

K.A. Rogova
St. Petersburg State University

Интерпретация современного художественного текста (лингвистический аспект)

Главная трудность, но и главная позитивная задача при анализе языкового смысла состоит в том, чтобы не упустить из виду обе противоположные силы, на пересечении которых он возникает и развивается: с одной стороны, открытость смысла, неограниченную его способность к ассоциативным растеканиям и скачкам, с другой – его воплощенность в языковом материале, в силу которой смысл оказывается заключенным в герметическую «упаковку», очертания которой определяются конфигурациями именно этого материала.

Б.М.Гаспаров¹

Интерпретация – это толкование, трактовка, раскрытие смысла текста. Процесс интерпретации сопряжен и обеспечивает общение и понимание. Его сложность в отношении художественного текста определяется прежде всего сложностью смысловой структуры такого текста, требующей для понимания интеллектуальных усилий. Так, П.Рикер связывает интерпретацию с особой работой мышления, "которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении"².

¹ Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С 292.

² Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С.18. Интерпретация своего и чужого высказывания определяется и как «получение на основе одного, «исходного» объекта (называемого интерпретируемым) другого, отличного от него объекта, предлагаемого интерпретатором в качестве равносильного исходному на конкретном фоне ситуации, набора презумпций и знаний» – Демьянков В.З. Конвенции, правила и стратегии общения (интерпретирующий подход к аргументации) // Изв. АН СССР, т.41, N 4, 1982. С.327.

Обучение приемам интерпретации художественного текста составляет важнейшее звено в формировании культуры чтения, общей культуры языковой личности. При изучении иностранного языка интерпретация художественного текста оказывается связанной и с решением целого ряда методических задач: сообщением информации о стране изучаемого языка, введением обучающего языкового и речевого материала, развитием эстетического вкуса.

Традиционно сложилось представление, что с лингвистической точки зрения «анализ всегда предваряет интерпретацию»³. Это положение соответствовало структурному подходу к интерпретации текстов. Он был направлен на выявление и представление компонентов смысла художественного текста посредством анализа семантики текстовых единиц и отношений между ними⁴, а также формирующих эти единицы языковых средств. Такой анализ приближал исследователей к пониманию смысла целого текста и порождал если не уверенность, то надежду на достижение «адекватной» интерпретации, связанной с авторским замыслом. Устройство, структура текста признавалась той высшей инстанцией, которая оставляет толкование в пределах текста. «В противном случае мы рискуем истолковывать не столько текст, сколько впечатление от него»⁵.

Семантизация структуры текста, поиск ее компонентов, обращение в анализе к языковой семантике стали важным этапом в представлении механизмов интерпретации. Однако такой анализ не преодолевал, во-первых, инвентарно-описательного, статического подхода, во-вторых, не объяснял разночтений текста, неизменно возникавших различий в его интерпретации.

Постструктурализм потеснил автора и текст, сделав предметом своего рассмотрения дискурс и читателя. Дискурс стал представлять текст с включением в его смысл разнообразных, возникающих в ходе его порождения и восприятия ассоциативных значений, то есть текст стал рассматриваться как процесс, в ходе которого не только формируется его событийное содержание, но и воплощается

³ Лукин В.А. Анализ художественного текста. М., 1998. С 131.

⁴ Вспомним, напริม., такое положение Ю.М.Лотмана: «Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. (...) Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства» – Культура и взрыв. М., 1992. С.248.

⁵ Лукин В.А. Указ.соч. С.132

мирознание, мироощущение автора и читателя, которые никогда практически не оказываются тождественными.

Не используя термина дискурс, Б.М.Гаспаров следующим образом представляет динамический характер и неоднозначность природы текста: «С одной стороны, любое высказывание (...) представляет собой текст, то есть некий языковой артефакт, созданный из известного языкового материала при помощи известных приемов... С другой стороны, для того чтобы осмыслить сообщение, которое несет в себе текст, говорящий субъект должен включить этот языковой артефакт в движение своей мысли. Возможные воспоминания, ассоциации, аналогии, соположения, контаминации, догадки, антиципации, эмоциональные реакции, оценки, аналитические обобщения ежесекундно проносятся в сознании языковой личности. Процессы эти не привязаны жестко к наличному языковому выражению: они разрастаются одновременно по многим разным, нередко противоречивым направлениям, обволакивая линейно развертывающееся языковое высказывание в виде летучей среды, не имеющей никаких определенных очертаний»⁶.

