

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА И МОРФЕМНЫЙ ПОВТОР
В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
(на материале романа У. Голдинга «Повелитель мух»)**

Морфемный повтор в художественно-прозаическом тексте, связывающий ключевые слова частичной итерацией, может служить своеобразным герменевтическим ключом к пониманию произведения. Текстовые цепочки с повторяющейся морфемой способны осуществлять роль ключевых знаков, свертывающих информацию, передаваемую целым текстом. Они могут участвовать в передаче фактологической, концептуальной и подтекстовой информации. Благодаря общей морфеме рассматриваемые ключевые знаки выступают в качестве таковых не изолированно, а в едином словесном комплексе. При морфемном повторе ключевые слова вступают в своеобразную игру исчезновения/возвращения, присутствия/отсутствия.

T. Karpukhina

KEY WORDS AND MORPHEMIC REPETITION IN FICTION

Morphemic reiteration in fiction, insignificant as it may seem, can serve as a hermeneutic key to the general message of the text. Chains of words linked by the common morpheme – either the root or the affixal one – are capable of functioning in the text as the key message-carrier. To prove this the following two-step procedure was applied. First, the text under study was reduced to the micro-text comprising morphemically-bound words alone, and then this reduced framework of the text was imbued with new life by analyzing and interpreting the text as a whole. The reconstruction of the initial text entails creative re-wording, re-phrasing of the content, thus evolving ideas potentially latent in works of verbal art. Morphemically related key words join a specific kind of «come-and-go» interplay. Due to partial repetition they do not leave «the stage» absolutely, always having the identical part of them retained.

Понимание художественного произведения представляет собой сложную герменевтическую проблему, в которой переплетаются самые разные аспекты,

связанные с онтологическим статусом и гносеологическим освоением этого потенциально многозначного эстетического знака. Понимание — это не

встреча двух личностей — автора и читателя.

Объективно-независимое бытие искусства предполагает, с одной стороны, отчуждение произведения как завершенного продукта от создавшего его автора, приводящего к тому, что «между художником и произведением не существует прямой связи»¹. С другой стороны, общеизвестный тезис о деперсонализации произведения можно соотнести с автономией текста не только от автора, но и от читателя, о чем свидетельствует отсутствие прямого «перцептуального мостика между читателем и произведением»².

Можно не согласиться с полемически-заостренным тезисом о «смерти» автора: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста»³. Но вряд ли оспоримо утверждение о первичности, главенстве текста: «Напечатав свое произведение, автор в известной мере теряет власть над читателем: власть эта принадлежит уже самому произведению <...>»⁴.

Эта «власть» состоит в том, что произведение настойчиво вызывает к своему пониманию, поднимая вопросы, относящиеся к сфере герменевтики. В силу многозначности произведения, в котором означаемое не равно означающему, мы никогда не воспринимаем произведение-знак в буквальном значении, а «считаем это означаемое тайным, глубинным, его нужно искать», вот почему «произведение подлежит ведению герменевтики, интерпретации»⁵.

Все глубокое, как говорил Ф. Ницше, любит маску, покров⁶. Если смысл лежит на поверхности, то он человеку не интересен, и его мысль лишь скользит по нему, не утруждая себя дальнейшими поисками. Пытливую мысль, любопытство стимулирует лишь тайна, загадка, которая будоражит человеческое сознание и направляет его на поиски ключей,

позволяющих раскрыть тайну, решить загадку.

Автор не исчез из текста совсем. Как первопричина, первотолчок творчески-эстетической деятельности и ее материализовавшегося творения автор находится в особой точке художественного пространства, аналогичной тому центру, где схоласты размещали демиурга, творца — повсюду и нигде. Созданный художником мир произведения — «это мир, в котором создатель присутствует повсюду, но всегда сокрыт от глаз»⁷.

Завершив произведение и отстранившись от него, автор передал нам в руки письмо, в котором не только создан новый, вымышленный мир, но и дан ключ, открывающий путь к нему. Автор оставил письменное слово, а значит, знаки, указывающие на герменевтические тропинки в лабиринте смысла, которые выберет читатель, чтобы прийти к общему смыслу произведения. Выход из лабиринта у каждого свой, и освоенный герменевтический багаж на выходе у каждого разный в силу того, что «на всей земле не найдется двух людей, которые в точности увидели бы в том же самом предмете те же самые отношения <...>»⁸.

