

Культура прочтения художественного текста: деятельность понимания

Т.В. Зырянова

Если в широком плане рассмотреть взаимоотношения культуры и деятельности, обнаружится, что деятельность выступает как динамическое ядро, формирующее культуру. Типологическое разнообразие проявлений деятельности можно анализировать с разных позиций, одной из них является позиция деятельности понимания, актуализированная в XX веке в связи с изменением мировоззренческого доминирования. Она проявилась в таких философских течениях, как экзистенциализм, философия жизни, а также в герменевтических формах: в художественной герменевтике, юридической, методологической и т.д. Наибольший интерес в контексте заявленной темы представляют аспекты коммуникативной рациональности, раскрытые Ю. Хабермасом, психология общения в трактовке А.А. Леонтьева и психологическая герменевтика А.А. Брудного. Внимание этих авторов обращено в первую очередь на исследование художественных текстов, и можно сказать, что сама эта проблематика находится в центре внимания современной философской, культурологической, эстетической и педагогической литературы.

* * *

Постижение содержательности любого художественного текста, будь то лирическое стихотворение или роман-эпопея, витраж или живописное полотно, ария или симфония, предполагает исследовательский маршрут с постепенным восхождением от простого к сложному, по параметрам разных масштабов, – так называемую *альтитуду* (дословно: “высота, “глубина”): от психофизиологических характеристик, отвечающих структуре восприятия человека в качестве реципиента данного художественного текста, до глобальных (время и простран-

ство – “хронотоп”, взаимодействие личности и общества, мера энергетической напряженности). Остановимся на языковом материале – на художественной литературе, входящей в поле искусства на правах высшего его вида, чтобы проиллюстрировать наиболее значимые достижения в освоении ее эстетической специфики. Для краткости очертим маршрут, обеспечивающий педагогический эффект распрямечивания языкового художественного текста при использовании метода художественной герменевтики: это – языковые средства, законы искусства, интонационные ключи, композиционное построение, параметры восприятия, способы конструирования образа, эстетические категории и стили (подчеркнем, что последняя ступень – стили и категории – и есть глобальность, позволяющая выйти на высший уровень распрямечивания – уровень декодирования менталитета, являющегося содержанием культуры той или иной эпохи).

Распрямечивание языковых средств

Упорядочим уровни исследования художественного языкового текста при распрямечивании текстовых средств, начиная с семантизирующего уровня, – по принципу градации:

- ноэма – самые малые единицы, участвующие в смыслообразовании;
- энонсема – простое высказывание, “предельно малый кусок дискурса” [3];
- дискурс – текст, в котором сохраняется непрерывная смысловая связь;
- фрагмент – “отрезок текста, обозначающий нечто, но лишенный при этом целостности идеального (идейного) содержания” [2, 73];
- дробь – “отрезок текста, объединенный идейно-содержательной общностью, связанностью компонентов смысла и соответствующий средней мнемической способности к сохранению в конце чтения куска текста тех

корреляций смыслов и текстовых средств, которые встретились в начале куска; обычно дробь равна одной-трем страницам типографского текста” [2, 73].

Один из законов искусства имеет прямое отношение к текстовым средствам, поэтому о нем мы будем говорить в языковом контексте. Участие языковых средств в распрямлении смысла предполагает главным образом закон олицетворения, где сравнение, метафора, собственно олицетворение предстают как модусы олицетворения. В орбиту влияния данного закона включены также синекдоха, метонимия, гиперболы, литота, эпитет и другие художественные приемы изображения. Все они являются операторами закона олицетворения, хотя имеют относительно самостоятельный характер: когда-то эти приемы служили главной художественной целью языкового текста – переносу человеческих качеств на любой изображаемый предмет, постепенно изменилась их функция, расширилась до переноса свойств на любой объект изображения. Вот почему целесообразно их считать операторами одного закона и представлять их эстетическое действие в едином пространстве олицетворения. С дидактической точки зрения, это имеет особый смысл, потому что концентрирует внимание обучаемых в пределах конкретно заданного алгоритма и единого информационного поля, скажем, в рамках образовательного минимума, определяемого стандартом знаний.

В пределе можно говорить о выразительных возможностях языка вообще – классифицировать весь язык как психосемантический дифференциал. Интересно отметить, что в этом языковом поле у каждого писателя и поэта существуют свои зоны проявления авторских эстетических доминант, в их числе – повторяющиеся выразительные приемы. Через словарь (используемую лексику) вскрывается вся структура серебряного века. Если слова являются атомами литературного творчества, то более сложные уровни, например синтаксический, демонстрируют и более широкие возможности выразительности литературного образа. Поэты и

писатели здесь имеют также свои пристрастия, по которым они могут быть распознаваемы (волшебный порядок слов!), но в конечном счете и пристрастия обусловлены менталитетом времени, в котором живет и творит художник. Учет и осознание этого подвигают обучающегося к высшим уровням понимания. Создание модели на высшем уровне – это восстановление смыслового конфигуратора, который представляет конкретные взаимоотношения и соотношение элементов языковой ситуации в виде схемы или контурно обозначенного смыслового рисунка в пределах определенного контекстом отрывка.

