

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СОХРАНЕНИЕ ЕГО ИДЕЙНО-СМЫСЛОВОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

Е.В. Ильина
РГГУ, Москва

Статья посвящена проблеме выявления свойств художественного текста, отличающих его от всех остальных типов текста. На примере анализа модальной организации рассказа Б. Коппера «Камера-обскура» автор описывает действие интерпретационного алгоритма, позволяющего сохранить идейно-смысловую целостность художественного текста в ходе его понимания читателем.

Ключевые слова: художественный текст, модальная партитура распределения смыслов, смысл-модализация.

Определение того, что есть художественный текст, чем такой текст отличается от текстов нехудожественных, представляет существенную сложность. М.Ю. Сидорова в попытке провести некоторое обобщение взглядов исследователей в различные эпохи выделяет четыре основных признака художественного текста: жанровость, фикциональность, языковые средства и эстетизм. В частности, в качестве примеров специфических художественных языковых средств традиционно приводятся стилистические приёмы и средства создания образности, а также средства фокусировки на третьем лице, изменение статуса претерита, диалогические единства и т.п. в хорошо известной всем работе К. Хамбургер «Die Logik der Dichtung» (1994) [11]. Нетрудно доказать, что все эти свойства (кроме специфических «художественных» жанров) могут быть присущи и текстам нехудожественным. Так, фикциональность может использоваться как приём в различных нехудожественных типах текста (реклама, дидактические тексты), и вообще решение относительно реальности или нереальности описываемых событий принимает только читатель (подробнее об этом: [12: 27]). Параметр языковых средств – самый, казалось бы, надёжный с точки зрения лингвиста, но на поверку оказывается самым нечётким. Чего стоит только творчество А.С. Пушкина, во многих великих стихах которого практически нет никаких выпуклых образностей (см., например, телевизионное сообщение В.С. Непомнящего «Странный поэт Александр Пушкин»). Об эстетизме русской литературы, вернее, о нерелевантности данного критерия применительно к ней, на примере творчества Ф.М. Достоевского находим в [2: 7-8]. По мнению В.В. Одинцова необходимо также различать стиль художественной литературы и художественную речь как стиль языка. Последнее есть «эстетическое в обычном употреблении», которое широко используется в повседневной практике написания газетных статей, публичных речей, в публицистике (эссе, памфлеты, очерки, фельетоны и т.п.). Но эта совсем другая образность и эстетика [9: 65]. Можно было бы привести больше примеров-опровержений, но это, с нашей точки зрения, будет излишним. Работ такого рода множество.

В чём же именно художественный текст «другой»? Представляется возможным сформулировать не некоторый набор требований, которым должен отвечать художественный текст, а выделить один сущностный параметр, обеспечивающий отнесение данного текста к разряду художественных. Сделать это можно, если подойти к решению вопроса просто практически. Нужно понять, зачем в идеале пишутся такие тексты? Сразу приходит на ум разделение функций языка на общение, сообщение, воздействие. Воздействие более всего подходит для текста художественного. Но воздействовать на реципиента должны и многие другие типы текстов. Что это должно быть за воздействие? Ответ на этот вопрос поможет отграничить функциональную специфику художественных текстов.