Входить в мир произведения можно по-разному. Один из путей — диалогический, это общение в форме вопроса и ответа, проистекающее из глубинной потребности человека в знании: «Истолкование, как и разговор, есть круг, размыкаемый в диалектике вопроса и ответа», открытой Сократом, видевшим корень диалога в «знании незнания»⁹.

Мы стремимся к знанию, стремимся понять произведение, ищем ответ на вопрос, потому что знаем о нашем незнании. Каким бы ни был этот путь к знанию и пониманию, — постепенно, по ходу чтения, по его завершении или в результате прозрения, дивинации («ага!-озарения»), — всюду мы встречаемся с

диалектикой вопроса и ответа, а значит, с общением, диалогом.

Другой путь понимания, также исходящий из диалектики знания/незнания, — это рефлексия. Художественный текст предполагает размышление, контемплицию, более значимую, чем чувственное восприятие, от которого она отталкивается¹⁰.

О рефлексии, контемплиции, знании/незнании рассуждает также Г. Г. Шпет, утверждавший, что «искусство — вид знания», что такое знание «специфично, непереводаемо», что оно опирается на «чувство». По его мнению, путь достижения этого знания — контемплиция, то есть «всматривание, вникание, проникновение, род понимания, отнесение части к целому, хотя бы неопределенному, но презентативно восстанавливаемому в симпатической презентации»; в результате такого герменевтического круга — вначале всматривания в целое, затем отнесения части к целому и затем вновь восстановления, симпатического представления целого — рождается *со-чувствующее* (симпатическое) понимание¹¹.

Иной герменевтический путь — это понимание как размыкание, имеющее набрасывающий характер, которое «пробивается всегда к возможностям»: «В наброске понимания сущее разомкнуто в его возможности»¹².

Еще один путь предполагает использование аналитической процедуры структуризации текста на «лексии», «раздергивание текста на ниточки» с последующим возвращением к нему, когда осуществляется синтезирование общего смысла¹³. Такой подход сродни дроблению текста, о котором говорит Г. Богин: «<...> в филологической герменевтике, сосредоточенной на *процессе* понимания текста, оказывается целесообразным изучать или моделировать понимание некоторой «*дробь*» текста», которая

«характеризуется единством авторской установки и авторского намерения»¹⁴.

Понимание может трактоваться и иначе — как процесс перевода смысла текста в любую другую форму выражения: «Вообще понятно то, что может быть иначе выражено»¹⁵; «воспринимать можно даже то, чего не можешь пересказать, но понять — только то, что можешь пересказать»¹⁶.

Другой путь, ведущий к пониманию текста, — это аналитико-синтетическая процедура вычленения ключевых знаков, сжатия произведения до сконденсированного смыслового экстракта с его последующим расширенным, «комплексированным» толкованием¹⁷.

Из сказанного ясно, что текст как многомерное явление, в котором одновременно разворачиваются разные герменевтические коды, допускает различные подходы в его истолковании. Мы можем начать распутывать клубок, взявшись за любую нить, опираясь на любые герменевтические знаки-узелки. Мы можем потянуть и за сквозную нить морфемного повтора, оставленного автором в качестве следов-стежков, ведущих к общему смыслу произведения.

Сказанное не означает доведения релятивизма до абсурдной, «дурной» бесконечности. Заложная в тексте объективная смысловая основа не дает тексту рассыпаться на множество индивидуальных смыслов, которые рождаются при встрече воспринимающего сознания с текстом художественного произведения.

К «стабилизаторам» смысла можно отнести и ключевые слова, о которых говорилось выше. Они осуществляют упорядочивающую функцию, организуя художественный текст в единое эстетическое целое. Словами эти текстовые знаки можно назвать лишь условно, так как ключевым признается не только слово, но и словосочетание, предложение, сверхфразовое единство^{18, 19}.

Для ключевых слов как текстовых знаков важна не «словность», но их дейкτικότητα: указание на более широкое семантическое содержание, на обобщенный, сгущенный смысл, который они представляют. «Сгущенный, сконденсированный, объединяющий и обобщающий характер» ключевого знака позволяет ему объединять «все, что относится к нему, на с м ы с л о в о й основе», «связать в одну точку» и «вести за собой целые страницы»; ключевые знаки являются ключом к пониманию всего текста, поскольку они представляют «с м ы с л т о г о ц е л о г о , к о т о р о е ими замещается»²⁰.

