации в поэтическом тексте не является системообразующим фактором текста. Разумеется, это не означает, что художественная речь лишена содержания, поскольку всякий текст составлен из языковых знаков; но содержание это способно преобразовывать картину мира читателя – ту её часть, в которой хранятся личностные ценности. Именно желанием изменить взгляд читателя на какой-либо предмет, открыть для него убежденность автора в чём-либо и объясняется использование для этих целей самой художественной формы. Отсюда важное свойство художественного слова – его *регулятивность* [7]. Именно это свойство поэзии является (используя

словосочетание Иосифа Бродского) «ускорителем сознания»: читая текст, мы можем открыть нечто для нас совершенно неожиданное, осознать ту сторону явления, которая ранее была скрыта от нас, разорвать оковы привычности и мнимой «всепопнятности»... Таким образом, поэзия даёт нам возможность приобщиться к знанию, отражающему особенности субъективного мировосприятия, т. е. мировосприятия мира другими людьми.

Цель статьи – изложить основные положения поэтической инструментологии и на примерах из русской классической литературы проиллюстрировать действенность данного подхода в его наиболее важных моментах, имеющих отношение к интерпретации как заключительному этапу лингвистического анализа текста.

В одной из телепередач «Нескучная классика» известный кинорежиссёр Андрей Кончаловский сказал, что «большое искусство непредсказуемо и логично, «среднее» искусство предсказуемо и логично, а бездарное искусство предсказуемо и нелогично» [4]. Оценка, выраженная в словах «непредсказуемо» и «логично», характеризует, на наш взгляд, целостность текста и – как следствие – его свойство транслировать смысл, угол зрения на предмет изображения, ранее не существовавший в условиях определённой лингвокультуры.

В среде современных философов, культурологов (особенно представителей постмодерна) весьма распространено мнение, согласно которому текст, в плане его содержания, не подлежит сколь-нибудь однозначному и непротиворечивому истолкованию в силу множественности индивидуального опыта, «ускользания от цивилизации» [2]. Как представляется, причиной подобных воззрений является попытка «проникнуть в тайну смысла» при отсутствии веры в возможность этого проникновения и, как следствие, неразработанность методологической основы – целостной системы представлений филолога-герменевта о том, что такое текст, каковы причины его возникновения и каково его назначение в социуме.

Текст – это семиотический инструмент: по субстанции он двусторонен, по функции – регулятивен, т. е. предназначен для воздействия на картину мира реципиента. Зерно проблемы адекватного сопорождения текста при его чтении обусловлено существенными различиями в системах авторской и читательской картин мира. Адекватное сопорождение текста, в сущности, представляется не только как его чтение, но и последующее понимание, максимально близкое к первичному, авторскому замыслу.

Поэтическая инструментология рассматривает художественный текст как орудие, особого рода организованное средство для приобщения к личностному, но релевантному для лингвокультуры знанию, иными словами, для утверждения нового взгляда на какой-либо предмет; взгляда, противопоставленного обыденному, массовому пониманию этого предмета [3; 6–9]. Разработка данной проблематики представляется **актуальной** задачей потому, что рассматриваемый нами подход, во-первых, даёт возможность чётче представить различия между русской поэтической и общенародной картинами мира, во-вторых, обладает тем гносеологическим потенциалом, который необходим для создания типологии текстов на функционально-семантических основаниях.

В основу поэтической инструментологии положены следующие принципы:

1) системообразующим фактором художественного текста является его идейно-образное содержание;

2) функция текста – регуляция, т. е. воздействие на картину мира читателя с целью приобщить его к сознанию автора, сделать явной для него элемент индивидуальной системы ценностей;

3) художественная ценность текста в отношении его устройства заключается в особой соотнесённости языковых единиц – результата осознанной и целенаправленной деятельности автора; эта деятельность обусловлена стремлением представить предмет изображения с позиции авторского идеала, т. е. путём противопоставления общенародного и индивидуального; следовательно, развитие идеи произведения объясняется осознанным автором и выраженным им в языковых средствах текста противоречием между «данным» и «желаемым»;

4) соотнесённость единиц обусловлена композиционно, поскольку текст, как и всякий инструмент, состоит из двух функциональных частей: подсистемы, которая непосредственно воздействует на картину мира читателя («острие», по А. Н. Рудякову), и подсистемы, которая обеспечивает функциональность первой («рукоять», по А. Н. Рудякову).