Понимание текста как дискурса привело к поиску новых способов его исследования, одним из которых стал мотивный анализ. Если под мотивом понимаются компоненты текста (высказывание или его часть), попавшие «в орбиту смыслообразующей работы мысли» и преобразующиеся, наращивающие или варьирующие свое значение, вступая в связь с другими мотивами, то такой анализ «не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся «мотивной работы»⁷.

Вероятно, на той же дискурсивной почве получили новую жизнь и такие явления, как концептуальный анализ и сам концепт⁸. Речь идет о развивающемся в лингвистике направлении, которое рассматривает язык как основное средство

⁶ Гаспаров Б.М. Указ.соч. С.318-319. См. также Батов В.И., Сорокин Ю.А. Форма текста и проблема авторства // Изв.АН СССР. Сер. Лит. и яз. Т.42, 1983. N 6, где отмечается, что исходная модель текста, связанная с его содержанием, «в процессе своей реализации...деструктурируется, т.к. в процессе порождения текста существенную роль начинают играть личностные факторы автора порождаемого текста» (с.564).

⁷ Там же. С 335.

⁸ Аскольдов С.А. Концепт и слово. – Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М., 1997. Впервые статья была опубликована в 1928 году.

выражения знаний о мире. Концепт понимается здесь (хотя установившихся дефиниций нет) как ментальное образование, «квант» структурированного знания, представляющий в мышлении чувственно воспринимаемую действительность и представляемый языковым знаком, «именно концепт определяет семантику языковых средств, использованных для его выражения»⁹. Исследования в этой области направлены прежде всего на выявление стабильных концептов национального языка – константов, что имеет непосредственное отношение к лингвокультурологии и этнолингвистике¹⁰. Говорят не только о концептах национального языка, но и концептах эпохи, литературного направления, творчества того или иного писателя. Если текст осмысливается как воплощение знаний его создателя о действительности, то особенно важные, опорные в плане формирующегося смысла текста слова (ср. системы мотивов) «концептуализируют» текст и могут рассматриваться как текстовые концепты¹¹. Это может быть как слово, часто со своими атрибутами (напр., слово *дверь*, употребленное Л.Н.Толстым более двухсот раз в первой части «Воскресения» и реализующее идею несвободы человеческого существования), так и ряд слов, объединенных общим представлением (в известном рассказе И.А.Бунина «Холодная осень» две его событийные части разведены оппозицией *дом / бездомье*, при этом концепт первой части *дом* представлен рядом: *кабинет, столовая, балкон, дом*). Таким образом, за концептом встает некоторое слово, но не в обобщенно-понятийном значении, а в совокупности значений, определяемой знаниями о реалии, входящей в языковую картину мира.

Итак, дискурсный подход обозначил новое направление в изучении текста, возможность подойти к новым граням его интерпретации.

Второй обозначенный выше аспект – интерпретация как восприятие текста, то есть творческая деятельность читателя. Давно известно, что в интерпретациях и

⁹ См. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж. 2000. С.21-22.

¹⁰ См. Степанов Ю.С. Словарь русской культуры. М., 1997, где представлены устойчивые концепты, их этимология, ранняя история и дальнейшая эволюция, которая прослеживается «через взгляды мыслителей, писателей и рядовых членов общества наших дней» (с.4).

¹¹ Примеры концептуального анализа художественного текста в: Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург. 2000 - представляют собой исследование контекстов, содержащих *предикативные* слова одной семантической области (с.85), т.е. концептуальный анализ разводится здесь с анализом денотативного пространства текста.