Говоря о ключевых знаках, важно подчеркнуть их двойственно-дейктическую природу, которая коренится в их двуплановости — соотносённости с визуальным и воображаемым пространством текста. Как знаки текста они входят в зрительно-воспринимаемое, линейно-последовательное текстовое пространство, которое осмысливается в ходе его рецепции и преобразуется в воображаемое, нелинейное разнонаправленное, сложно-конфигурационное смысловое пространство произведения.

Принимая во внимание разные ипостаси пространства текста, подчеркнем, что основу для выделения ключевых знаков представляет все же языковая ткань произведения, то есть его видимое текстовое пространство. Наиболее очевидным признаком, позволяющим отнести слово к ключевому, является его содержательно-значимая *повторяемость* и частотность употребления в тексте²¹. Необходимо отметить *ретроспективность* осознания слова как ключевого, извлекаемого из текста в результате анализа, осуществленного «с опорой на целый текст»²².

Отличительной чертой ключевого слова является его *образность*²³. Наложение и взаимодействие в ключевом

слове разных смыслов — частного и общего — с ярко выраженной тенденцией к более высокой ступени обобщения способствуют становлению ключевого знака в качестве *символа*.

Важным признаком ключевых знаков является *градуальность*. Отсечение второстепенной информации, передаваемой менее весомыми знаками, позволяет выявить набор доминантных ключевых слов, обладающих наивысшей способностью концентрировать смысл. «Набор ключевых слов» как результат компрессии текста и в то же время опора для его восстановления представляет собой экстракт текста, «текст-примитив»^{24, 25}, или «мини-текст»²⁶, который организован и линейно, и иерархически.

Ключевые знаки обеспечивают как *связность*, так и *цельность* произведения. Повторяемость, свойственная ключевым знакам, осознается читателем как маркер когезии, сигнал объединения соответствующих предложений в единое целое.

Обратимся к анализу рассматриваемой проблемы на конкретном практическом материале. Объект изучения составили ключевые слова, взаимодействующие с таким явлением художественной речи, как морфемный повтор. Непосредственный предмет исследования — это одноморфемные текстовые цепочки, вычленимые в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Перед настоящей работой стояла задача установить, способны ли слова с общей морфемой функционировать в качестве ключевых, и если — да, то в какой мере они соответствуют данному понятию, и насколько важным по отношению к ним является утверждение о ключевых знаках как опорных элементах, содействующих более глубокому пониманию смыслового содержания текста. Важно было также определить специфические черты, вносимые морфемным повтором в осуществление тек-

стовыми знаками функций ключевых слов.

Исследование проводилось в два этапа. На первом этапе, по прочтении текста, была произведена компрессия романа, что позволило перекодировать текст, спрессовав его с помощью слов, связанных морфемным повтором в сжатый смысловой экстракт. На втором этапе было осуществлено декодирование редуцированного мини-текста посредством его расширенного, конкретизирующего толкования. Толкование позволяет влить «живую энергию смысла», которая была «нейтрализована» (выражение Ж. Деррида²⁷ редукцией текста до его схематического контура.

Сжав, скомпрессировав текст до ключевых знаков, мы как бы свернули пространство в круг, превратив экстенсивность в интенсивность. Осуществив последующую интерпретацию, опирающуюся на заложенные в ключевых словах сконденсированные смыслы, мы превращаем круг в протяженность пространства. Здесь мы идем от идеи Н. Кузанского о свертывании-развертывании и А. Бергсона об интенсивности/экстенсивности. Кузанский пишет: «ЗаклЮчить целостность вещи в действительности или в уме отсюда и досюда и значит то же, что свернуть линию в точке. Развертывать же — значит по частям проводить линию от А до В. Так можно развертывать то, что свернуто в точке»; и он же подчеркивает важность этой идеи в целом: «Многого достигает тот, кто обращается с вниманием к свертываниям и их развертываниям <...>»²⁸.

Теперь процитируем А. Бергсона, который видит «в чистой интенсивности величину, подобную протяженности»: «К примеру, мы представляем себе большую интенсивность усилия как большую длину закрученной нити, как пружину, которая в растянутом виде займет большее пространство. Идея ин-

тенсивности и даже слово, ее выражающее, включает в себе образ чего-то в данный момент сжатого и, следовательно, — образ будущего растяжения, образ возможной протяженности и, скажем так, спрессованного пространства. Так мы переводим интенсивное в экстенсивное»²⁹.