Идеи поэтической инструментологии были заложены в работах Н. А. Рудякова. Весьма когнитивны и функциональны для 70-х гг. XX в. воззрения учёного на причины особой организации художественного текста: «Художественное произведение появляется в результате «глубокого осмысления автором предмета изображения, открытия в нём признака, дотоле неизвестного или находящегося на периферии наших знаний о предмете <...>, этот признак, представляющийся автору истинным, возникает в художественном произведении как реакция на отражение предмета в обыденном сознании, как его отрицание» [9, с. 23].

На основании этих положений Н. А. Рудяков формулирует этапы функционального описания художественного текста:

1. Определение композиции, то есть исходной части произведения, в которой изображается факт объективной действительности, как он отражается в обыденном сознании, и основной части, выражающей отношение автора к изображаемому факту, предмету, явлению.

2. Определение соотнесённости языковых средств в исходной, и с другой стороны, в завершающей частях произведения, – соотнесённости, в результате которой в этих средствах возникает новый образный смысл.

3. Определение этого нового, образного смысла. Для этого, прежде всего, выявляется стержневой элемент стиля лирического произведения, затем с помощью толкового словаря выясняется значение в общенародном употреблении соотнесительной языковой единицы, выступающей в исходной части стихотворения, а затем выявляется семантический признак, который актуализуется в понятийном содержании слов, составляющих текст, и который обуславливает появление нового, образного смысла в соотнесительной языковой единице, выступающей в основной части стихотворения [9, с. 78].

Обратимся к иллюстрации действенности данного подхода, в особенности той его части, которая касается интерпретации.

Первый пример – стихотворение Фёдора Сологуба «В поле не видно ни зги...» (1897):

В поле не видно ни зги.
Кто-то зовет: «Помоги!»
Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал,
Как помогу?

Кто-то зовет в тишине:
«Брат мой, приблизься ко мне!
Легче вдвоем.
Если не сможем идти,
Вместе умрем на пути,
Вместе умрем!»

Это произведение входит в поэтический сборник «Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус» [1], представляющий собой прекрасные образцы русского символизма. Но для меня этот текст стал ассоциироваться с просьбой одной из моих студенток помочь в подготовке к семинару по русской литературе рубежа XIX–XX вв. Тогда предложенное мне в качестве вывода вольное истолкование текста в форме «бренность человеческого существования» несколько удивило меня именно потому, что данная мысль не имеет почти ничего общего с содержанием текста. Рассмотрим основные моменты в описании этого произведения.

Художественная речь в стихотворении «В поле не видно ни зги...» представлена двумя типами: речью лирического героя и прямой речью второго персонажа, названного героем «кто-то». Смена форм речи – весьма показательна для данного стихотворения. В первой строфе преимущественно представлена речь героя, повествующего о том, что он находится в ситуации, когда «не видно ни зги», т. е. нет возможности визуально ориентироваться, увидеть верное направление своего движения. Просьба о помощи неизвестного («Помоги!») заставляет героя задать самому себе ряд вопросов: «Что я могу?», т. е. на что способен, какие возможности имею, «Как помогу?», т. е. чем, какого рода помощь способен оказать. В русском языке глагол *помогать* имеет следующее значение: ‘оказать нужное действие’ [11, т. 3, с. 285]. При этом герой характеризует себя как несчастного, возбуждающего сострадание и жалость человека («беден»), незначительного по своим свойствам («мал»), находящегося в состоянии высшей степени утомления («смертельно устал»). Можно сказать, что в картине мира персонажа отсутствует какой бы то ни было положительный ответ на вопрос «Какое действие я могу совершить, чтобы помочь такому же беспомощному, как и я сам?». Таким образом, в первой строфе выражена убежденность в том, что человек, находящийся в положении беспомощности, ничем помочь другому не может. Эта часть текста представляет собой элемент обыденной картины мира, следовательно, первая строфа выполняет функцию экспозиции («рукояти» текста).