Знатоки литературы возразят: художественные тексты разнородны – классическая литература отличается кардинальным образом от текстов постмодернизма; литература имеет национальные особенности; жанры претерпевают существенные исторические изменения. Всё это не требует подробного доказательства, так как общеизвестно. Ещё можно обратиться к проблеме качества литературы и возможности классификации текстов культуры на «великие», «средневеликие», совсем невеликие, даже, если назвать вещи своими именами, просто книги на час – прочитал в электричке, чтобы время убить, и забыл. Г.И. Богин предлагал говорить о книгах, написанных преимущественно «по содержанию» и книгах, где в основе всего лежит смысл. Содержание это всего лишь цепь предикаций, в которых последовательно и линейно представлен сюжет. Содержание событийно и представляет собой твёрдую опору, каркас текста. Но этот каркас не самое важное в художественном тексте. Важно, зачем автор описывает эти события, почему он расставляет их именно в таком порядке, как разделяет их на главные и второстепенные, т.е. важен сам процесс сюжетообразования, важны конкретные средства текстопостроения и их комплексы, которые писатель привлекает для выражения своих идей. Именно идейное содержание (в концепции Г.И. Богина – смысл текста) является настоящей целью создания текста, который претендует на то, чтобы быть названным художественным. Смысл в художественном тексте также особый. Он наиболее быстро, масштабно, качественно может воздействовать на мир усвоенных читателем идей. Принимая идеи автора, читатель делает их своими, меняя своё сознание, мировоззрение.

М.Я. Дымарский, обосновывая незнакомый статус текста вообще, говорит о том, что прототипически незнакомым текстом является текст художественный. Наиболее существенными из отмечаемых им незнакомых характеристик являются следующие: «... каждому знакома ситуация, когда значения всех слов в некоторой фразе известны, а смысл фразы непонятен и для её понимания требуется особое усилие»; «Текст же появляется тогда, когда возникает потребность не просто в передаче информации, а в достижении некоторой новой духовной общности» [4: 30]. В герменевтической интерпретации из данных суждений явно следует, что помимо уровня

содержания в художественном тексте присутствует более высокий уровень управляющего смысла. Благодаря освоению (пониманию) этого смысла при условии инициации рефлексивного усилия, меняется опыт самого воспринимающего субъекта.

В работе Н.Л. Галеевой «Параметры художественного текста и перевод» художественность рассматривается как аксиологическая характеристика (не категория) текста, как «способность обогащать духовное пространство человека и культуры в целом» путем пробуждения рефлексии. Согласно такому подходу в разряд художественных попадают и тексты нехудожественных жанров: публицистика, речи политиков, рекламные тексты, документальное кино, тексты учебников и т.п. Художественность текста обеспечивает оптимизацию пространства понимания как переходного звена для выхода в духовное пространство [1: 8-15]. Аксиологический статус художественности связан с ценностными доминантами духовного пространства личности. Ср. с концепцией текста как «хранителя коллективной культурной памяти» и «автономной личности» у Ю.М. Лотмана [8: 6-7].

В работах автора настоящей статьи художественный текст рассматривался как регламентируемое модальным механизмом распределения смыслов пространство. Это духовное пространство – в идеале способное преобразовать состояние души человека: направить, утешить, исправить, подарить мир, радость, показать, что жизнь не бессмысленна. При этом собственно языковая ткань текста способна предоставить читателю карту, с помощью которой он может освоить смысловое пространство текста, его смысловую структуру. В нашей концепции модальность как механизм, управляющий пониманием текста с помощью такой карты – модальной партитуры распределения смыслов текста – позволяет перейти от освоения сюжетных перипетий к рефлексии над идеями, опредмеченными, овеятыми в языковой ткани текста.

Итак, художественный текст можно определить как смысло-содержательное единство, в котором отношения между содержанием и смыслом подчиняются определенному образцу. Следуя указаниям образца читатель способен актуализировать потенциалы смыслов, свернутых в средствах текста. Но что такое сам этот смысл? Как можно ухватить безтелесный, идеальный смысл? Как его выразить? Легче понять, что есть смысл в художественном тексте, если оставить за кадром возможность сущностной интерпретации понятия смысл. Смысл – это не «что», а «как». В художественном тексте смысл есть способ собственной репрезентации. Обращая внимания на то, как текст построен, то, как взаимодействуют между собой средства текстопостроения, на общий творческий метод, применяемый и исповедуемый автором (понятие «творческий метод» используется нами в интерпретации Г.А. Гуковского как «эстетически-выраженный тип мировоззрения», единый принцип, который автор последовательно применяет в композиции, создании образов, использовании конкретных средств текстопостроения [3: 116 и далее], читатель вновь создаёт смыслы, которые

присутствовали в ситуации мыследействования автора. Читатель становится способным понять текст во всей полноте. Это понимание не ценно само по себе и может иметь такую ценность, только если деятельность понимания не бесцельна. Цель понимания художественного текста – изменение свойств своей души и согласно с этим – изменение своей жизни к лучшему. В этом случае не менее значимым вопросом будет – что читают люди? Читают ли они такие тексты, освоение смыслопроизведения которых им поможет, а не навредит.

