

Imagine what an inner world – bright and sanitized – a boy would make of all this country talk... It would be nowadays, what ? a theme park marketed as Rural bliss? The sort of hayseed Kansas encountered on the road to Oz?

How could a child not be charmed by rural nights when skies were punctured by white stars, and dreams disturbed by falling fruit in orchards where the plums and pears and oranges grew side by side in such harmony that it would seem they shared the branches of one tree? How could he resist the baffling cussedness of grandpa's anti-clockwise cottage door? What boy would not desire a village party feast, with a table placed outdoors, or set his heart upon a birthday chair decked and garnished in the finest greenery to be his country throne? (p. 123)

Риторические вопросы – благодаря своему совершенно избыточному количеству, вследствие своей немотивированности, кажущейся случайности и бессмысленности, создают эффект абсолютной загадочности мира, эпистемологической неуверенности – и, одновременно, ненадежности повествования в целом. Эффект ненадежности повествования, вынужденно стремящегося к постоянному самоуточнению, самооправданию, усиливают – также явно избыточные – и конструкции с модальным глаголом *would*, и отрицания, количество которых превышает любые воображимые нормы, и даже вводные конструкции, придающие высказыванию некую прерывистость: эти конструкции могут выполнять различные функции – уточнение, дополнение, обобщение, конкретизацию – однако их постоянное присутствие лишает повествование цельности и однозначности, превращая его не в рациональное эпическое полотно, но в поэтическое произведение, песню о невозможном, метафору безысходности и неуютности человеческого существования.

Литература

Crace J. Arcadia. Picador, 1992.

Teske D. Jim Crace's Arcadia – publicculture in the postmodern city. <http://www.jim-crace.com/Arcadia.htm>. Режим доступа – 08.02.11

Т.Н. Дорожкина (Россия, Уфа)

К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Анализ и интерпретация поэтического текста (от лат. *interpretatio* – объяснение) предполагает творческое истолкование читателем произведения со *своей* точки зрения, нацеливает на глубинное прочтение художественного текста.

Первичное читательское восприятие субъективно, поэтому нельзя быть вполне уверенным в том, что произведение понято правильно и полно. Требуются обязательные повторные обращения к художественному произведению, пристальное внимание к его форме, поскольку содержание в подлинном произведении словесного искусства не просто неотделимо от формы, а именно ею определяется, «прорастает» из нее.

В силу сложности задач интерпретации, требующей операций анализа и синтеза, сделаем прежде всего общие замечания о художественном дискурсе и особенностях его актуализации в сознании читателя.

Суть интерпретации в том, что она связана с искусством толкования, направленным на *понимание*. «Понятие интерпретации текста предполагает процесс его осознания. <...> Осознать текст мы можем только создав параллельный, аналогичный, но все-таки другой текст, – отмечает Л.Н. Мурзин. – Чужие тексты человек понимает через посредство своего собственного текста» [Мурзин 1994: 167]. Акцент здесь делается не только на разъяснении для другого, а на понимании сначала для *себя*, и лишь затем следует изложение, понятное для *другого*. Герменевтический способ работы с книгой прежде всего обращен к постигающему человеку и направляет его внимание к трудностям усвоения чужой мысли. А.И. Новиков пишет: «Автор текста при его порождении и реципиент в процессе восприятия решают разные задачи. Собственно *когнитивную задачу решает адресат*, в то время как автор – преимущественно коммуникативную» [Новиков 2000: 170]. Таким образом, задача автора – оптимальный отбор и организация языковых средств, направленных на речевое воздействие и объективирующих в словесной форме авторскую интенцию. От адресата, воссоздающего по словесно-речевым структурам текста его общий смысл, потребуются определенные трансформации и преобразования текста и его элементов. Прежде всего внимание читателя должно быть направлено на семантику эстетически мотивированных слов, коннотативные значения

языковых единиц в стилистических фигурах, поскольку их поэтическая семантика отражает творческий характер использования слова.

При прочтении художественного произведения всегда актуальна также проблема множественности интерпретаций. Если исходить из принципиальной «открытости», многозначности художественного произведения, то и интерпретацию его следует признать изначально вариативной; отсюда: сколько интерпретаторов – столько и интерпретаций. Ж. Деррида в связи с этим выделяет два типа истолкований [Деррида 1995: 72]. Первый предполагает опору на «начало», «центр» как на необходимое требование и условие, то есть интерпретация находится под концептуальным контролем господствующей доктрины, владеющей «началом». При таком подходе, отмечает ученый, редко учитывается тот факт, что художественный текст – это бытийная сущность, развивающаяся, требующая «актуального» на себя взгляда, сообразного с новыми условиями развития общества и человека. Второй тип истолкования не предполагает опоры в известном «начале», и вариативность интерпретации принимается как определяющий принцип.