оценках художественных произведений постоянно обнаруживаются глубокие различия. Постструктурализм подверг критике структурный подход к интерпретации с его верой в возможность единого, адекватного авторскому замыслу толкования смысла, и полемически провозгласил возможность самых разнообразных, часто даже не предполагаемых автором, прочтений одного и того же текста (Р.Барт, Ж.Деррида, М.Фуко и др.). Такая возможность в принципе заложена уже в дискурсивной природе текста. Процесс восприятия, как и процесс порождения текста, очевидно протекает на базе индивидуального опыта читателя, особенностей его мышления, активности и широты возникающих ассоциативных связей. Означает ли это, что с этой стороны невозможно выявить никаких закономерностей и следует согласиться с абсолютной неуправляемостью и непредсказуемостью?

Гипотетически можно предположить, что в самом тексте должны быть некоторые вехи, обуславливающие стабильность его смысла, и наличие «таких особенностей, которые определяют или, по крайней мере, разрешают... множественность интерпретаций»¹². При этом в самой этой множественности интерпретаций должна проявиться некоторая типология личности воспринимающего, ибо стало уже общим местом понимание того, что при всем разнообразии личного опыта, на основании которого складывается языковая картина мира отдельного индивида, пути ее сложения носят коллективный характер, чем и обуславливаются близкие области в языковой памяти людей.

В своей статье, на которую мы только что сослались, Г.А.Лесскис высказывает предположение, что синтагматические отношения в художественном тексте, то есть «отношения между элементами (или множествами элементов) любого одного уровня, входящими в этот текст», (...) всегда выражены эксплицитно, «...расхождения в синтагматике между писателем и читателем не так уж часты»(431-432). В синтагматические отношения автор статьи вкладывает звуковую организацию стиха, композицию, соотношение фабулы и сюжета, отношения действующих лиц и т.п., то, что «задано навсегда»(432). Что касается

¹² Лесскис Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Изв.АН СССР. Сер.лит. и яз. Т.41, 1982, N 5. С.430.

парадигматических (ассоциативных) отношений, под которыми понимаются отношения между элементами текста и любыми элементами «находящимися вне текста» (432), то здесь ситуация оказывается очень сложной. Ассоциативные отношения всегда субъективны: "они зависят не только от создателя текста, но и от читателя, от его образованности, интеллектуального и духовного уровня, склада ума и характера, направленности его философских, религиозных, политических и других интересов"»(432).

И тем не менее, эта сфера подвергается ныне изучению. В тексте выделяются эксплицитные сигналы того, что автор статьи назвал парадигматическими связями, вызывающими ряды ассоциаций, обогащающих текстовый смысл. Позднее они получили название прецедентных феноменов (Ю.Н.Караулов), куда входят имена людей, названия событий, места и времени, известные всем людям вообще или говорящим на данном языке (Менделеев, Онегин, битва при Ватерлоо, Бородино, 41 год и т.п.), общеизвестные цитаты и т.д. Они активно изучаются и вводятся в практику преподавания иностранного языка в курсах лингвострановедения / лингвокультурологии. Ясно, что некоторые ассоциативные поля носят временный характер, постепенно они уходят из общественной памяти. Напомним, например, о газетной фразеологии советского времени, которая в начале 90-х годов была девальвирована и именно в таком качестве использовалась в художественной литературе как средство иронии¹³, но вскоре исчезла из употребления, будучи уже незнакомой ни современному молодому писателю, ни читателю. Если текст с такими полями продолжает жить, то он требует комментария.

Сложнее обстоит дело с тем, что представляется как имплицитный сигнал ассоциативной связи, где сами названные реалии и их качества способны вызвать те или иные ассоциации. Нельзя не согласиться с Г.А.Лесским в том, что всякое художественное произведение так или иначе «*всегда* соотносит созданную им в тексте модель мира с самим этим миром» и « что образы, заданные в синтагматике текста, не просто и не только суть знаки изображенных ими вещей и людей,

¹³ См., напр., Рогова К. О некоторых особенностях стиля «другой» литературы – литературы «новой волны» // *Problemi di Morfosintassi delle Lingue Slave*. 3. Bologna. 1991.