Итак, важна целостность понимания читателем художественного произведения. Понимание художественного текста как усвоение некоего упорядоченного комплекса его смыслов возможно благодаря тому, что смысловая, а не только содержательная, целостность является онтологически самым важным свойством художественного текста. Это целостность, которая создаётся сложным переплетением его содержательного и смыслового уровней. Говоря о приоритете организации анализа художественных текстов на школьных уроках литературы, Г.А. Гуковский критикует членение текста. Из-за растаскивания произведения на образы, из-за составление планов сюжета и т.п. идейно-содержательная целостность текста разрушается, и изучение художественных текстов обесмысливается. Автор подчёркивает важность не знания сюжетных перипетий и составления характеристик персонажей, а то, что знание содержания должно соединяться сразу же с его смысловым истолкованием, без которого литературное произведение просто бессмысленная «шелуха слов» [3: 51].

Необходимо привести пример, иллюстрирующий такой подход к чтению художественного текста, при котором читатель может сохранить идейно-смысловую целостность текста, обращая основное внимание на то, как эта целостность создаётся, т.е. на то, как текстовыми средствами автор достигает консолидации его смыслового стратума, последовательного сплочения и взаимодействия содержательных и смысловых элементов.

В качестве материала для анализа мы сознательно выбрали, с нашей точки зрения, «средневеликий» текст Бэзила Коппера «Камера-обскура». Во-первых, этот текст можно отнести к популярному жанру (литература ужасов). Во-вторых, сюжет текста прост, а персонажей совсем немного. Это небольшой рассказ-притча о жадном и жестокосердном ростовщика Шарстеде, который встречается со своим должником стариком Гинголдом в его доме. Гинголд вместо разговора о выплате долга показывает своему гостю одну за другой две камеры-обскуры – причудливые оптические приборы, позволяющие проецировать панорамную картинку окрестностей на просмотровый стол в комнате. На первой картинке Шарстед видит дом семьи своих должником, которых завтра должны выселить за неуплату. Шарстед не хочет передумать и помиловать их и, выйдя из дома Гинголда, попадает в странный мир второй камеры-обскуры со зданиями, которых Шарстед в своём городе никогда не видел или видел, но знает, что они давно уже разрушены. Оказывается, что этот

мир населен ужасными гниющими мертвецами. И несчастному Шарстеду из него нет выхода.

Перейдем собственно в рассмотрению приёмов и средств, используемых автором, чтобы обеспечить распредмечивание основных смысловых доминант текста в ходе его понимания читателем, а также чтобы объединить их в единый комплекс, консолидировать весь смысловой стратум. Разработанная нами методика анализа художественного текста [5; 6] предполагает описание модальной партитуры распредмечивания смыслов текста – механизма, обеспечивающего создание смысловых кластеров вокруг смыслов-модализаций, направляющих ход читательской рефлексии над подчиненными смыслами и обеспечивающими взаимодействие этих смыслов. Модальная партитура отвечает за смысловое укрупнение и взаимодействие, благодаря которому уровни содержания и смысла образуют единый комплекс, в рамках которого читатель сразу способен включить в процесс понимания не только и не столько связи содержательные, сколько связи смысловые. Дальнейший синтез уже на уровне смыслов позволяет разным читателям в целом сходным образом понять текст, так как рефлексивные процессы последовательно консолидируют весь разнородный спектр содержательных и смысловых компонентов и представляют читателю смысл текста в виде некоторого иерархически организованного стратума.