Распредмечивание законов искусства

Участие законов искусства в создании художественного текста позволяет выявить не только смысл, смыслы, метасмысл (идею), но главным образом метаметасмысл (сверхзадачу художника, автора) – в таком случае движение распредмечивания становится реверсивным: постигая сущность произведения, мы расширяем горизонт понимания закономерностей природы искусства, способов воздействия на читателя.

Мы оперируем в своей преподавательской практике четырьмя законами искусства: иносказания, избыточности, олицетворения, интонации. Последний помогает выявить интонационный ключ литературного произведения и обогащает языковую личность эстетическими наблюдениями, пополняя его представления о богатстве интонационной палитры и тем самым развивая его эстетически, ведь интонационное различие развивается в обучаемых как самоцель: умение определить интонацию или, наоборот, умение определить по интонации того или иного автора – признак качества обучения распредмечиванию литературного произведения. Так, роман М.А. Булгакова “Белая гвардия”, открываясь интонацией библейского величия, настраивает не только на значительность событий, изображенных в произведении, но и с первых строк задает звучание

трагического регистра, превращаясь постепенно в мотив тревожного предчувствия, – в финале мы слышим пронзительное крещендо: будущего просто нет, оно утонуло в крови, в бесчисленных смертях военной мясорубки – бессмысленно-жестокая бойня перечеркнула это будущее.

Распредмечивание эстетического модуса (интонации)

Интонация фиксируется и как эстетическая разновидность. Если обратиться к спиралевидной развертке (в интерпретации Н.Н. Александрова) [1] модусов эстетической выразительности Л.А. Зеленова [4], то можно наметить благодаря этой шкале следующий шаг – создание мельчайшего спектра эмоций, транслируемых модификациями.

В диалогах о музыкальной педагогике В.Г. Ражникова, являющейся настольной книгой для большинства музыкантов-педагогов, систематизированы многообразные интонационные ключи, проявленные в музыке [6]. С точки зрения эстетических модусов, они достаточно разноуровневые, т.е. принадлежат и второму, и третьему, и четвертому уровням модификации. Тем не менее, взятые как данность, эти ключи способствуют более дифференцированной постановке музыкального слуха и вкуса у будущих профессионалов. В принципе их можно ассоциативно связать с набором из 18-ти эстетических модусов Л.А. Зеленова или с состояниями индийской поэтики “дхвани-раса”. Связь достаточно очевидна, например скорбное – печальное, безрадостное, безотрадное, грустное, горькое, горестное, страдающее, мрачное, тоскливое, траурное, безысходное, трагичное и т.д. В каждом из этих модусов – свой нюанс, своя стилистическая окрашенность, и наиболее точное определение свидетельствует о способности чутко уловить авторское переживание, а следовательно, об эстетической развитости языковой личности.

Распредмечивание композиции

Уже на уровне образовательного стандарта важно донести понятие композиционной структуры литературного произведения. За основу берется так называемая оптимальная композиция, построенная по золотому сечению, т.е. ориентированная на идеальное восприятие. Изучение этого типа композиции позволяет вводить такие понятийные элементы композиционной структуры, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, микрокульминация, развязка. Воспринятая на уровне знания композиционная структура далее переводится в навыки: всякая самостоятельная работа обучающихся специальным образом композиционно прорабатывается.

Идеальная композиция имеет отношение к категории прекрасного. Элементы ее проявляются во всех классических стилях. Если двигаться по спирали истории, то в трагическом мы будем иметь как бы усеченную идеальную композицию с обрывом после кульминации, а в низменном – бесконечно повторяющуюся монотонную композицию.

Композиционным своеобразием обладает также любой из стилей. Сложение закономерностей категорий и стилей создает уже достаточно сложный исторический ряд интонированных композиций. Именно этот ряд может служить эталоном, который можно представить как пакетное понятие, или распределение, или спектр, о котором в общем плане пишет А.И. Субетто [8]. Композиционные модусы выступают как индикаторы качества понимания литературного произведения на высшем уровне, связываясь с творчеством обучающихся: имея намерение нечто выразить, можно использовать осознанно выбранный тип композиции, при этом творчество станет более эффективным.