Совершенно другой взгляд на предмет изображения представлен во второй строфе, где дана ответная реплика вопрошающего о помощи героя. Просьба-призыв, выраженная в императивной форме «приблизься», и обращение «брат мой» (т. е. 'всякий человек, объединённый с говорящим общими интересами, положением, условиями' [11, т. 1, с. 112]) являются следствием иного убеждения не только в реальной возможности помощи как таковой, но и убеждения, дающего ясное представление о конкретном способе помочь. Первым номинативным элементом, участвующим в утверждении нового идейного содержания, выступает словосочетание «легче вдвоём», т. е. беззаботнее, беспечнее, спокойнее преодолевать трудности не в одиночестве, а с кем-то другим. Вторым номинативным элементом в этом ряду является словосочетание «вместе умрём», уточняющее авторскую мысль, т. е. герой не просто призывает в случае непреодолимых трудностей («если не сможем идти») уйти из жизни вместе, но он даёт ответ на вопросы «Что я могу?» и «Как помогу?». Следовательно, последние пять строчек стихотворения составляют основную часть текста (его «острие»). Соотнесённость языковых единиц «Помоги!» – «Что я могу?» – «Как помогу?» – «Легче вдвоём» – «Вместе умрём!» образует стержневой элемент текста. Повтор в тексте последней единицы из этого ряда указывает на её ведущую функцию в содержательной структуре произведения.

В данном тексте представлена ещё одна важная упорядоченность языковых средств: коммуникативные единицы «Сам я и беден и мал», «Сам я смертельно устал» соотносятся с обращением «брат мой». В результате этой соотнесённости формируется представление о героях как о равных во всех отношениях лицах, что подготавливает основной смысл стихотворения.

Благодаря соотнесённости номинативных единиц в их прямых значениях автор в форме прямой речи второго персонажа выражает неожиданную для обыденного, массового сознания идею: в критической ситуации, когда кажется, что беспомощный человек ничем не может помочь своему ближнему, есть последнее средство помощи – разделить друг с другом и облегчить тем самым момент ухода из жизни. «Взаимость даже в такой страшной вещи, как смерть есть выход для отчаявшегося человека» – вот тот смысл стихотворения Фёдора Сологуба, который мы постигали вместе с моей студенткой.

Второй пример – стихотворение Сергея Подделкова «Есть в памяти мгновения войны...» (1944):

Есть в памяти мгновения войны,
что молниями светятся до смерти, –
не в час прощальный острый крик жены,
не жесткий блеск внезапной седины,
не детский почерк на цветном конверте.
Они полны священной немоты,
и – смертные – преграды мы не знаем,
когда в кистях тяжелых, золотых
перед глазами – полковое знамя.

И тишина мгновенная страшна

врагам, оцепеневшим в черных травах.
Со всех дистанций боевых видна
сердца нам осветившая волна –
судьба живых и храбро павших слава.

И ты уже не ты. Глаза – в глаза,
удар – в удар и пламя – в пламя...
Цветы, раздавленные сапогами,
обглоданные пулями леса
нам вслед цветут сильнее стократ
и крылья веток к солнцу поднимают.

Пусть женщины тот миг благословят,
когда о них солдаты забывают.

Это произведение входит в поэтический сборник «Священная война... (Стихи о Великой Отечественной войне)» [10]. Для меня стихи о войне уже успели стать особой страницей в истории русской литературы в силу того, что в них авторы затрагивают не только самые важные ценности, но и потому, что только поэты-фронтовики пишут о войне как о событии, пережитом вопреки всему, в том числе вопреки тому, что думали и думают о войне люди, которые никогда не были на фронте.

Самая распространённая интерпретация данного текста, которую мне доводилось слышать, обычно звучит так: «Это стихотворение о подвиге советских солдат». Такое истолкование смысла стихотворения, на мой взгляд, связано в большей степени с фоновыми знаниями читателей, чем обусловлено пониманием того, как произведение устроено.

Обратимся к фактуальной информации текста. (Первый шаг работы с поэтическим текстом – это чтение и попытка «перевести» его содержание с, условно говоря, языка поэтического на язык понятийный. Это нужно для того, чтобы интерпретатор выявил предмет изображения, т. е. ту часть мира, которую автор выбрал в качестве объекта познания.)

