

УДК 811.111

С. В. Николаенко

“ЖИЗНЬ” ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КУЛЬТУРЕ (методический аспект)

В последние десятилетия возрос интерес лингвистов, и методистов к проблемам взаимоотношения текста и культуры, его функционирования в культуре. В 70-е годы XX века возникла лингвистика текста, ставшая, по словам академика Г. В. Степанова, “служанкой при тексте”, с конца XX века почти все методические разработки для обучения языку ориентированы на текст и на достижения лингвистики текста. Но наступило время, требующее включить и данные культурологии.

В решении проблемы взаимодействия текста и культуры необходимо учитывать две стороны: 1) как преломляются и отображаются в тексте явления культуры и 2) как текст влияет на культуру, формирует её.

В статье будут рассмотрены обе стороны этого взаимодействия. Мы понимаем художественный текст как культурное пространство (топос). А сама культура — это не более чем совокупность текстов (Ю. М. Лотман, Ю. С. Степанов и др.). Е. Ф. Тарасов справедливо утверждает, что культура включена в язык, так как вся она смоделирована в тексте.

Художественный текст — особый эстетический способ освоения бытия на основе психического способа отражения познанного реального мира. Мир, будучи духовно освоен автором, становится основой художественной реальности, смоделированной им.

“Жизнь” текста в культуре предполагает множество его интерпретаций. Отсюда следует, что культура может быть также рассмотрена как некоторый набор субъективных интерпретаций, по которым имеется консенсус людей — носителей культуры [1, с. 254].

В основе владения языком и его использовании лежит один и тот же интерпретационный механизм, обслуживающий самые разные виды языковой деятельности. Интерпретационный подход, по В. З. Демьянкову, заинтересован в объяснении и описании структур человеческого опыта. Проблемы интерпретации — это не только проблемы языка, но и проблемы культуры [2].

Определение языка художественной литературы как языка словесного искусства — это семиотический взгляд на язык как на вторичную моделирующую систему (первичная моделирующая система — обыденный язык).

Поскольку текст живёт только в культуре, то именно коллективное знание вырабатывает те ориентиры, в соответствии с которыми автор придаёт тексту определённую структуру, отвечающую принятым культурой требованиям к языку, ценностям, стереотипам, оценкам.

Изучение художественного текста должно проводиться с двух сторон: 1) с точки зрения автора и 2) читателя. Оба вида анализа не изолированы, а взаимодействуют и дополняют друг друга.

Современный литературоведческий анализ, которому обучают студентов на филологических факультетах, это анализ текста с позиций автора. И такой анализ, по мнению проф. В. А. Масловой, “во-первых, зачастую сводится к социологизированию, к разговору “вообще”, а во-вторых, недостаточно внимания уделяется специфике художественного произведения как явления словесного искусства” [6, с. 9].

Но существует и другой вид анализа. При этом нужно принять следующий постулат. Текст создаётся и воспринимается человеком, без которого существует лишь “тело текста”, которое без человека, его воспринимающего, является звуковым шумом или цепочкой графем, не являющихся знаками в собственном смысле слова до тех пор, пока не появится человек, способный приписать им значение. Именно об этом идёт речь в работах Н. А. Рубакина, который подчёркивал, что мёртвые физические раздражители лишь обеспечивают возможность вызвать те или иные психические переживания в каком-либо человеке, умеющем читать письма такого-то языка. Теперь эту мысль разделяют философы (А. Пятигорский) и психолингвисты (Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов и др.).

Л. В. Щерба также считал, что цель анализа заключается “в разыскании тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов — слов, оборотов, ударений, ритмов” [3, с. 27]. Он утверждал, что семантические наблюдения могут быть **только субъективными**, т. е. он как раз разрабатывал подход к анализу с точки зрения читательского восприятия.

Разделяя эти взгляды, мы тем не менее думаем, что именно в тексте, в его “теле”, т. е. определённым образом организованных языковых единицах, содержатся сигналы, позволяющие видеть и воспринимать текст и подтекст. Другое дело, что можно интерпретировать его в довольно широком диапазоне. Хотя на сегодняшний день невозможен полный учёт и научная рационализация проблем смыслопорождения, можно констатировать, что при обучении должен быть задан некий инвариант текстового смысла, которым многочисленные варианты направляются и ограничиваются, делая их не беспредельными.

Справедливости ради нужно отметить, что иногда варианты интерпретации могут значительно расходиться. По-разному оценивается, например, рассказ И. А. Бунина “Господин из Сан-Франциско” Ю. К. Олешей и В. П. Катаевым. По мнению Олеси, “рассказ беспросветен, краски в нём нагромождены до тошноты”. В. П. Катаев считает, что это “необыкновенный рассказ, открывший совершенно новую страницу в истории русской литературы”.