Распредмечивание параметров восприятия

Литература как высший вид искусства имеет возможность оперировать всем набором выразительных возможностей, которые в той или иной степени присущи другим видам искусства. Поэтому в мире литературных произведений достаточно легко раскрываются параметры от ощущений до представлений и т.д. Тонкость настройки понимания данных параметров восприятия можно сравнить с применением линз разной мощности: можно видеть предмет приблизительно и иметь о нем расплывчатое представление (это – базовый уровень), при более сильных линзах мы видим не пятно луны, а кратеры и цепи гор, а в очень сильный телескоп можно рассмотреть и тени от камней.

Уровень образовательного стандарта, не предусматривающий умения и навыков [7], а, следовательно, детализации, строится на таких всеобщих понятиях, которые являются общеизвестными: ощущение, вкус, обоняние, осязание, зрение. Они образуют восходящие ступени по степени сложности и в генезисе (происхождение человека от животных и наследование их органов чувств), и в самом человеке. При чтении художественного текста, сопровождаемом рефлексией, происходит активизация всех возможных уровней восприятия человека и психических механизмов, их обслуживающих. Слово вызывает резонанс, запускающий механизмы различных сцеплений. Например, Бунин часто обращался к запаховым ассоциациям, разворачивал сложнейший цветовой строй. В детском возрасте по мере социализации опорой для ребенка являются именно такие ступеньки: он как бы восходит по ним, от мира запахов – к миру зрения. Это часто используют писатели и поэты, когда хотят вызвать в нашей памяти картины детства и связанные с ними переживания (Л.Н. Толстой: мир запахов и вкусов, мир тактильных, вестибулярных и температурных ощущений в “*Детстве*”, “*Отрочестве*”).

Литература показывает, что накопление опыта использования разнообразных ощущений в литературных образах шло вначале по пути простого синтеза (например, Батюшков, Баратынский перечисляли, называли все, что ими воспринято) ко все более сложным и сверхсложным синтезам (Ахматова, Цветаева и другие поэты серебряного века).

Доведение концентрации до предела привело к появлению символизма и получило свое завершение в структуре числоимени В. Хлебникова. Суть этого процесса зафиксировал и А.П. Чехов – в своем знаменитом диалоге писателей в пьесе “Чайка”, наделенном особым смыслом, таящим интересную циклическую интерпретацию: в конце цикла нет необходимости повторять уже произнесенное, перечислять очевидное: культура восприятия читателя предполагает знание всех предыдущих достижений литературы. Поэтому настоящий профессионализм писателя раскрывается в использовании ключевых деталей, с помощью которых запускается невидимый механизм сцепляющихся ассоциаций. Писатель называет блеск бутылочного стекла – и этот стимул заставляет восстановить панораму лунной ночи: вспомнить ее температуру, вкус, запах, свет и тени. Он извлекает не только общие, но и личные ассоциации каждого читателя. Это – высший уровень восприятия искусства.

Русскую литературу XIX века недаром называют классической. Если говорить о логике литературного процесса, то после символизма и после Хлебникова можно было идти только к криптограммам Джойса, бесконечным спиральям Пруста и психиатрическим глубинам Кафки. Целостность литературы была утеряна, ведь вершину превзойти невозможно, а повторение всегда есть повторение. По сути, определились два процесса, совпадающие по структуре: онтогенез литературы – в ее цикле и филогенез обучаемого – в ведении по ступеням.

Рассматривая те или иные произведения с их уникальными чертами, мы должны соотносить их с индивидуальной стадией развития, на которой находится обучающийся или группа. Если мы зададим слишком высокие образцы, то обнаружим, что у обучаемых нет готовности к восприятию на уровне психофизиологии. Если же зададим слишком простые, то будет потерян их интерес к эстетическому развитию. Шкала литературных произведений XIX века была специально построена нами как эталонная: мы проанализировали основные произведения ключевых писателей, используя метод художественной герменевтики. Оперирование шкалой достаточно просто обнаруживает уровень качества понимания художественного текста обучающимся: какое произведение он способен анализировать, на той стадии он и находится.

Степень сложности структур символизма не поддается прямому анализу (“там – слух, здесь – зрение”), тем более невозможно раскрыть содержание этих произведений, закодированное сложными системами сцепок ассоциаций. Взойти на эту ступень можно только постепенно, накапливая качество понимания послойно. Средний, или естественный, уровень понимания художественного текста лучше всего обнаруживается на примере творчества Тургенева и раннего Толстого. Однако и здесь есть возможность идти по поверхности или уходить в глубину: можно анализировать проявления образа Базарова через психофизиологические параметры, но можно выйти и на символический смысл: Базаров как олицетворенный позитивизм Конта. Произведения 60-х годов прошлого века обладают той классической ясностью и завершенностью, на которой можно оттачивать интеллект и восприятие целостно. Здесь помогает рефлексия самих писателей как по поводу собственных произведений, так и по поводу других.