Тип модальной партитуры определяется общим типом отношений между уровнями содержания и смысла. Содержание «Камеры-обскуры» в целом сводится к противостоянию алчного дельца Шарстеда и вежливого «коллекционера» Гинголда, которого совсем не интересуют денежные вопросы. Являются ли содержательные связи основанием для смысловдвижения при понимании текста? Безусловно. Антагонизм персонажей непосредственно опредмечивает антагонизм смысловых линий, противостояние мировоззрений. Такой тип модальной партитуры в предложенной нами модели модальной организации смыслового пространства художественного текста называется модальной партитурой на основе стратегии пресуппозирования.

Также немаловажно, что текст содержательно можно разделить на две части: «Шарстед в доме Гинголда» и «Шарстед в камере-обскуре». В кульминационной части текста, совпадающей с его серединой – вопрос о выборе. Гинголд несколько раз переспрашивает, не хочет ли Шарстед передумать и простить долг семейству Твейтсов. Ростовщик не хочет этого сделать, и Гинголд отправляет его в мир мертвецов, из которого невозможно выбраться.

На уровне смысла текст также можно разделить на два кластера, первый из которых основывается на содержательной антитезе мировоззрений старого Гинголда и более молодого Шарстеда. Первого беспокоит судьба бедной семьи, второго – лишь выгода, деловой мир и его законы. Смысл «противостояние старого и нового миров» опредмечивается с помощью речевой характеристики героев. Язык Шарстеда (даже в его мыслях!) пестрит канцелярщиной: *If he couldn't raise the necessary cash; if he ever gained control of*

Mr. Gingold's assets; Mr. Sharsted thought that perhaps Mr. Gingold intended to settle the matter of his repayments. This might be where he transacted business. Гинголд же неестественно архаически вежлив, человечен: the old-fashioned, outdated air of courtesy; with a gentle, almost apologetic manner; "You misunderstand me, Mr. Sharsted," said Mr. Gingold, still in that irritatingly mild voice. "I was referring to Mrs. Thwaites. Must you carry on with this unnecessary and somewhat inhuman action? I would . . ."

К средствам опредмечивания данного смысла можно отнести и композиционный приём алгоритмизации действий ростовщика. Он не может изменить мнение, потому что действует и говорит автоматически, как машина. На основе того же метода противопоставления построено опредмечивание ещё одного подчиненного смысла данного кластера – «конфликт страсти и благости». Рассказ ведётся от третьего лица, но при этом происходящее как бы пропускается через сознание Шарстеда, его мысли, захлестывающие его эмоции: *The moneylender had reached a state of confused bewilderment; all his smouldering resentment against Mr. Gingold broke out afresh; retorted Mr. Sharsted, exasperated beyond measure.* Гинголд же остаётся непонятным, загадочным, его мысли и чувства практически неизвестны читателю. Намеренное гипертрофирование описаний состояний ума и сердца одного героя в ущерб другому можно отнести и к жанровым особенностям текста, так как этим автор заставляет читателя обратить внимание на загадочность персонажа, на его особый статус. В описании двух героев также используются антитезы, обеспечивающие опредмечивание ещё одного смысла данного блока – «противостояние добра и зла»: *gave him a sinister, decayed look; his mean soul; he was brusque, businesslike, and ruthless – with courteous, old-world motions; he said gently; his bright blue eyes looked with mild interest; Mr. Gingold's benevolent smile.* Этот смысл шире и значимее остальных, поэтому в его опредмечивании помимо собственно языковых средств текстопостроения участвует и вертикальный контекст. Это и символичный статус лестницы (связь между небом и землёй), по которой герои все поднимаются и поднимаются, переходя от одной комнаты к другой; и два основных здания-ориентира мира камеры-обскуры – церковь и биржа, мимо которых ходит кругами бедный ростовщик, тщетно пытаясь найти выход; и сама метафорически представленная ситуация суда над грешником и непрямые указания на «божественный» статус Гинголда. Три смысла в их языковой и метаязыковой репрезентации объединяются смыслом-модализацией «воля человека». Одним из средств опредмечивания этого смысла является кульминационная позиция дополнительно актуализируемого многократным повтором вопроса *"This is your last word?" ("You will not reconsider?")*. Сюда же можно отнести и противоположность желаний героев. Шарстед хочет получить деньги, сохранить свою деловую репутацию, т.е. важнее всего для него он сам, его желания. Гинголд же хочет, помочь ростовщику, переубедить его, пробудить в нем его мертвую душу (*the green-tinted spectacles he wore, gave him a sinister, decayed look, like someone long dead*). Желания Гинголда направлены не на него самого, а на другого человека.

