

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДАХ В ВОПРОСАХ ВОСПРИЯТИЯ И ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

А.П. Забровский

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения*

Художественный текст – это уникальное полисемантическое пространство, имеющее определенную, неизменяющуюся форму (структуру), но при этом открытое для интерпретации. Еще Ортега-и-Гассет отмечал, что истинное понимание художественного текста доступно очень немногим и труд этот сродни труду историка или философа. Целью данной работы является обучение поиску новых смыслов, смысловой ценности произведения, как следствие, пониманию текста в процессе его интерпретации.

Ключевые слова: художественный текст, восприятие, понимание, смысл, интерпретация.

Очень часто литературу рассматривают как некое внешнее дополнение к жизни, украшение повседневности, как некий способ развлечения, находящийся «снаружи» повседневной жизни, который можно использовать «по требованию» в момент нашего желания, а при удовлетворении потребности в наслаждении литература может быть отложена до следующего раза. Такое поверхностное соприкосновение с литературой приводит к тому, что в человеке не остается и следа от прочитанного текста, кроме воспоминания, что он что-то читал (хорошо, если помнит не только название произведения, но и автора). Спросите любого встречного – знает ли он А.С. Пушкина? И вы всегда получите утвердительный ответ. Но попросите назвать произведения, которые этот человек читал, и, кроме «Евгения Онегина», единицы еще припомнят «Капитанскую дочку». На этом их «знание» Пушкина заканчивается. Такая ситуация складывается в результате того, что в большинстве случаев при прочтении художественного произведения читатель лишь о-знаком-ляется с текстом, и в результате такого *знакомства* не достигается понимание, следовательно, не постигается смысл, не происходит душевной трансформации читателя (ибо понять – это значит измениться), и как итог – читатель не помнит текст. Как часто мы слышим слова: «Я читал, но забыл»! Причина такой «забывчивости» – непонимание текста. Для исправления этой ситуации читателя необходимо научить восприятию и пониманию с последующей интерпретацией художественного текста.

Так что же является «условием» понимания текста? Понимание или непонимание, с которыми читатель сталкивается в процессе чтения, не являются обозначениями субъективных переживаний, возникающих в душе у человека [6: 58]. Если следовать принципам интроспективной психологии, то возможным способом достижения понимания является построение гипотезы о внутренних переживаниях другого человека на основе его внешне наблюдаемого поведения, т. е. субъективное описание внутреннего опыта. Основателями и сторонниками подобной методологии являются Р. Декарт и Дж. Локк, в последующем философско-психологические идеи Декарта нашли свое развитие в феноменологии Э. Гуссерля. Однако такое *со-переживание* можно считать лишь актом *по-знания*, т. е. получения некоторой информации (причем субъективно обусловленной, а следовательно, не всегда достоверной). Некоторые авторы считают, что условие понимания текста – это совпадение кодов автора и читателя, наличие так называемого «общего языка». Гаспаров Б.М. вводит понятие «презумпция текстуальности»: «...нашу готовность, даже потребность представить себе нечто, осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственно и целиком обозримого феномена, я буду называть презумпцией текстуальности языкового сообщения» [1: 324].

Важнейшая задача преподавателя – сформировать условие для видения (по Платону) читателем смыслов в художественном произведении, а увидев их, он может нахо-

дить всё новые и новые. Каждое свое «думание», «высказывание» нужно подвергать критической рефлексии (это, кстати, требование герменевтики). Каждую последующую рефлексии также следует подвергать критической рефлексии. Этот процесс может быть нескончаемым. Так, В.А. Лукин отмечал, что «одна и та же знаковая последовательность становится источником разных сообщений для разных интерпретаторов, так как текст и получатель образуют единую систему. Активное начало принадлежит получателю, особенно если текст – художественный» [3: 145].

Еще до чтения текста необходимо задать себе вопрос – а что я пойму в этом тексте? Ответ на этот вопрос может быть только один – я пойму то, что во мне уже есть. Понимание художественного текста никогда не бывает абсолютно однозначным и исчерпывающим. Наша задача состоит в том, чтобы научить «одного» читателя видеть «многие» смыслы художественного текста. Среди всех видов априорной работы на уроке можно выделить актуализацию на уровне сознания и осмысления тех проблем, с которыми ученик встретится при чтении текста. Важно, чтобы он задал себе труд осмыслить эти проблемы «для себя», чтобы он «вспомнил» их (ибо, как сказал Сократ, «в человеке все уже есть»). В некотором смысле подобная работа есть акт философского мышления. Когда эта работа будет проделана и ученик определит свою позицию по отношению к той или иной бытийной проблеме, то та же самая бытийная проблема, встреченная и узнанная им в художественном тексте, будет переживаться как *личная* проблема. В какой-то степени ученик окажется в состоянии *кризиса* сознания, поиск выхода из которого и определит факт «расширения сознания».