состояний и ситуаций, но также моделируют смыслы высшего уровня, т.е. порождают те ассоциации, которые только и делают их художественными образами. Без этих ассоциаций они остались бы частными картинками»¹⁴. Отдельная судьба, отдельное событие, даже если они явились поводом к написанию произведения, становятся художественным образом, только если вызывают читательские ассоциации с реальным и эмоциональным миром их жизни. Этим определяется и историческое переосмысление, «переакцентуация» (по М.М.Бахтину) классических произведений. Следовательно, при интерпретации «срабатывают» ассоциации с реальным миром – историческим и миром читателя.

Итак, индивидуализация интерпретации художественного текста несомненна, ее диапазон определяется объемом ассоциативных связей, заложенных в тексте (как эксплицитно, так и имплицитно) и возникающих при его восприятии. Они могут прогнозироваться, получать объяснение, а в учебном процессе – развиваться, что требует большой аналитической работы преподавателя. Вот почему интерпретация и анализ не могут быть разведены, хотя само понятие анализа и меняет в данном случае свое содержание по сравнению с учебно-описательным, требующим распознавания типов приемов, стилистической окраски лексики и т.п. без выяснения динамики их смыслового развития в рамках текста и проекции его на смысл целого.

В нашем случае речь идет об интерпретации *современных художественных текстов*, которые вызывают неизменный интерес изучающих язык, как родной, так и иностранный. Интерпретацией этих текстов занимается критика, предлагающая свое истолкование, исходя из посылки наличия общей когнитивной базы у читателей-современников. Однако известно, что и здесь возможны самые различные мнения и оценки. Признание постструктурализмом произвольности толкования привели к некоторой «нестрогости» критики, размыванию критериев, по которым ведется разбор и оценка художественного произведения. Отвечая на вопрос о принципиальном существовании объективных критериев оценки, такой серьезный филолог, как И.П.Смирнов, вновь указал на связь, «которая проводится между тематикой и стилистикой, между планом содержания и планом выражения

¹⁴ Лесскис Г.А. Указ соч. С.435-436.

произведения»: «литературный текст, выдающийся среди остальных, сложно варьирует зависимость приема от предмета изображения. Это дифференцирование придает произведению особо высокую степень информативности и делает корреляцию между планами сообщения ощутимой для читателя»¹⁵. Иными словами, речь идет все-таки о таком художественно-языковом уровне текста, который определяет его содержательную насыщенность не за счет словесного распространения, а за счет писательской рефлексии и работы читателя, его ассоциативной деятельности. Границы этой деятельности в области художественной литературы расширяются за счет специфики текстов (жанровые особенности, тональность, предметное содержание и т.п.), навыки восприятия которой вырабатываются школьным обучением и практикой чтения.

Достаточно радикальные сдвиги в понимании интерпретации художественного текста связаны с изменением характера самой художественной литературы, что в свою очередь отражает изменения в художественном сознании. Уже отмечалось, что новые подходы к анализу художественного текста «возникают в ответ на потребность понять искусство именно этой эпохи». Так, русский формализм возник первоначально как анализ футуристического стиха, метод Л.Шпицера – в связи с литературой экзистенциализма¹⁶, структурализм «задан» авангардом¹⁷. Современное понимание механизмов интерпретации тоже определяется тем направлением в литературе, которое получило название постмодернизма.

Этому направлению посвящены сегодня уже не только статьи, специальные исследования, но и учебники¹⁸, в которых выделяется набор достаточно тривиальных признаков, среди которых зависимость современных художественных текстов от культурной памяти, центонность этих текстов (лингвистически - это насыщенность разного рода прецедентными высказываниями), а также представление о литературе как о феномене, дублирующем жизнь, что не требует

¹⁵ Смирнов И.П. – Григорьева Н.Я. Критика критики // НЛО N46, 2000. С.354-355.

¹⁶ Степанов Ю. Французская стилистика. М., 1965. С. 270.

¹⁷ Так, в статье Jerzy Faryno «Аллогизм» и изосемантизм авангарда (на примере Малевича) // Russian Literature XL, 1996, North Holland можно прочитать о том, что все частные группировки авангарда объединяет четкая уровневая концепция произведения искусства («очень близкая к той какую начал выдвигать формализм, а окончательно сформировал структурализм») (с.96)

¹⁸ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2000.