Но, естественно, существует проблема и *адекватной* интерпретации. Есть пределы субъективного прочтения: они в самом тексте, от которого нельзя отрываться и рассуждать просто «по мотивам», не учитывая пафоса, художественной проблематики и идеи как содержательных доминант произведения. При интерпретации они поверяются *анализом*, то есть достаточно объективными принципами и приемами поэтики, в соответствии с которыми организован текст.

Сегодня разработан ряд моделей и технологий анализа и интерпретации текста [Лотман 1972; Гаспаров 1995, Николина 2003 и др.]; предлагаются различные методики обучения анализу текста в учебных целях [Маранцман 1994; Кулибина 2001]. Однако, используя те или иные приемы, следует придерживаться системного подхода к тексту, не забывая об основных параметрах его структурно-смысловой организации.

Искусство интерпретации определяется единством понимания заключенных в произведении идей, чувств, образов и того, какими словесными и структурными средствами они создаются. Это значит, что элементы текста должны быть истолкованы как *эстетически, функционально значимые*, наблюдения над поэтикой – связываться с замыслом, идеей, темой. Концептуальные и идейно-эмоциональные смыслы стихотворения осознаются путем последовательного рассмотрения структуры его образной системы, многозначных ключевых слов текста, взаимодействия этих множественных смыслов, рожденных ими ассоциаций, наиболее ярких приемов художественной изобразительности / выразительности и их *функций*. Только многомерный и разнонаправленный анализ формы позволяет выйти на самые глубокие, в том числе подтекстовые уровни содержания, воспринять поэтическое произведение во всей его сложности и неоднозначности. Особого внимания требуют к себе названия стихотворений, являющиеся практически всегда ключевыми словами («*Смерть поэта*» М. Лермонтова, «*Звезда полей*» Н. Рубцова, «*Пилигримы*» И. Бродского и др.).

Композиция этого жанра не имеет строгих канонов. Интерпретацию поэтического текста можно начать «вытягивать» с любой «ниточки» текста (*textus* – сплетение, ткань), лишь бы он «размотался» целиком. Можно начать с самой яркой, бросающейся в глаза особенности – с названия, сравнения, детали и т.п. – и дальше выстраивать цепочку размышлений, ассоциаций, идя к постижению смысла поэтического произведения в единстве с его формой.

Алгоритм интерпретации может быть, например, таким. Вначале фиксируются первые впечатления от произведения. Они не окончательные, поскольку при перечитывании текста могут измениться. Далее надо провести, по выражению Г. Товстоногова, «обмен чувств на мысли». Этот этап работы является переходным и дополняется анализом текста, который дает возможность вновь прийти к синтезу, к целостному осмыслению, но уже на новом уровне прочтения, которое тем интереснее, чем оно свежее, оригинальнее, дальше от шаблонов.

Ведущие стилевые черты жанра соединяют в себе некое «единство противоположностей»: конкретность и обобщенность, аналитичность (и, следовательно, объективность) и субъективность, аргументированность и ассоциативность, образность, эмоциональность, экспрессивность. Их осмысление позволит прийти к главной цели интерпретации, состоящей, по определению Поля Рикера, в движении «от явного смысла к скрытому».

Технологические приемы этого «движения», думается, целесообразно связывать с фундаментальными положениями теории речевой деятельности Л.С. Выготского, исходящей из психологии восприятия искусства и закономерностей развития мышления и речи в детском возрасте.

Изучая психологию восприятия искусства, Л.С. Выготский пришел к выводу о специфике восприятия «текстов» искусства (в лотмановском понимании этого феномена). Феномен эстетической реакции, по Выготскому, заложен не столько в логическом, сколько в эмоциональном восприятии художественного произведения.

В качестве материала исследования ученый использовал произведения художественной литературы разной жанровой принадлежности, созданные разными авторами. Было обнаружено, что эмоциональное восприятие художественного текста всегда составляется из соединения неких разнонаправленных или контрастных эмоций, что художественная рецепция «обнаруживает везде один и тот же закон – закон раздвоения» [Выготский 1968: 280-281]. Изучая дальнейшее развитие читательской эмоции, Выготский констатирует, что в результате эстетического восприятия «происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается» [там же: 185]. Разрешение такой эстетической оппозиции («взрыв»), динамику развития эмоций – от возникновения разнонаправленных чувств до их «взаимозамыкания» и уничтожения – ученый определяет как основной закон психологического восприятия искусства.

В трудах Л.С. Выготского высвечена и другая важная сторона этого восприятия – связанная со способностью человека к ассоциативному мышлению. В ряду разных видов ассоциаций (по сходству, по смежности, по контрасту) он особо выделяет ассоциации по эмоции [Выготский 1991: 13-14]. Это ассоциации, объединяющие те или иные представления, образы, предметы, явления и события не по реальным, действительным связям между ними, а только на основании общности эмоций, вызываемых ими. Они служат мощным стимулом для ассоциативного и – шире – творческого мышления читателя.