Вначале мы уплотняем, интенсифицируем, сжимаем пространство круговым движением до одних только морфемных нитей, свернутых в клубок. Затем мы развертываем клубок, и пространство текста расширяется, возвращаясь в экстенсивное, протяженное состояние. Но это не прежнее целое, а целое, которое больше своих развернутых частей. Ведь в нем содержатся не только прежние части, но и «энергия связи между ними», что вытекает из закона сохранения энергии, согласно которому «новая объединенная масса становится больше суммы масс сталкивающихся тел»³⁰.

Это значит, что круг модифицируется в герменевтическую спираль («пружину»), которая связует круг с точкой, а ее «обегающий круг никогда не закончен (спираль не смыкаема в круг); догматический круг есть неправда <...>»; «Правда *стирала* соединяет круг с *линией*»³¹.

При этом ни сжатие, ни последующее расширение текста не должны приводить к идентичной или, напротив, к абсолютно различной интерпретации. Это вытекает из учета фактора времени при чтении текста. Использованная процедура есть некая идеализация, не исключаяющая время (осуществленное чтение) из системы координат. Принципиальная необратимость однонаправленной стрелы времени и темпоральная асимметричность приводят к тому, что всякое новое обращение к произведению есть его новое становление, сохраняющее, однако, память о прошедшем чтении.

Вот почему «ключевой элемент текста представляет собой единицу, семантически (и стилистически) не равную себе в начале и конце порождения (восприятия) текста»³². Его пространственно-временная дискретность обогащена памятью о тексте как цельности.

Рассмотрим динамику развертывания сюжета романа «Повелитель мух» через призму ключевых слов, которые были выявлены в тексте. Анализу подвергались слова, в которых наблюдается повтор корневой, аффиксальной и флективной морфемы. Итак, сюжетная канва романа, сплетенная из основных ключевых знаков, такова. После авиакатастрофы дети оказываются на необитаемом острове, который встречает их солнечным песчаным пляжем (*sand — sandy*), шумным щебетанием птиц (*birds — bird — clamour*) и порхающими бабочками (*lifting, fluttering, settling*). Но вот в дальней дымке пляжа появляется что-то темное (*dark — darkness*), и это оказывается другая группа детей, одетых в черную униформу, которая делает их похожими на воронью стаю. С появлением марширующих детей, беспрекословно подчиняющихся Джеку Меридью, на острове устанавливается «порядок»: в результате голосования (*vote — voting*) выбирается вождь (*chief — chieftan*), право говорить получает только тот, кому доверяется морская раковина. Последняя, еще секунду назад не имевшая названия (*thing — trumpet-thing*), вдруг приобретает огромную силу. Способность усиливать голос возвышает говорящего над толпой, что и делает раковину символом власти.

Дети еще надеются на спасение (*rescued — rescue*), поддерживая огонь сигнального костра (*fire — bonfire*). Охота на диких подсвинков помогает добыть еду и выжить (*hunt — hunter; piglet — pig — pig's*). Темный, гнилой лес (*wood — woodlice*), кишасший змеями (*snake —*

snake-thing), по-прежнему пугает детей, но читателя уже настораживает то, с какой легкостью и весельем дети выбирают из своей среды изгоя — умного очкарика — и меняют ему кличку (*Fatty-Piggy*). И случайность (полнота мальчика, сделавшая его посмешищем) перестает быть случайностью, так как новое прозвище (Хрюша) встает в один ассоциативный ряд жертв, где мальчик пребывал в качестве объекта насмешек, и подсвинков как объект охоты. Еще более настораживает читателя возбуждение детей во время охоты и их ликование после удачного преследования (*chant — chanting_n — chant_n*). Резко увеличивается число цепочек, в составе которых имеются корневые морфемы *pig* и *hunt* (*pig-run — pig's; hunters — hunting_n — hunt_n*; и др.).