Лирический герой произведения говорит о том, что в памяти человека, пережившего войну, существуют особые моменты, которые никогда невозможно забыть («мгновения войны, что молниями светятся до смерти»). Мысль уточняется путём перечисления типичных моментов, понятных всем, но которые, по мысли героя, во все не то, о чём он собирается рассказать: не эмоциональное расставание с близким человеком, не желающим отпускать любимого на войну («не в час прощальный острый крик жены»), не неожиданное осознание собственного старения из-за пережитого на войне («не жёсткий блеск внезапной седины»), не возможность прочесть строки, написанные собственным ребёнком («не детский почерк на цветном конверте»). Далее следует характеристика предмета изображения, выраженного в словосочетании «священна немота». Прилагательное *священный* имеет в русском языке разные значения: ‘глубоко чтимый, такой, в котором заключено самое дорогое и заветное; святой’, ‘вызываемый, порождённый благоговением перед чем-л. глубоко почитаемым, высоким; благоговейный’, ‘освящённый высокой целью; бла-

городный' [11, т. 4, с. 60]. Переносное значение существительного *немота* – 'полное отсутствие звуков, безмолвие, тишина' [11, т. 2, с. 455]. Таким образом, автор соотносит момент войны, о котором идёт речь, с тишиной, исполненной особым значением. Именно это положение наделяет солдат особым качеством («смертные – преграды мы не знаем», т. е. вместе способны преодолевать любые трудности), а врагов заставляет испытывать испуг («и тишина мгновенная страшна врагам») и становится неподвижными, неспособными действовать («врагам, оцепеневшим в чёрных травах»). Во второй строфе представлено описание того, что в первой строфе названо фразовым номинантом «мгновения войны, что молниями светятся до смерти» в отношении образности слова «молнии»: «видна сердца нам осветившая волна – судьба живых и храбро павших слава», т. е. герой говорит о переживаниях солдат в эти моменты, точнее о том, что наделило эти моменты особым значением – чувство долга перед всеми, кто жив и перед теми, кто уже погиб на войне.

В последних четырёх строках третьей строфы автором выражена положительная оценка борьбы солдат: отношение выражается с помощью конструкции «нам вслед», функция которой заключается в придании причинно-следственных отношений между понятиями 'деятельность солдат' и 'стремительное возобновление жизни' («нам вслед» – «цветут сильней стократ и крылья веток к солнцу поднимают»).

Если воспринимать смысл последней строфы вне этого текста, она совершенно непонятна. На наш взгляд, эта часть и является той «семантической заусеницей» анализируемого стихотворения, о которой пишет А. Н. Рудяков [6].

Итак, предмет изображения в данном тексте – то, что остаётся в памяти солдата на всю жизнь благодаря своей особой значимости («мгновения войны»).

Рассмотрим композиционную структуру текста, выделив то противоречие, которое лежит в основе поэтического осмысления предмета изображения.

Первые две строки третьей строфы описывают момент схватки с врагом. Высказывание «ты уже не ты» уточняет авторскую мысль: в моменты, которые запоминаются на всю жизнь, солдат преобразуется по своей сути, он не тот, кем был ранее. Все его действия направлены на борьбу, это особое состояние человека («глаза – в глаза», «удар – в удар», «пламя – в пламя»), причём теперь он не включён в пространство личного («острый крик жены»: реакция супруги при прощании, «внезапная седина»: собственное старение, «детский почерк»: собственные дети), но в «мгновения войны» герой становится включённым в мир людей, объединённых «полковым знаменем». В тексте данное значение выражено формами множественного числа существительных, местоимений и субстантивированного прилагательного («преграды мы не знаем», «сердца нам осветившая волна», «нам вслед цветут сильней стократ», «солдаты забывают», «смертные»). Следовательно, в основе произведения лежит противоречие между восприятием определённых воспоминаний о войне как самых важных с позиции личных ценностей, с одной стороны, и восприятием воспоминаний как самых важных с позиции коллективной ценности – борьбы за жизнь и ответственности перед людьми, которых призван защищать, с другой.

Выявив противоречие, лежащее в основе поэтического осмысления автором предмета изображения, мы можем противопоставить элементы обыденной и индивидуальной картин мира.