от автора экспликации причинно-следственных связей, расстановки век формирования некоторого смыслового единства. Множественность прочтений становится главным качеством текста, которому автор сознательно не дает однозначности. Так, один из самых читаемых ныне авторов Виктор Пелевин заметил по поводу своего сочинения: «Если в романе можно найти много смыслов, значит он удался»¹⁹.

Если вспомнить положение Ю.М.Лотмана о том, что искусство «создает свой мир, который строится как трансформация внехудожественной действительности по закону: «если, то...»²⁰, то, видимо, речь может идти об особом виде трансформации, который состоит не столько в ее образном преобразовании, сколько в отборе составляющих (лиц, событий, обстановки), способных вызвать ассоциации и самому и по-своему «прожить» вместе с героями описанные события. Так, как показывают наблюдения, создается максимальное сближение повествователя и воспринимающего с окружающей жизнью, которое, однако, не прорисовывает однозначного пути ее осмысления. Каковы же пути интерпретации подобных текстов?

Прежде всего следует определить, если это возможно, некоторый ключевой концепт, который притягивает внимание писателей, составляя философскую основу их творчества. По нашим наблюдениям, одно из центральных мест занял концепт *свобода*. Роман М.Бутова с таким названием стал букеровским призером. Но еще раньше вопрос о личной свободе, о ее реальном содержании встал перед героем В.Маканина в рассказе «Страж» (70-е гг.). Проблема свободы связана как с современным состоянием российского общества, так и с тем пониманием, которое вкладывает в нее русский человек.

Так, В.И.Даль дает такое определение: «Свобода... своя воля, простор, возможность действовать по-своему; отсутствие стеснения, неволи, рабства, подчинения чужой воле»²¹. По словам А.Вежбицкой, «русский концепт *свобода*...предполагает приятное отсутствие ограничений какого бы то ни было

¹⁹ Алексеенко Л. Пелевин в театре // Газ. Версия, 20-26 июня 2000 г.

²⁰ Лотман Ю.М. Литература и взрыв. С.234. Роман М.Бутова с таким названием стал букеровским призером

²¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.4., 1882. С.151 (Репринтное изд. М., 1980)

рода»²². Интересно, что в Словаре русского языка, изданном в 1984 году, это значение занимает лишь 5-ую позицию, ему предшествуют такие значения, как «отсутствие политического и экономического гнета», «отсутствие крепостной зависимости», «состояние того, кто не находится в заключении»²³. Получив хотя бы относительную свободу (в рамках отмены ограничений, указанных в приведенных значениях), русский человек оказался со своим исконным пониманием этого состояния и соответствующих норм поведения. Как же они вписываются в современную жизнь?

Эта проблема как центральный мотив пронизывает многие произведения современной литературы. Остановимся на трех рассказах, по-разному этот мотив реализующих: Р.Сенчин «Афинские ночи», Ю.Петкевич «Радость» и Г.Новожилов «Родные имена»²⁴.

В рассказе Р.Сенчина мотив *свободы* лексически выражен в тексте, слово является в разнообразных сочетаниях, позволяющих воспринять ту информацию, которую оно несет в данное время и в своей индивидуальной принадлежности герою. Содержание рассказа сводится к ожиданию героем возможности вырваться на свободу от случайной, непрофессиональной работы, изнуряющего быта: *Буду ждать звонка от Дэна. Если не позвонит – вилы. Больше никаких сил терпеть* (93) и описания тех событий, которыми обернулась долгожданная свобода: *Денег только нет, а без них в свободу не поиграешь* (92); *Давно не чувствовал себя таким свободным, давно не видел этих ребят, которых считаю единственными друзьями в Москве; давно никуда не вырывался дальше границ города*(96); *Да, мне хорошо, слишком хорошо...Быстро пьянею, не от пошла скорей, а от ощущения почти забытой свободы, чего-то необычного, небудничного*(97) и т.д.

Второй рассказ «Радость» не содержит лексически выраженного концепта *свободы*, он выведен на уровень интерпретации содержания всего текста: речь идет о бомжах (новый термин, вместо, скажем, бродяг или горьковских босяков), то есть о людях, освободивших себя от взаимобязанностей с обществом.

²² Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001. С.241.