Дети постепенно теряют человеческий облик. Они перестают следить за чистотой (*dirty — dirt*), не боятся больше леса, в котором созрели съедобные плоды (*ripe — ripeness*) и, наконец, гасят сигнальный костер (*smoke — smokeless*). Время созревания плодов символически совпадает с моментом, когда дети созревают для одичания (*savage — savagery; wild — wildness*). Симптоматично, что именно с этих страниц, описывающих полное подчинение детей Джеку Меридью, в текстовых цепочках появляются слова *кровь* и *смерть* (*pig — pig-dying; blood — bloodied_{adj}* и др.). С этого момента в последовательностях слов, объединенных общностью лексической/грамматической морфемы, впервые оказываются имена будущих жертв — Хрюши и Саймона, — убитых одичавшими детьми много позднее (*Piggy — pig; Piggy's — stag's; Simon's — pig's; meat — pig-meat — Piggy — pig — meat-eating*).

Но пока ничто явно не предвещает беды, и смысл этой содержательно-подтекстовой информации, вводимой в

текст исподволь, «контрабандой», станет ясным в самом конце. Лишь тогда приходит осознание неслучайности сопряжения имен детей в цепочке слов или словоформ, где содержатся зоонимы *pig, stag, sow*. Так одни дети уподобляются охотничьей добыче, а другие — дикому племени каннибалов. О том, что список жертв может пополниться, говорит включение имени другого ребенка в цепочку слов с флективной морфемой, передающей привативное, посессивное значение: *Maurice's — pig's*.

Окончательное одичание наступает, когда скрытая под раскрашенными масками толпа (*war-paint — painting_n — painted_{adj}*) исполняет под раскаты грома (*explosion — explode*) и проливной дождь (*waterfall — water*) первобытный тотемный танец, поочередно становясь то человеком, то зверем. В экстатическом иступлении толпа, ведомая примитивным, архаическим мышлением, отождествляющим предмет и его изображение, убивает Саймона, который для нее предстает в виде предмета (*thing*) и зверя (*beast*) одновременно. Убивает толпа и ненужного ей интеллектуала Хрюшу, сбросив на него со скалы огромный валун.

Роман заканчивается тем, что на остров приходит спасение в образе военноморского офицера, который видит лишь перепачканных мальчишек, заигравшихся в войну. Он и не подозревает, что дети нуждаются не в том, чтобы их помыли и вытерли им носы (*nose-wipe — unwiped nose*), но в том, чтобы очистилась их душа.

В большинстве приведенных цепочек отмечается повтор корневой морфемы как стержня слова, носителя его лексического, вещественного значения. Именно корень позволяет соотнести слово с обозначаемым денотатом, что определяет его ведущую роль в передаче содержательно-фактуальной, концептуальной и подтекстовой информации

(термины И. Р. Гальперина³³). Отсюда и особая значимость корневой морфемы в ключевых словах, составляющих текстовую цепочку. Однако повторяться могут и аффиксальная, и флективная морфемы. Повтор выдвигает слова, содержащие повторяющиеся структурные сегменты, выделяет их из общего лексического фона и содействует их становлению в качестве ключевых.

Так, например, описывая в третьей главе эпизод, в котором Джек Меридью впервые выходит на охоту, У. Голдинг выделяет повтором в трех последовательных абзацах следующие предложения:

Then, *dog-like, uncomfortably* on all fours yet *unheeding* his *discomfort*, he stole forward five yards and stopped. <...>

He passed his tongue across his lips and scanned the *uncommunicative* forest. <...>

The silence of the forest was more *oppressive* than the heat, and at this hour of the day there was not even the whine of insects. Only when Jack himself roused a gaudy bird from a *primitive* nest of sticks was the silence shattered and echoes set ringing by a harsh cry that seemed to come of the abyss of ages. Jack himself shrank at this cry with a hiss of indrawn breath; and for a minute became less a hunter than a *furtive* thing, *ape-like* among the tangle of trees.

Наиболее важным с точки зрения внутренней, содержательной композиции являются слова *dog-like, ape-like, furtive* (thing), которые оказываются определяющими в становлении персонажа. Эти ключевые слова характеризуют трансформацию героя, которая происходит буквально на наших глазах. Мы еще в начале пути знакомства с событиями, описываемыми в романе, но герой уже прошел этапы своего пути: *hunter — dog — ape — thing*, т. е. человек (охотник) — домашнее животное, друг и помощник человека (охотничья собака) — дикое животное, склонное подражать худшему в человеке (обезьяна) —

вещь, скользкая, изворотливая (неодушевленный предмет).

Джэк Меридью готов, подобно зверю, ходить на четвереньках и уже не замечает неудобств такого хождения.