Предлагаемая нами модель анализа и интерпретации поэтического произведения призвана организовать начальный, самый важный, этап анализа текста и – в соответствии с психологическими и психолингвистическими данными – выдвигает в качестве основной единицы членения текста при его восприятии *слово*: мысль читающего движется от отдельных слов к общему смыслу текста. Данную модель можно определить как систему пошаговых действий, или как *элементы технологии интерпретации*. Построению ее универсальной целостной модели препятствует, на наш взгляд, уникальность каждого художественного текста.

В предлагаемой модели начального этапа анализа предусмотрены пошаговые действия, приводящие к осмыслению системы его образов и концептуальных смыслов:

- определение центральных, или ключевых образов текста, которые обычно образуют дихотомическую оппозицию и задают полярность эмоций при восприятии произведения, эмоциональное «поле напряжения», внутреннюю динамику и энергетику текста;
- выявление словесных рядов, углубляющих и расширяющих восприятие ключевых образов: эстетически мотивированное использование дополнительных образов (микрообразов), объективируемых в этих словесных рядах, помогает сделать ключевые образы содержательно более емкими и многомерными;
- построение возможных ассоциативных рядов, обусловленных ключевыми и сопутствующими им образами;
- рассмотрение изобразительно-выразительных средств различных уровней языковой структуры текста и их функциональной роли по отношению к системе образов текста, его идейно-тематического содержания.

Покажем использование этой модели на примере стихотворения А.С. Пушкина «Три ключа», рассмотрение которого возможно в школьной практике, поскольку оно, будучи небольшим по объему, с одной стороны, достаточно полно представляет художественный мир поэта, особенности его мирозерцания, а с другой – «подходящий материал» для освоения предлагаемой модели анализа.

Три ключа

В степи мирской, бесплодной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ бурный и мятежный,
Бежит, кипит, играя и журча.
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанника поит.
А третий ключ – печальный ключ забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

В этом стихотворении обнаруживаются два образных центра: образ жизни и образ смерти, вызывающие у читателя разнонаправленные, но не абсолютно противоположные эмоции: каждый ключ по своему утоляет жажду обитателя «мирской степи». При этом следует подчеркнуть, что в лексической структуре текста они словами «жизнь» и «смерть» не представлены, однако задаются соответствующими словесными рядами. Первый ключевой образ связывается с высокими наслаждениями человеческой жизни – наслаждениями мятежной, богатой движением и игрой юности с ее до краев наполненной жизнью зрелости человека, которому ведомо наслаждение вдохновением и творчеством. Этот образ раскрывается в динамике и взаимодействии художественных концептов «ключ юности» и «Кастальский ключ». Второй центральный образ – образ смерти – вербализуется в тексте как «печальный ключ», «ключ забвенья».

Благодаря сопутствующим образам центральные существенно расширяются и углубляются; их новые смысловые художественно-образительные приращения обеспечиваются выразительными словесными рядами: *ключ юности – бурный, мятежный, бежит, кипит, играя, журча; Кастальский ключ*, выступающий традиционно-поэтическим символом в языке Пушкина и его современников, символом свободного творчества и художественного таланта, усиливается и конкретизируется эстетически значимым глаголом *поить (поит)* и существительным *изгнанник(а)*, имеющим широкий ассоциативно-культурный фон в художественной речи XIX в. Данные словесные ряды в целостном текстовом пространстве объединяются в единое художественно-семантическое поле, интегрируя и воплощая образ жизни. *Ключ забвенья* – второй образный центр обогащается в тексте словесными рядами, компоненты которых имеют не вполне одинаковую эмоциональную окраску. В целом они вызывают прежде всего, конечно, чувство печали и грусти, неизбежные при мысли о смерти. Однако слова *слаще, утолит* и отчасти *забвенье* имеют мелиоративную окраску и делают образ смерти в эмоциональном плане менее однозначным. Они вносят тонкие, но концептуально важные смысловые нюансы: смерть предстает не только как олицетворение тлена и небытия, но и как «утешительница», избавительница, гасящая непереносимый «жар сердца».