Композиционно текст делится на две функциональные части. Первые пять строк первой строфы составляют исходную часть (экспозицию), в ней косвенно выражен обыденный взгляд на то, что остаётся в памяти солдата на всю жизнь благодаря особой значимости. То представление, о котором нам говорит Сергей Подделков, весьма распространено: для бойцов война всегда была трагедией, поскольку она не только лишала их возможности быть с близкими, но и могла забрать их жизни. Этот взгляд в данном тексте является следствием личного человеческого отношения к предмету. Косвенность данного языкового способа выражения обусловлена тем, что в произведении для номинации элементов, репрезентирующих обыденный взгляд на предмет, используется модель «отрицательная частица *не* + осложнённое подлежащее, соотносимое со словосочетанием «мгновения войны». Трёхчастное отрицание выполняет одновременно с самим отрицанием функцию усиления. Основная часть текста – шестая, седьмая, восьмая и девятая строки первой строфы и вторая, третья и четвёртая строфы. В ней выражен новый взгляд на предмет изображения: самые важные воспоминания связаны с особым состоянием солдат, которые воюют за своих людей и – самое важное! – в те самые моменты забывают о своих женщинах. Чтобы понять смысл последней фразы, нужно выделить стержневой элемент текста и выявить соотносённость языковых средств, в результате которой образуется новый идейный смысл.

В тексте выделяются следующие основные группы соотносительных единиц, образующих стержневой элемент. Первая группа образуется такими единицами, как «мгновения войны» – «острый крик жены» – «блеск внезапной седины» – «детский почерк на цветном конверте» – «священная немота» – «тишина мгновенная» – «тот миг благословят». Особую функцию выполняет словоформа «благословят»: второе значение слова *благословить* – ‘выразить своё одобрение, доброжелательно направить на что-л.’ [11, т. 2, с. 95]. оборот «пусть женщины тот миг благословят» соотносится с единицей из исходной части («острый крик жены»). Частица «пусть», участвующая в образовании аналитической формы повелительного наклонения, выражает мысль автора с точки зрения его идеала: женщины должны желать борьбы (уже не своих мужей!) солдат с врагом, поскольку в моменты этой борьбы солдаты не имеют «предела». Вторая группа соотносительных единиц («есть в памяти мгновения войны» – «когда о них [о женщинах] солдаты забывают») выполняет самую важную функцию в данном тексте. Слово *забыть* имеет следующее значение: ‘перестать помнить, утратить воспоминания о ком-, чём-л.’ [11, т. 1, с. 498]. ИмPLICITно в структуре данного значения содержится коннотативный признак ‘отрицательное явление’, однако в тексте действие, обозначенное словоформой «забывают» приобретает противоположную коннотацию. Таким образом, в смысловой структуре данного слова происходит семантический сдвиг: то, что с точки зрения обыденного сознания воспринимается как плохое («нельзя никогда забывать о близких»), в особые моменты на войне должно, по мысли автора, быть единственно верным способом борьбы за жизни тех, кто остался дома. Это и есть само «острие» нашего текста.

Последний этап функционально-семантического описания текста – его интерпретация. В стихотворении Сергея Поделкова «Есть в памяти мгновения войны...» авторское отношение к предмету изображения выражено с помощью разрешения противоречия между восприятием «мгновений войны», запечатлённых в памяти, с позиции личных ценностей и с позиции коллективной ценности – борьбы за жизнь. Идею данного текста можно сформулировать следующим образом: к тем моментам, когда в сражении с врагом солдатами движет исключительно долг, близким следует относиться как к желаемому, единственно возможному условию победы. Именно в силу своей важности такие «мгновения войны» в памяти солдат затмевают все другие события. Как видно из результатов описания, стихотворение Сергея Поделкова не просто о подвиге солдат, точнее не столько о подвиге.

Подведём некоторые **итоги**:

1. Поэтическая инструментология – теория и практика функционального описания художественного текста. Такого рода описание основывается на понимании текста как регулятивной единицы, т. е. средства воздействия на картину мира воспринимающего поэтическую речь для последующего преобразования ценностей, приобщения к индивидуальному опыту автора.

2. Выявление идейно-образного содержания отдельного художественного текста с позиций различных картин мира представляет собой самостоятельную ценность, особенно если учесть то обстоятельство, что в большей части учебников, которыми на сегодняшний день пользуются учащиеся средних школ и вузов, используются преимущественно традиционные методики анализа (как лингвистические, так и литературоведческие).

3. Интерпретация предполагает переход от анализа к синтезу, т. е. к учёту содержательной целостности текста, что недостижимо без овладения инструменталистскими навыками.

4. Обращение к описанию различных художественных произведений ставит перед функционалистами две важные задачи: а) углубление в формализации методических шагов и приёмов анализа / синтеза текста – для совершенствования инструменталистской концепции и внедрения её основ в процессе обучения русской литературе, б) создание функциональной типологии текстов, отражающей механизмы осуществления регуляции в зависимости от предмета изображения, устройства текста и целей воздействия на реципиента.