Нашей задачей является извлечение смысла из текста. А феномен литературного текста заключается в том, что он содержит в себе практически бесконечное количество смыслов (которые, естественно, существуют на разных уровнях; любой художественный текст представляет собой в некотором роде «палимпсест»).

Большинство исследователей выделяют два типа, два способа прочтения текста: линейное и семантическое. Текст как двуплановое образование имеет формальный и содержательный аспекты. Последовательность знаков образует форму текста. Она всегда линейна для получателя при первом восприятии: знаки следуют один за другим либо во времени (устный текст), либо в пространстве (письменный текст) [3: 22]. Таким образом, при первом знакомстве с текстом мы прежде всего говорим о линейном прочтении (имея в виду именно проблему понимания, проблему интерпретации, а не простое озвучивание текста). Линейным прочтением прочитывал текст, например, Ролан Барт. Его две работы: анализ новелл Эдгара По и «Сарацина» Бальзака – сделаны методом линейного прочтения. Однако известно, что цельность художественного текста значительно отдалена от его знаковой последовательности (линейности). При этом возникает новая форма произведения, которая не видна при непосредственном наблюдении, но появляется при повторном прочтении текста (а именно художественного текста, цельность которого не сближена со знаковой последовательностью) и тем более при его анализе. В этом случае мы говорим о семантической структуре и семантическом прочтении художественного текста. Данный тип прочтения тем нужнее, чем больше дистанция между цельностью и знаковой последовательностью. Семантическая структура текста, связи этой семантической структуры не всегда могут быть понятны с первого раза, в отличие от линейной, сюжетной или композиционной структуры. Рассмотрим принципы линейного прочтения текста на примере рассказов В. Шукшина «Осенью» и «Сураз».

Понимание текста почти всегда начинается с одной из сильных позиций – заглавия. Сильная позиция, как правило, не имеет повторений в тексте, ее место однозначно зафиксировано. Кроме того, она обладает большой степенью обобщенности и может быть самопонятна, что позволяет использовать ее, с одной стороны, для понимания текста, а с другой – для формулировки его темы.

Если название «Осенью» (именно «осенью», а не «осень») можно считать относительно «говорящим» за себя (эмоциональная интерпретация – грусть, смысловая – завершение, подведение итогов), то «Сураз», как правило, требует более внимательного изучения. В словаре В. Даля приведены следующие значения: суразный (пск., влд., тмб.) – видный, пригожий; сураз (сиб.) – неблажно рожденный; и бедовый случай, удар, огорчение (сиб., прм.) [2: 639]. У читателя, знающего значение слова «сураз», уже после прочте-

ния заглавия может сформироваться некое представление и отношение к герою: мы ожидаем знакомство с «пригожим» незаконнорожденным парнем с бедовым характером. И это находит подтверждение в тексте: *...она прижила Спирьку от «проезжего молодца» и болезненно любила и ненавидела в нем того молодца; Рос дерзким, не слушался старших, хулиганил, дрался...*

Описание «казистости» главного героя неоднократно повторяется в тексте: *Он поразительно красив...; наденет свежую рубаху – молодой бог! Глаза ясные, умные... Женственные губы ало цветут на смуглом лице. Сросшиеся брови, как два вороньих крыла, размахнулись в капризном изгибе. Черт его знает!.. Природа, кажется, иногда шутит* и т. д. Однако автор не ограничивается только описанием внешности героя. Учительница немецкого языка называла мальчика «маленьким Байроном» каждый раз, когда видела его. И мы уже не можем игнорировать тему Байрона в этом рассказе и вынуждены искать: какая же смысловая связь существует между Байроном и той историей, которая разворачивается в тексте? Мы рассматриваем это как «кинематографический» прием: сохранились портреты маленького Байрона, можно смотреть на них и представлять, каким же был Спирька Расторгуев. Отнесение читателя к образу «маленького Байрона» помогает нам визуализировать героя, что в конечном счете также способствует пониманию смысла текста.