Следующий, третий шаг – выявление ассоциативных рядов. Слова *мятежный, играя, вдохновенье, печальный, забвенье, жар сердца* ассоциируются прежде всего с миром человека, переводя всю изображаемую художественную картину в антропоцентрический план. Таким образом, благодаря ассоциациям, вызываемым этими словами, ее никак нельзя ограничить только природной средой; напротив, в качестве главного предмета изображения тем самым утверждается внутренний мир человека, система его ценностей и взглядов. Во-вторых, ассоциативные ряды способствуют обогащению номинативных единиц текста дополнительными смысловыми и коннотативными оттенками. Так, слово *изгнанник*, появляющееся в контексте, где образ жизни раскрывается в русле творческого вдохновения и зрелости, именно благодаря своему ассоциативному ореолу актуализирует мысль о трудностях творческого пути и, по-видимому, об одиночестве человека на этом пути, об отчуждении, возникающем между ним и «мирским» обществом. Ассоциации составляющих словесного ряда, раскрывающего образ смерти, как уже было отмечено, не только негативны, но и эмоционально позитивны: *утолит, забвенье* – эти слова вызывают такие ассоциации, как: «покой, тишина, облегчение, забыться и заснуть, сон, утешение, успокоение».

Следующий шаг в нашей модели – обращение к художественно-образительным средствам и художественным деталям стихотворения; это семантически и эстетически весомые номинативные единицы: *степь, Кастальский ключ, утолить* и др.; средства автологической и металогической образности (актантная лексика, «рисующая» образ ключа юности; многочисленные и насыщенные в смысловом и эмоциональном отношении эпитеты; метафора *жар сердца* и др.).

Таким образом, представленная модель организует процесс исследования текста, предлагая опорные вехи начального этапа анализа.

Литература

- Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968.
- Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991.
- Гаспаров М.Л.* Художественный мир М. Кузьмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новая лит. обозрение, 1995.
- Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник МГУ. Серия 9: ФИЛОЛОГИЯ. 1995. №5.
- Кулибина Н.В.* Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя // Мир русского слова. 2001. №1.

Лотман Ю.Н. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Ленинград: Просвещение (Ленингр. отд.), 1972.

Маранцман В.Г. Методика преподавания литературы. М.: Просвещение; Владос, 1994.

Мурзин Л.Н. Язык, текст и культура // ЧЕЛОВЕК – ТЕКСТ – КУЛЬТУРА: Коллект. Монография / Под ред. Н.А. Купиной, Т.В. Матвеевой. Екатеринбург, 1994.

Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003.

Новиков А.И. Извлечение знаний из текста как результат его осмысления // Языковое сознание: содержание и функционирование: XIII Междунар. симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. Тезисы докл. Москва, 1-3 июня 2000 г. / Ред. Е.Ф. Тарасов. М., 2000.

Е.Е. Евграфкина (Россия, Самара)

САМОРЕФЛЕКСИРУЮЩИЙ ДИСКУРС: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА-ПАРАДОКСА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Л. ЗАЙЛЕРА «DIE ROSEN»)

Выбранное нами для текстового анализа стихотворение впервые было опубликовано в 2003 году в поэтическом сборнике «vierzig kilometer nacht». То, что мы имеем дело с жанром стихотворения, в нашей работе мы принимаем как аксиому: достаточным будет сказать, что текст составляет вместе с другими текстами классический вариант сборника стихотворений и *записан* согласно поэтической традиции – с соблюденным интонационно-смысловым делением на строки (с большим количеством анжанбеманов) и внутренними неточными рифмами, имеющими скорее характер случайных:

die rosen

*die rosen liegen im schatten
und sind so kühl – was*

doch hiesse: pressen, präparieren, „emotional
gewesenes“. Doch

zu leicht gebaut der kasten mit
der walze, resonanzen, ein
paar fresken für
den trüben text, der weiter geht & dir
die hand auf deinen scheidel legt:

schneide die rosen, sie
beginnen zu denken [Seiler 2003: 28].

Графически (см. выделение курсивом) текст поделен на два смысловых отрезка: первый, маркированный курсивом, включает в себя полторы (!) строки, интенсивно участвующих в создании центрального (выведенного в заглавии) поэтического образа – *розы* – который затем появляется снова уже лишь в конце текста немаркированным и, следовательно, принадлежащим уже другому смысловому пространству текста. Функция курсива в данном случае очевидна: он дистанцирует два смысловых пространства, включенных в единое измерение текста, вплоть до их противопоставления.

Выделенное курсивом смысловое единство уместается в две синтагмы, центральными и *образообразующими* являются концепты «*Rosen*» и «*Schatten*», подвижным в процессе смыслопорождения становится предикатив *kühl*, в тексте определяющий, главным образом, существительное *Rosen*, однако, как некое предполагаемое следствие *места-причины* (розы лежат в тени – *Schatten* – которая дает прохладу).

Здесь стоит вспомнить, что роза является поэтическим образом, имеющим долгую традицию в европейской поэзии, образом стертым, как часто употребительная языковая метафора. В современной поэзии данный образ может стать антипоэтическим – насквозь ироничным в своей отсылке к множественным наслоениям заключенного в нем символического содержания. В данном тексте, однако, маркирован-