Список литературы

1. Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус / З. Н. Гиппиус. – Петроград : Огни, 1917. – 96 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Я. И. Свирский]. – М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая кн., 1998. – 342 с.
3. Дорофеев Ю. В. Функциональный анализ художественного текста / Ю. В. Дорофеев. – Симферополь, 2004. – 152 с.
4. Кончаловский Андрей. «Нескучная классика» с Андреем Кончаловским. Пианизм // YouTube : [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: <http://www.youtube.com/watch?v=ATP3HnqTs-Q>.
5. Радышевский Дмитрий. Интервью с Иосифом Бродским для «МН» // «Московские Новости», № 50, 23–30 июля 1995 г. – М., 2005. – С. 5–6.

6. Рудяков А. Н. Топоры и тексты. Лингвистическая инструментология / А. Н. Рудяков. – М. : Флинта : Наука, 2013. – 312 с.
7. Рудяков А. Н. Язык, или почему люди говорят (опыт функционального определения естественного языка) / А. Н. Рудяков. – К. : Грамота, 2004. – 224 с.
8. Рудяков Н. А. Основы анализа художественного текста / Н. А. Рудяков. – К. : Наук. думка, 1989. – 152 с.
9. Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения / Н. А. Рудяков. – Симферополь : Таврия, 1993. – 146 с.
10. Священная война... (Стихи о Великой Отечественной войне) / С. А. Поделков. – М. : Худож. лит., 1966. – 235 с.
11. Словарь русского языка : в 4 тт. / [глав. ред. А. П. Евгеньева] ; [3-е издание]. – М. : Рус. яз., 1981. – Т. 1. – 702 с. – Т. 2. – 736 с. – Т. 3. – 752 с. – Т. 4. – 800 с.

Забашта Р. В. Поетична інструментологія як основа опису індивідуально-авторської картини світу / Р. В. Забашта // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». – 2013. – Т. 26 (65), № 4, ч. 2. – С. 65–74.

Стаття присвячена розгляду теоретичних основ поетичної інструментології – напряму функціональної лінгвістики, предметом дослідження якого є художній текст як регулятивна одиниця. В якості прикладів інструменталістського аналізу запропоновано функціонально-семантичний опис двох текстів з російської літератури («В поле не видно ни зги...» Ф. Сологуба і «Есть в памяти мгновения войны...» С. Поделкова). Обґрунтовується думка про те, що інтерпретація передбачає перехід від аналізу до синтезу, тобто до врахування змістової цілісності тексту, що недосяжно без оволодіння інструменталістськими навичками.

Ключові слова: поетична інструментологія, текст, буденна картина світу, індивідуально-авторська картина світу, стрижневий елемент, інтерпретація.

Zabashtha R. Poetic instrumentology as a basis of the description an individual author world picture / R. Zabashtha // Scientific Notes of Taurida V. I. Vernadsky National University. – Series: Philology. Social communications. – 2013. – Vol. 26 (65), No 4, part 2. – P. 65–74.

The article is devoted to the theoretical foundations of poetic instrumentology – a part of functional linguistics, which studies literary text as a regulative unit. As examples of the instrumental analysis, two texts of Russian literature («В поле не видно ни зги...» by F. Sologub and «Есть в памяти мгновения войны» by S. Podelkov) are proposed as a functional semantic description of a text. The idea that interpretation involves the transition from analysis to synthesis is substantiated, i.e. taking into account the integrity of the text content is important, and such integrity is unattainable without learning instrumental skills.

The grain of the adequate co-generating of a text problem within its reading is caused by significant differences in the systems of the author's and reader's world pictures. Adequate co-generation of a text, in fact, seems to be not only reading of it, but also the subsequent understanding, as close as possible to the primary author's intent. Poetic instrumentology considers a literary text as an instrument, a special kind of organized means for inclusion in personal, but relevant for knowledge of specific linguaculture. Revealing the ideological content of a concrete literary text from the view of different outlook positions in the world pictures has value in itself. The author of the article shows the examples of the fact that interpretation involves the transition from analysis to synthesis, i.e. to take into account the integrity of text content, which is unattainable without mastering of instrumentalistic skills.

Key words: instrumentology poetic, text, mass world picture, individual author's world picture, core element, interpretation.

Поступила в редакцію 22.11.2013 г.