²³ Словарь русского языка в 4-х томах. Т.4. М., 1984. С 52.

²⁴ Сенчин Р. Афинские ночи // Знамя, 2000, N9; Петкевич Ю. Радость // Новый мир, 2000, N4; Новожилов Г. Родные имена // Новый мир, 2001, N6, в скобках указываются страницы этих изданий.

Третий рассказ «Родные имена» – интеллектуальная проза автора-художника – может быть прочитан как возможный ответ на мучающий творческую личность вопрос: оставила ли художественная культура XIX – XX века не только *свободу*, но и саму возможность творить.

Объединенные некоторой общей стержневой идеей, эти тексты различны по повествовательной структуре: в первом случае рассказ ведется от 1-го лица, во втором – от 3-го, в последнем – от 1-го, но представляющего «внутреннюю речь». С этим обстоятельством не в последнюю очередь связаны различия в отборе языковых средств, в характере речевых построений, участвующих в формировании смысла текстов, в конечном счете – принадлежность их к разным типам прозы, сформировавшимся еще в XIX веке. Один, идущий от Пушкина, получил название нормативно-литературного (собственно коммуникативного), другой – линия которого представлена Гоголем, Лесковым, Достоевским – «объектного» (чисто эстетического)²⁵.

Рассказ Р.Сенчина должен быть отнесен ко второму, «чисто эстетическому», типу с присущей ему тенденцией «к утверждению литературных прав устной, звучащей речи». И не только устной, но сниженной, вводящей профессиональный жаргон: *Да какая сейчас живопись, - вздыхает Борис. Целыми днями работаешь... В выходные отдохнуть хочется... А ты, неужели красишь?*(98), городское просторечие, обценную лексику: *Осматриваю полки с сотней разных бутылок. Водяра, пиво, пепси, вино, минералка... Да, только подумать, сколько людей делают на этом баши. На всем этом пойле* (91); *Ну еп-та! – Борис по-настоящему завелся. – Но теоретически должно же быть хорошее. Такое глобальное, чистое Благо, благодать, которую мы... утопили в говне. А?* (100). Характеризация лексики берет здесь на себя основную смысловую (аксиологическую) роль: общее неблагополучие, несовершенство жизненного

²⁵ См., об этом Левин В. Проза начала века (1900-1920). – История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С.274-275. Отметим, что в: Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2001 также отмечается: Современное искусство, и в частности поэзия 60-90-х годов XX в., наследует от предшествующих эпох две противоположные тенденции. Одна из них направлена на познание логики бытия, стремится к реалистическому отражению действительности, укреплению языковых норм... Другая тенденция связана с установкой на эксперимент, критическим отношением к языковой норме и отказом от дидактической функции» (с.5).

устройства, иллюзорность свободы в том понимании, которое вкладывают в нее персонажи – все это концентрируется в речи, и не только в ее собственно информативном содержании, но и в тех негативных, доводящих до отвращения коннотациях, которые его сопровождают. Исследователя уже отмечена особая роль просторечия в русском культурном пространстве: «Если литературный язык – это мир, то просторечие – **антимир**, система знаков с единым семантико-прагматическим модусом снижения. Все многообразие просторечных экспрессивов и эмотивов подчинено идее снижения... городское просторечие (...) находится в оппозитивном противопоставлении (...) регламентированной морали, общепринятой нравственности, т.е. к нормам в широком смысле»²⁶. Этот коннотативный потенциал лексики текстов рассматриваемого типа облегчает задачу интерпретации, которая сосредоточивается на толковании слов. Однако сюжет рассказа построен так, что общая негативная тональность текста не порождает в читателе уверенности в «перерождении» героя, свобода выбора образа жизни (реальная проблема) остается за ним.

Более сложным оказывается процесс интерпретации рассказов «нормативно-литературного» типа. Как и в «Афинских ночах» Р.Сенчина, в рассказе «Радость» предметом изображения становится «непоэтическая» ситуация (обычная черта новых направлений в литературе): встреча двух бомжей, мужчины и женщины, распитие ими вина. Хотя пьянство исторически входит в число признаков русской ментальности и эта тема после Вен.Ерофеева уже не является новой для литературы XX века, здесь она реализуется своим особым образом, не становясь предметом специального изображения. Так, при наличии большого лексического пласта для номинаций самого явления и его атрибутов в рассказе использовано всего несколько слов (*бутылочка вина, бутылка вина, бутылка, вино, пробка, стаканчик*).