Смысл-модализация организует взаимодействие между подчинёнными смыслами. Тип этого отношения – расширение, так как смыслодвижение проходит по вектору от вещного, материального (менее значимого) к идеальному миру. При этом и сами подчиненные смыслы влияют на смысл-модализацию, так как происходит повтор общего антитезного способа опредмечивания смыслов в данном кластере. Сам же факт повтора и репликации общего способа языковой репрезентации смыслов подтверждает статус смысла-модализации как управляющего агента.

Второй кластер модальной партитуры объединяется смыслом-модализацией «невозможность раскаяния». Шарстед, бродя по странному городу, постепенно понимает, что выхода нет, что он навсегда останется в этом страшном мире. На уровне средств текстопостроения создаётся градация его ощущений: *he had never been in this part of the town and the walk would do him good; Mr. Sharsted felt lost and a little forlorn; He gazed at its facade with mounting bewilderment; and at the thought a cold sweat burst out on his forehead.* Отчаяние оканчательно утверждается повтором аллюзивного выражение *the cursed and the damned* («To the legion of the lost ones, to the cohort of the damned» Р. Киплинг «Джентельмены во драгунах»). Сам факт наличия интертекстуального включения в этом случае менее значим, чем трансформация его смыслового наполнения в новом контексте: ростовщик осознаёт сам факт свершившегося над ним суда, решение которого обжалованию не подлежит. Основным же способом опредмечивания данного смысла является взаимодействие временных и модальных значений на протяжении всего текста. Например, подчиненными смыслами кластера являются следующие. «Нереальность мира камеры-обскуры» – способ опредмечивания – сюжетный ход поиска пути назад, в мир знакомый Шарстеду, беготня по улицам, описание мрачных окрестностей; на языковом уровне это соотносится с многократными повторами, акцентирующими странность неестественность происходящего: *as though to affirm the solidity of the outside world; The shapes about him, too, were solid enough; His feet beat a rapid tattoo that echoed eerily up and down the old tower.* «Неотвратимость наказания» – антитеза тёмного и светлого: *Fortunately, there was still plenty of light; this would be a nasty place in the dark; It was getting quite dark and the lamps had not yet been lit on this part of the hill; As Mr. Sharsted came under the light of the first lamp, his earlier panic fear had abated; Blackness was about him as he rushed away.* Темнота способствует развитию страха. Свет временно успокаивает героя, дает передохнуть. Такую антитезу также можно отнести к жанрообразующим текстовым средствам, так как ее использование позволяет то усиливать, то ослаблять атмосферу напряжения (*suspense*), неотъемлемую примету литературы ужасов. Данный смысл также обеспечивает связь двух кластеров на уровне подчиненных смыслов (ср. с преимущественно антитезным способом опредмечивания смыслов в первом кластере). Ещё одним подчинённым смыслом второго кластера является смысл «безысходность», который на уровне текстовых средств опредмечивается в нарастании ужаса в лексических средствах: *Mr. Sharsted with simulated confidence took a couple of*