Еще одной значимой для семантического пространства текста (т. е. для его понимания), но не обладающей пространственной семантикой составляющей рассказа являются имена собственные. Имя героя рассказа «Сураз» – Спиридон. В святцах можно обнаружить толкование этого имени – «цветок незлобия». В тексте мы находим подтверждение этому: *Пришел – такой же размашисто-красивый, дерзкий и такой же неожиданно добрый. Добротой своей он поражал, как и красотой. Мог снять с себя последнюю рубаху и отдать – если кому нужна.*

В рассказе В. Шукшина «Осенью» уже в первой фразе есть над чем задуматься: *Паромщик Филипп Тюрин дослушал последние известия по радио, поторчал еще за столом, помолчал строго...* И здесь мы должны обратиться к такому понятию, как «ключевой знак» (хотя в лингвистической литературе чаще можно встретить словосочетание «ключевое слово»), которое служит для обозначения таких частей текста, которые в первую очередь служат для его понимания [3: 174]. В данном случае ключевым является слово «паромщик». И здесь мы можем поиграть в некую ассоциативную игру, подумать, а какие ассоциации вызывает у нас это слово? У кого-то, возможно, оно может ассоциироваться со шлягером А. Пугачевой. Безусловно, рассказ «Осенью» был написан раньше, чем появилась песня, но мы-то читаем его сейчас, мы читатели другого «времени»! Мы все равно прочитываем его **по-другому**. И нельзя бояться этого «другого» или признавать, что наше прочтение является менее «правильным», чем прочтение современниками. Еще одна возможная и, вероятно, действительно правильно нами угаданная ассоциация, вызываемая словом «паромщик», – с образом Харона, персонажа греческих мифов, перевозящего на своем челне души умерших к вратам аида через подземную реку Стикс. И хотя Харон на самом деле был лодочником, а не паромщиком, ассоциация осуществляется за счет общего компонента значения: и тот, и другой перевозят с одного берега на другой. И эта ассоциация, вслед за названием рассказа, помогает встроиться в его эмоциональную структуру. Но увидеть все это может только подготовленный читатель, читатель, который воспринимает чтение как «жизненный акт» (по Прусту).

В приведенной выше первой фразе есть несколько моментов, которые непонятны уже современному молодому читателю. Например, «последние известия». Это словосочетание сегодня не употребляется. Вы можете услышать такие слова только от людей старшего поколения. Сейчас обычно говорят: «послушал новости», если говорят «Вести», то имеется в виду конкретная программа (передача). «Последние известия» – словосочетание, которое «впаяно» в определенный социокультурный период, некий советизм, если угодно. Те, кто вырос в Советском Союзе, хорошо помнят это словосочетание. Современный читатель адекватно понять эту фразу не сможет.

Здесь есть еще два интересных момента. Первый из них связан с образом Филиппа, с его состоянием. В таком художественном произведении, как роман, автор имеет достаточно возможностей для детального выписывания образов героев. В романе Пруст

или Л.Н. Толстой могут себе позволить описывать состояние героя на нескольких страницах. У Шукшина нет такой возможности. Поэтому слова *поторчал за столом* можно расценивать как иллюстрацию психологической ситуации, это выражение определяет состояние героя. Филипп ведь должен был идти на работу. Но ему **не хотелось** идти! Во-первых, ему не хотелось отрываться от репродуктора. Во-вторых, ему эта работа несколько надоела... Одна и та же дорога: *Филипп привык утрами проделывать этот путь – от дома до паромы, совершал его бездумно*.