Подходя к рассказу с позиции его восприятия и прослеживая путь включения информации, следует отметить достаточно традиционное начало – «репродукцию» действительности как фона, на котором будут происходить события. Вообще изображение среды является одной из важнейших черт поэтики

²⁶ Химик В.В. Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен. СПб. С.239.

русской литературы, но если литература XIX века прошла путь освоения словесного представления мира, литература XX века проводила эксперименты над способами изображения предметов и фигур, иерархизируя их детали в сообщении с целью создания определенного семантического ореола, то сегодня мы наблюдаем новое отношение к словесному изображению. Заметен интерес к детальной репродукции с включением тех компонентов воспроизводимой действительности, которые, с одной стороны, составляют прочные ассоциации в сознании современного человека, с другой – в своих текстовых связях способны формировать некий метаобраз изображаемого.

Надвигался хмурый неприятный вечер. (...) Брызнул дождик. Сильнее запахло гарью (на перроне вокзала, - К.Р.) и только что распустившимися листочками. Лужи с расходящимися на них кругами от только что упавших капель(...) В зале ожидания под потолком чирикали воробьи. Они перелетали с люстры на люстру будто с дерева на дерево. Люстры раскачивались, и их почерневшие от пыли лепестки позванивали. Электричество преломлялось в граненом стекле – и внизу, под ним, дышала заброшенная на людей живая сеть из пятнышек тусклого размытого света и комьев скукоженной темноты(72). С первых строк описания внешнего мира он предстает как неразличимый: природа и здание (вокзал) нечто единое. И хотя отмечены детали, хорошо известные современному человеку, они в своем соседстве начинают выявлять некий особый мир персонажей. Далее он раскрывается в других не менее стабильных подробностях: неразличимые на слух объявления о поездах, отход поезда – все это не имеет к персонажам никакого отношения, ибо они никуда не едут.

Сами персонажи представлены портретно: *Алла Александровна, несмотря на апрель – все еще в зимнем пальто... брела по перрону. Под фонарем... стоял пожилой мужчина в мятом клетчатом костюме. Дрожащей рукой он держал лупу и через нее читал.* Эти детали пополняются по ходу текста, доводя портреты до готеска: *Приехав домой, Василий Васильевич переоделся в одно сплошное рваньё и сверкал, ходил по деревне босиком и чувствовал себя вольготно. – Терпеть не могу городской костюм...; Алла Александровна забыла про пальто и в солнечную*

погоду раздевалась до фиолетовых бюстгальтера и панталон. Однажды в таком виде она прошла по деревне(75).

На фоне этого внешнего представления персонажей звучит их «куртуазная» речь: *Ах, Алла Александровна, - воскликнул он. – Вот и встретились! Любезный мой, сказала Алла Александровна, - как я рада видеть вас.* Мы не случайно использовали это определение: речь героев подчеркнута вежлива и учтива. Известно, что «куртуазность» была своего рода знаком социальной принадлежности. Герои рассказа, кажется, в своей речи сохраняют то прошлое, о котором читатель может только догадываться. Лишь в конце рассказа он косвенно узнает о том, что Василий Васильевич был учителем в начальной школе, а Алла Александровна окончила лесотехнический техникум.

Рассказ изобилует деталями, которые крепко связывают его с современным бытом – не на уровне внешних проявлений, а внутренних ассоциаций. Но, главное, возбуждая интерес к своим персонажам, он оставляет без ответа вопрос о причинах того, что с ними произошло, он разлучает своих героев, заставляя Аллу Александровну поехать *в Галабурдовщину, к двоюродной сестре, которая, наверняка ее заждалась,* тем самым не предугадывая и того, что может произойти в дальнейшем, и если согласиться с тем, что информативность текста определяется тем, насколько он остается загадкой, то следует признать рассказ «Радость» высоко информативным.