paces forward and was then arrested with a shock; he had to force his nerves into a terrible, unnatural calm, just this side of despair; Mr. Sharsted could not resist a cry of bubbling terror. Этому также способствует синестезия ужасного: наложение ужасных ощущений разных видов – слуховых, зрительных, обонятельных (*a strange, sickly stench; charnel stench, sickly sweet; the green pallor of the man's face; something like a mass of writhing worms; the sickly sweet perfume of decay; unbearable odour and heard the mocking laughter as his racing feet carried him past*). Отношения между подчиненными смыслами данного кластера также можно описать как расширительные – движение от характеристик нового незнакомого мира через осознание наказания к ощущению безысходности, тоски. При этом смысл-модализация одновременно является и результирующим выводом, поскольку всё происходящее осознаётся уже как единственно реальное и неизменное.

Таким образом, на примере приведенного нами анализа видно, что модальная партитура распределения смыслов текста, вернее особенности типа её организации можно рассматривать как интегральную составляющую того самого творческого метода, о котором писал Г.А. Гуковский. Интегральный значит «неразрывно связанный, цельный, единый». Модальная партитура обеспечивает сохранение содержательного и смыслового единства художественного текста при каждом новом прочтении. При этом также обеспечивается объединение разных видов читательской рефлексии: рефлексии над языковой тканью текста, над его жанровой спецификой, над вертикальным контекстом и т.д. Текстовая модальность помогает установить ориентиры для деятельности синтеза, соединения единичных свойств художественного текста в единое целое при его восприятии читателем.

Список литературы

1. Галеева Н.Л. Параметры художественного текста и перевод: Монография. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 1999. – 155 с.
2. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. – М. : Искусство, 1981. – 246 с.
3. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: (Методологические очерки о методике). – М. ; Л. : Просвещение, 1966. – 265с.
4. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.). 2-е изд., испр. и доп. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 328 с.
5. Ильина Е.В. Взаимовлияние блоков содержания и смысла под воздействием типа модальной партитуры текста // Вестник Воронежского государственного университета. – Серия «Филология и журналистика». – 2013 а. – № 1. – С. 52–55.

6. Ильина Е.В. Консолидирующая и управляющая функции модальности в формировании смысловой структуры художественного текста // Вестник Тверского государственного университета. – 2013 б. – № 5. – Серия «Филология». – Вып. 2 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – С. 52–59.
7. Ильина Е.В. Модальность как механизм консолидации смыслового стратума художественного текста: дисс. ... д-ра филолог. наук [Текст] : 10.02.19 – Теория языка. – Тверь, 2014. – 364 с.
8. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Ученые записки Тартуского гос.ун-та. Вып. 515 Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам XII. – Тарту, 1981.
9. Одинцов В.В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – Изд. 4-е. – М. : URSS : ЛКИ, 2007. – 261 с.
10. Русская поэзия. Передача 17. "Странный" поэт Александр Пушкин. Часть 1 – See more at:
http://profrazy.ru/show/TOHljuYQFA/russkaya_poeziya_peredacha_17_stranny_poet_aleksandr_pushkin_chast_1.html#sthash.19SNX3TO.dpuf
11. Сидорова М.Ю. К определению художественного текста: усложнения постгутенберговской эпохи. <http://www.philol.msu.ru/~sidорова/articles/TextDefinition.html> (Напечатано в сборнике «Текст: структура и семантика». М., 2005)
12. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – 2-е, испр. и доп. изд. – М. : Яз. славян. культуры, 2008. – 302 с.

ANALYSIS OF A FICTION TEXT AND PRESERVING ITS IDEOLOGICAL WHOLENESS

Irina E.V.

Russian State Humanitarian University, Moscow

The article is dedicated to the problem of finding out what properties of a fiction text make it different from all other text types. By the example of analyzing B. Copper's Camera-Obscura the author describes functioning of an interpretation algorithm facilitating preservation of ideological wholeness while reading and understanding a fiction text. The algorithm is based on the modal structure of the text.

Keywords: fiction text, modal sense disembodying score, sense-modalization.