Тогда получается, что источник смысла в тексте не автор, а читатель. Н. А. Рубакин писал: “Содержание книги есть влияние психологическое, а не физическое. Оно постоянно и всегда бывает различным, смотря по свойствам читателя” [4, с. 133]. Отсюда следует, что смысл — категория процессуальная. Чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но вкладыванием смысла в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла. Пас-

тернак имел полное право писать стихи, полные тёмного смысла. Такое было время. Но постепенно поэт пришёл к великой простоте. Во времена Пушкина смысл должен быть ясен. Отсюда вывод: смысл высокохудожественного произведения не должен лежать на поверхности, но всё-таки глубина должна просвечивать. И нужно показать студентам границы этого смысла. Например,

*В игольчатых чумных бокалах
Мы пьём наважденье причин*

(О. Мандельштам).

Ассоциации с готическими узорами на хрустале и с колющим вкусом шампанского. Тот и другой имплицитно коннотативный смысл “праздничность”. А сочетание со словом *чумные* активизирует коннотативные смыслы — “колющее”, “смертельное”. Значение становится амбивалентным. Кроме внутритекстовых ассоциаций здесь возникают реминисценции с “Пиром во время чумы” со всеми сопутствующими коннотациями, что ещё более усиливает семантическую насыщенность строки. Движение в цикле “смысл — значение — смысл” отражает сигнификативное, интерпретационное видение мира и является источником нового знания, новых значений и смыслов. А это уже чисто культурные смыслы, т. е. те, зарождению которых способствует знание ценностей, норм и установок культуры.

Итак, множественность интерпретаций (пониманий, истолкований) художественного текста зависит от двух факторов: личности воспринимающего и характера самого текста. Известно, что текст взаимодействует с энергетически-смысловым полем личности, в которое он попадает при восприятии. Это поле различается у разных личностей, что вызвано следующими причинами: психологическими особенностями личности (типом нервной системы, выборочностью реакции на события текста, характером воспитания — жёстким, директивным или свободным, мягким, видом профессиональной деятельности и т. д.).

Всё сказанное имеет методическое преломление. Реформа высшего образования показала, что учить студентов и учеников языку по-прежнему нельзя. Нужно учитывать знания, добытые лингвистикой, психолингвистикой, культурологией, и объединять их с традиционным литературоведением. Возникший комплексный подход в рамках традиции (существование филологических факультетов) можно назвать филологическим [5].

Полноценный филологический анализ даст возможность интегрировать в общую систему лингвистического описания такие факторы, как культурные знания, фоновые знания и другие экстралингвистические данные.

Мы предлагаем заменить словосочетание “учитель русского языка и литературы” сочетанием “учитель русской словесности”, как это произошло в России, ибо латинское слово **литература**, пришедшее к нам из французского, не имеет для русского ума силы нашего слова — словесность. Обучение же русской словесности непременно предполагает филологический подход к художественному тексту, который включает в себя, кроме лингвистического и литературоведческого, ещё и культурологический анализ.

Литература

1. Демьянков В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца 20 в. — М., 1995, с. 254.
2. Фенова Е. А. Интерпретация поэтического текста. — Уфа, 2001.
3. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957.
4. Рубакин Н. А. Тайны успешной пропаганды // Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики. — М.: Наука, 1972.
5. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста — Минск, 1999.

Статья поступила в редакцию 26 августа 2005 г.

УДК 821.161.

Г. М. Темненко

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ И МИФ О ПОЭТЕ
(на материале ранней лирики Ахматовой)

Тема статьи — рассмотрение проблемы трактовки образа лирического героя — опирается на методологические основания, заложенные в “Эстетике” Гегеля и развитые в работах Ю. Тынянова и Л. Гинзбург. **Актуальность работы** определяется недостаточной разработанностью некоторых аспектов этой темы, в частности, вопроса о влиянии социокультурных стереотипов, существующих в мифологизированном сознании читателей, на восприятие поисков и новаций в создании образа лирической героини ранней Ахматовой. **Цель** — обнаружение причин, обусловивших возникновение известных устойчивых подходов к ахматовской лирике.

Изучение творчества лирического поэта всегда предполагает повышенное внимание к биографии творца. Это является естественным следствием самой сущности лирического рода литературы, отчётливо определённой в своё время Гегелем. Пресобладание в лирике личностного, субъективного, индивидуального над объективным, множественным, общим, в противоположность эпическому роду, порождает несходство и в восприятии авторского образа применительно к этим двум родам. Личность автора эпических творений редко становится объектом повышенного внимания, личность лирика начинает обрастать легендами иногда уже при его жизни, а после смерти мифологизируется почти неизбежно.

Причина, видимо, в том, что лирический взгляд на мир, предполагающий установку на самовыражение, невозможен без противоположного полюса установки на общечеловеческий смысл лирического переживания. (“Мы хотим, чтобы перед нашими глазами появилось нечто общечеловеческое, чтобы мы