Рассказ вообще явно несет на себе черты, характерные для поэтики нашего времени: вводятся те стороны действительности, которые практически не рассматривались как объекты искусства, действительность репродуцируется в чертах и деталях, вызывающих широкий круг ассоциаций, философские проблемы человеческого бытия пронизывают содержание, не предлагая облегченных решений, развитие макрообразов – параллельно развивающихся сюжетов – мир внешний, облик персонажей, их поведение, жесты (что не могло быть рассмотрено в рамках доклада, но принципиально значимо для общего смысла рассказа) удерживают внимание читателя, заставляя поновому увидеть много раз виденное. В этих границах актуализируются значения слов, хотя прямых мотивных построений в тексте очень мало, равно как практически отсутствуют и

специальные изобразительные средства (метафоры, метонимии и т.п.). Так вызывает на размышления содержание концепта *радость*, вынесенного в заголовок (не счастье! свобода?), а в слове вокзал, где происходят основные события, как будто далеким отголоском звучит его первоначальное значение: *место общественных увеселений, от англ. Vauxhall, названия лондонского пригорода, обращенного потом в парк для гулянья.*²⁷

Последний из названных рассказов «Родные имена» построен по принципу «потока сознания» и интересен тем, что в нем параллельно ведется несколько смысловых линий. Ассоциативный ход мысли организует само повествование, определяя в перспективе размышления читателя о затронутых темах, возникающих в связи с ними вопросах и возможных ответах. Собственно событие состоит в том, что герой-повествователь смотрит в окно на Волгу поздним осенним днем в Ярославле, а потом отворачивается от окна, оставаясь во власти воспоминаний. Оказывается, что *утренние морозцы* осени вызвали в памяти картину В.Серова, и «оживили» изображенного на ней другого художника – Константина Коровина. Волга заставила вспомнить про описанную Коровиным его встречу с Шаляпиным. Затем в воспоминаниях возникает написанная в Гурзуфе (потом это был Дом творчества художников) картина самого Коровина, виденная в Москве, она переносит героя в Москву, вводит характерные детали быта начала XX века. Еще один этюд Коровина порождает воспоминание о Поленове, говорившем о Коровине за два дня до своей смерти.

О чем этот рассказ? Разумеется, о замечательных русских художниках («Родные имена»). Но не только. О их жизни и, стало быть, об их времени: *Все созданное ими представляется частью навеки утерянной гармонии или буйно шумевшим листвою раем, под напором*

жадных и сухих ветров будущего облетевшим и затем исчезнувшим (8). Их времени, как мы видим, в сопоставлении с нашим, но не столь пессимистично воспринимаемым, как это может показаться по приведенной цитате, ибо мир природы остался тем же, ее образ в картинах и наблюдаемой действительности составляет не менее важную тему, чем тема художников, а значит, оставляет

²⁷ Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова. Т.1., 1935. С.347.

будущее для искусства. Об этом звучит и реплика (в форме несобственно-прямой речи) Коровина: *Искусство определено бессмертно* (8). А может быть, и мы бессмертны, поскольку рассказ кончается заключительной репликой героя-повествователя, комментирующей предсмертные слова Поленова: *Я буду смотреть* (на этюд Коровина, - К.Р.). *А если умру, - (он умер спустя два дня), - напиши ему в Париж поклон, скажи, что увидимся, может быть, опять на этой речке. Увиделись, надо думать* (8). Разнообразие тем, порождающих самые разные ассоциации, + есть уже проявление внутренней свободы личности, не ограниченной рамками официальной идеологии.

Итак, ассоциативность мышления органично активно включена в самую ткань современного художественного текста. Она определяет его динамическую композицию, формирует мотивы, создавая параллельные смысловые линии, преодолевающие линейность текста, которые концептуализируют текст, обогащают его информативную насыщенность и включение прецедентных элементов. Все это порождает множество смысловых полей, которые могут быть восприняты с разной полнотой и по-разному сопряжены в сознании читателя. Однако принципы и механизмы этой читательской работы должны быть сформированы. В вузовском и школьном преподавании с помощью преподавателя, владеющего методами анализа делающего интерпретацию доказательной.