Еще одна фраза: *помолчал строго*. И в ней уже содержится невероятное количество вопросов: как это возможно – *помолчать*, но при этом *строго*, почему он помолчал именно *строго*, и почему именно *помолчал*, а не высказал своего настроения вслух? Только эта фраза позволяет нам почувствовать эмоциональное состояние героя, и его не очень хорошее настроение, и его нежелание общаться с женой, и в то же время нежелание идти на работу (потому что он именно *поторчал еще за столом*). Обсуждая последний момент, мы сталкиваемся с таким понятием, как **модальность**, что является характерной чертой рассказов Шукшина, наиболее часто встречающимся приемом в его произведениях (как пример модальности в рассказе «Сураз»: *Шастает ко всем подряд, а не «ходит»; к одиноким бабам, а не к женщинам, и т. д.*). Итак, глагол «поторчал» не имеет позитивной коннотации, в нем есть отношение говорящего к тому, о чем он говорит, т. е. мы «слышим» негативную окраску, негативное отношение (ведь можно было бы сказать нейтрально – посидел еще за столом – и таким образом *действие* было бы передано, описано). Наша задача – понять, чью же позицию передает этот глагол. Анализ фразы позволяет нам решить сразу две литературоведческие проблемы: раскрыть, чьи позиции мы видим в тексте и каковы эти позиции. При прочтении произведения мы всегда помним о том, что в нем присутствуют образ автора и образ рассказчика. И слова *поторчал за столом* «произносит» не автор (человек с высшим образованием, режиссер, писатель), это «говорит» деревенский, «свой» человек. Таким образом, мы понимаем, что позиция автора не всегда может совпадать с позицией рассказчика и героев. Наша следующая задача – понять, чье отношение к Филиппу было показано этой фразой. В данный момент рядом с героем находится его жена, которая *собиралась на базар*, она торопилась, а тут «этот еще сидит»: *Старуха не одобряла в муже его увлечение политикой, больше того, это дурацкое увлечение раздражало ее. Бывало, что они всерьез ругались из-за политики, но сейчас старухе не хотелось ругаться – некогда, она собиралась на базар*. Таким образом, анализ всего лишь одной фразы, одного словосочетания *поторчал за столом* позволил нам установить характер взаимоотношений Филиппа с женой. Казалось бы, все возможные смыслы в этой фразе исчерпаны. Но мы уже упоминали о бесконечности смыслов художественного произведения и об активной позиции читателя для извлечения этих смыслов. Следовательно, мы должны пойти дальше и обратиться к вновь появившемуся персонажу – старухе. Она не так уж много времени, места «занимает» в этом рассказе. Возникает вопрос – а почему она такая: высокая, «с мужскими руками», почему у нее «мужской басовитый голос»? Хотел этого Шукшин или не хотел, а это «функционал». Мы читаем сейчас текст линейно, и такой тип прочтения на данном этапе не позволяет нам понять отношение автора (или рассказчика) к Фекле. Однако, вспомнив о том, что слова *поторчал за столом* принадлежат рассказчику, можно предположить, что он разделяет позицию Феклы и находится на ее стороне. В таком случае приведенное описание Феклы можно рассматривать как раскрытие образа старухи (ее «мужские руки» и «голос басовитый» говорят о том, что ей приходилось много работать, видимо, часто в мороз, простужалась), а не рассматривать только как способ визуализации внешности. Забегая несколько вперед и обращаясь к семантическому прочтению, отметим, что, несмотря на то что Фекла в рассказе противопоставляется Марье, внешность обеих женщин нельзя рассматривать только или просто как дополнительный способ такого противостояния, а если и так, то это лишь подтверждает наше предположение о симпатии рассказчика к старухе.

Таким образом, занимаясь линейным прочтением текста, мы уже можем извлечь «многие смыслы» из прочитанного. Но для не поверхностного читателя семантическое прочтение более важно, так как оно приводит к более глубокому пониманию художественного текста. В процессе семантического прочтения мы соотносим между собой раз-

личные части текста, сближая те из них, которые в линейном пространстве расположены далеко друг от друга, и, наоборот, разнося, отдаляя те, которые расположены в смежном пространстве [3: 173]. Опираясь семантическими связями, обращаясь к семантической структуре текста, мы можем приблизиться к ответу на вопрос «а кто же виноват?». Ведь в рассказе перед нами предстают образы людей несчастных: Филипп, который провел всю жизнь в воспоминаниях о любимой женщине, а в конце концов переправивший (как Харон) ее тело с одного берега на другой; его жена Фекла, которую Филипп никогда не любил, и она знала об этом; Павел, муж Марии, который также чувствовал себя постоянно обманутым, понимая, что Филипп и Мария любили друг друга. И это лишь небольшой пример одного из подходов к интерпретации художественного текста.

Именно при таком вдумчивом прочтении текста мы можем говорить о *со-творчестве* автора и читателя. Конечно, это потребует от преподавателя иного профессионального психологического состояния, которое повлечет за собой большое психическое и интеллектуальное напряжение. И сам преподаватель должен быть открыт для изменения своей собственной «структуры сознания». Но для этого нужно, чтобы чувствительный, духовный аппарат был постоянно в работе, постоянно (как писал Заболоцкий, «не позволяй душе лениться») «настроен». И тогда мы можем надеяться, что литература займет должное место в духовной жизни наших учеников и в культуре вообще.

Литература

1. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 1, 2 // М.: Языки русской культуры, 1997.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М., 1994.
3. Лукин В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории. Аналитический минимум // М.: Ось-89, 2005.
4. Шукшин В. Калина красная. Повести и рассказы // М.: Эксмо, 2003.
5. Шукшин В. Собр. соч. В 5 т. // Екатеринбург: Уральский рабочий, 1992.
6. Щедровицкий Г.П. Мышление. Понимание. Рефлексия. М.: Наследие ММК, 2005.

ABOUT SOME METHODOLOGICAL APPROACHES IN PERCEPTION AND UNDERSTANDING QUESTIONS THE LITERARY TEXT

A.P. Zabrovskiy

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Foreign Languages and Area Studies

The literary text is the unique polysemantic space having the certain, not changing form (structure), but thus opened for interpretation. Still Ortega y Gasset noticed, that the true understanding of the literary text is available just to the little and this work is similar to work of the historian or the philosopher. The purpose of this work is training to search of new senses, semantic value of product, as consequence, to understanding of the text in the course of its interpretation.

Key words: *the literary text, perception, understanding, sense, interpretation.*