Лес описывается как чуждое детям персонифицированное существо, которое не только отказывает в общении и скрывает свои тайны (*uncommunicative*), но и всячески гнетет, подавляет (*oppressive*). Этот первобытный лес — место обитания зверя и птицы, прячущихся в примитивном убежище (*primitive*), не способном защитить от преследования.

В лесу выживает только мимикрирующее нечто, способное, как хамелеон, быстро преобразаться и прятаться, сливаясь с его чащей.

В данном отрывке, насыщенном гетерогенным морфемным повтором — корневым (*comfort*) и аффиксальным (*un-, -ive, -like*), — отчетливо проявляется наложение многообразных функций ключевых слов.

Благодаря частичному, структурному совпадению, которое обеспечивается морфемной итерацией, ключевые слова осуществляют связующую функцию, скрепляя соседние абзацы. Так происходит сцепление участков текстового пространства во внешней композиции романа. Причем морфемный повтор распределяет ключевые слова по всему пространству текста, располагая их как в непосредственной близости, так и очевидно отдаляя их друг от друга. Повтор как актуализатор когезии может и не сразу бросаться в глаза, как это происходит, например, в случае со словами *dog-like* и *ape-like*, охватывающими весь отрывок кольцевой рамкой. И лишь медленное, пристальное чтение (*close reading*) дает возможность увидеть, как значимое повторение — контактное или дистантное, цепочечное или параллельное — сплетает нити текста в узелки, связывая его тем самым в единую сло-

весную ткань. Такую же цель выполняет морфемный повтор в ключевых словах приведенного отрывка.

Одноморфемные слова, как это явствует из смысловой основы, восстановленной по ключевым словам, участвуют в описании происходящих событий, придают тематическое единство тексту. При этом они являются центральными, узловыми для дальнейшего развертывания сюжета, в котором Джэку Меридью уготована ужасающая роль катализатора зла. Таким образом, данные слова являются ключевыми и во внутренней, содержательной композиции произведения.

Анализируемые слова являются образительно-выразительным средством, позволяющим, благодаря зооморфным сравнениям, дать прямую и вместе с тем образную характеристику персонажу.

Образ, создаваемый ключевыми словами, не застывает в своей конкретной определенности, но стремится расширить свое содержание, стать полифоничным, многосмысленным символом. Символ «возвещает нам своим языком: «Я имею намерение сказать больше, чем говорю на самом деле; я имею в виду нечто такое, что больше меня самого»³⁴. Ключевые слова романа полностью соответствуют утверждению: «Именно благодаря символам человек поднимается над частной ситуацией и «открывает» для себя общее и универсальное»³⁵.

Расширяя потенциально заложенное содержание, наполняясь все более обобщенными смыслами, изначально конкретный, хотя и метафоризированный образ все более абстрагируется и вырастает до символического образа зла. Зло предстает как процесс трансформации и деградации человека до состояния вначале зверя, а затем и вовсе вещи.

Распад личности, вставшей на четвереньки, происходит мгновенно. Глубокий подтекст заложен в ключевом слове *furtive*, которое подчеркивает неулови-

мость вещи, ее стремление слиться с другими, а это означает одно: отказ вещи от самой себя, от своего места в пространстве, что переводит ее из разряда бытующей сущности в ничто, в небытие, в пустоту. Изменение человеком своей сути, потеря человечности есть величайшее зло — говорит нам роман языком символа. Ключевые слова-символы приобретают концептуальную значимость, носителем которой становится совмещенный, «неслиянный» образ конкретно-предметного и абстрактно-обобщенного. При этом явственно обозначено доминирование последнего в содержательно-концептуальной информации, передаваемой данным фрагментом и текстом в целом.

Из сказанного следует, что текстовые цепочки с повторяющейся морфемой вполне способны выступать в ранге ключевых знаков, обладающих свойством свертывать информацию, передаваемую целым текстом, а также способностью соотносить два основных содержательных уровня текста — фактологический и концептуальный. Участвуют они и в передаче имплицитно заданной подтекстовой информации. Они позволяют получить представление об определенном внешнем событии, выделить скрытый подтекст и выявить внутренний смысл, который таится за излагаемыми событиями.

Ключ к такому пониманию лежит в сфере языка, в словесной толще текста, и одним из таких герменевтических

ключей, ведущих к смысловому содержанию текста, вполне может служить сквозной частичный (морфемный) повтор, основанный на морфологической членимости слова.

Остается ответить на один вопрос: какова, собственно, роль морфемного повтора в ключевых текстовых знаках?

Представляется, что частичная итерация позволяет реализоваться такому свойству составного, разнокомпонентного слова, как аналитичность и членимость. Именно в этом — в актуализации сегментированности членимого слова — заключается отличие морфемного повтора от простого, самоидентифицируемого повторения.

Для выделенных ключевых знаков морфемный повтор имеет особое значение. Связывая слова или словоформы в единую цепь благодаря общему, повторяющемуся сегменту, морфемный повтор **выводит на первый план в качестве ключевых знаков не изолированные слова, но их соединение, так что смысловой опорой становится не слово, а словесный комплекс.** Объединению, цельности предшествует расщепление, единичность.

Этот словесный комплекс, выступающий в форме расщепленно-сочлененного единства, является **герменевтическим ключом** к пониманию текста, его смысловым опорным пунктом, который служит узловой точкой, способствующей постепенному раскрытию и пониманию смыслового содержания текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 518.

² Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 90.

³ Эко У. Имя розы. СПб., 1997. С. 599.

⁴ Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук. М., 2000. С. 83.

⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 416.

⁶ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. [Сост., ред., авт. примеч. К. А. Свасьяна]. М., 1996. Т. 2. С. 272.

⁷ Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1989. С. 240.

⁸ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 133.

⁹ Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 432, 430.

¹⁰ *Богин Г. И.* Рефлексивность против реактивности: одна из проблем в ситуациях когнитивного развития человеческого индивида и человеческого рода // Когнитивная лингвистика: Современное состояние и перспективы развития: Мат-лы Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. Ч. 1. Тамбов, 1998. С. 9–10.

¹¹ *Шнет Г. Г.* Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М., 2000. С. 48–49.

¹² *Хайдеггер М.* Бытие и время. Харьков, 2003. С. 170–171, 177.

¹³ *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М., 1999. С. 459.

¹⁴ *Богин Г. И.* Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 24.

¹⁵ *Леонтьев В. А.* Основы психолингвистики. М., 1999. С. 14.

¹⁶ *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 176.

¹⁷ *Зимняя И. А.* Лингвопсихология речевой деятельности. М.; Воронеж, 2001. С. 96.

¹⁸ *Сиротко-Сибирский С. А.* Смысловое содержание текста и его отражение в ключевых словах (на материале русских текстов публицистического стиля): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. С. 9.

¹⁹ *Лукин В. А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999. С. 85.

²⁰ *Смирнов А. А.* Избранные психологические труды: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 186, 193–194, 200.

²¹ *Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М., 2003. С. 185.

²² *Кухаренко В. А.* Семантическая структура ключевых и тематических слов целого художественного текста // Лексическое значение в системе языка и в тексте. Волгоград, 1985. С. 100.

²³ *Смирнов А. А.* Избранные психологические труды: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 192.

²⁴ *Сахарный Л. В.* Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. М., 1991.

²⁵ *Сахарный Л. В., Штерн А. С.* Набор ключевых слов как тип текста // Лексические аспекты в системе профессионально-ориентированного обучения иноязычной речевой деятельности. Пермь, 1988.

²⁶ *Мурзин Л. Н., Штерн В. С.* Текст и его восприятие. Свердловск, 1991.

²⁷ *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000. С. 12.

²⁸ *Кузанский Н.* Соч.: В 2 т. [Общ. ред. и вст. ст. З. А. Ташурзиной]. М., 1979. Т. 1. С. 422.

²⁹ *Бергсон А.* Соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1. Опыт о непосредственных данных и память. С. 52.

³⁰ *Вейль Г.* Пространство. Время. Материя. М., 1996. С. 252, 261.

³¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание [Сост., вст. ст. и прим. Л. А. Сугай]. М., 1994. С. 290, 291, 289.

³² *Пузырев А. В.* Анаграммы как явление языка. Опыт системного осмысления. Пенза, 1995. С. 141.

³³ *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 27–28.

³⁴ *Юнг К. Г.* Проблемы души нашего времени. СПб., 2002. С. 58.

³⁵ *Абрамов С. Р.* Герменевтика: история и теория метода (Краткий очерк). Майкоп, 2001. С. 15.