Формула конструирования образа

Тот набор интонаций, который мы назвали психосемантическим дифференциалом, всякий раз по-своему выразительно обеспечивается связками ассоциаций, интерпретаций, моделей. Таким образом, квалиметрическая шкала может быть и предельно простой, когда обнаружение разных параметров – самоцель (три уровня – три категории), так и чрезвычайно сложной (более 200 интонаций у Ражникова). Выбор шкалы зависит от педагогических целей и возможностей учебного курса (конкретного количества часов, отведенных для мировой художественной культуры, истории мировой литературы).

Распредмечивание эстетической категории

Оперирование эстетическим как метакатегорией предполагает погружение обучаемых в содержание эстетического поля, в котором сконцентрировано то общее, что присуще каждой эстетической категории. Представляя их отдельно, можно предположить, что конкретно включает в себя та или иная категория, в названии имеющая ключевой признак, эстетическую доминанту. Категория трагического – идею жертвенности, категория возвышенного – героико-романтическое отношение к миру, категория прекрасного – гармонию во взаимоотношениях человека и мира, категория комического – осмеяние общепринятых норм, категория низменного – утрату идеалов, категория безобразного – состояние распада устоявшихся в прошлом связей человека и мира; последняя категория включается в ряд некоторыми эстетиками, например Н.Н. Александровым, условно [1].

В совокупности названные категории претендуют на то, чтобы представить мир в основных типах эстетического многообразия и заключают в себе наиболее общее. В художественном образе они выражаются через набор признаков как содержательного, так и формального плана. Мы называем эти признаки

индикаторами. Основными являются: пространственно-временной индикатор (хронотоп); индикатор “социальное – индивидуальное”; индикатор “содержательное – формальное”; индикатор “контраст – нюанс”.

Распредмечивание стиля данной эстетической категории

Каждая из эстетических категорий раскрывается во времени через пять стилей [1] в такой последовательности:

- 1) архаический стиль – фаза становления;
- 2) романтический стиль – промежуточная фаза между зарождением признаков и упорядочиванием их: можно вспомнить здесь слова Гете: “гармонии всегда предшествует хаос”; в фигуральном смысле состояние хаоса как нельзя лучше перекликается с романтическим (бунтарским!) состоянием духа;
- 3) классический стиль – гомеостатическая фаза, демонстрирующая расцвет явления;
- 4) бароккальный стиль (эkleктика) – промежуточная фаза избыточности, перехода границ нормы, утрата состояния равновесия через перегруженность формальными признаками – и, как следствие, обеднение содержания;
- 5) декаданс (маньеризм) – завершающая данный процесс фаза: упадок, разрушение явления.

В этой структуре наблюдается гегелевская триада состояний (3 стиля – архаика, классика, декаданс – основные, романтический и барокко – промежуточные), т.е. прослеживается логика развития от рождения до смерти конкретного явления, в нашем случае – эстетической категории, на смену которой неизбежно появляется новая: трагическое по прошествии цикла в 33 года сменяется прекрасным, а прекрасное в свою очередь уступает место низменному; категории возвышенного и комического являются переходными (подобно стилям романтическому и бароккальному) – они как бы снимают резкость перемен,

происходящих в узловых точках времени. Но в постижении закономерностей стилевых разновидностей, их циклических проявлений, логического подхода недостаточно, ибо мы имеем дело с литературой (искусством в целом) – предметом эстетического цикла. Поэтому не менее важно знание художественной природы каждого из названных стилей.

Умение распознавать стиль эстетической категории – “ту общность, которая покрывает все значительные явления художественной жизни определенного времени” [5], – является тонкой операцией, свидетельствующей о способности к анализу и о достаточно высоком уровне эстетических знаний, а также навыков к детальному выявлению особенностей художественного текста, созданного в конкретной временной фазе и имеющего массу примет этого периода. Вот почему оперирование стилями в разборе художественного текста мы относим как к “сверхпрограммному материалу”, так и к “повышенному уровню трудности умений” [7]. Это посильно лишь для эстетически развитых, творчески одаренных, наделенных филологическими способностями обучаемых.

Таковы дидактические стандарты, которые должны стимулировать эстетическое развитие личности, ее профессиональный выбор, где она сможет наилучшим образом проявить свой потенциал и добиться максимального успеха. Они помогут личности творчески определиться в любой сфере. Они способны также обеспечить непрерывность филологического образования на всех его уровнях, от начального до высшего. Они позволяют формировать культуру личности на разных уровнях.

Они дают исчерпывающе полный инструментарий для распредмечивания любого культурного феномена.

Литература:

1. Александров Н.Н. Формула истории. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000.
2. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. – Калинин: Изд-во гос. университета, 1982.
3. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. – Грозный, 1981.
4. Зеленов Л.А. Основы эстетики. – Горький: ГИСИ, 1974.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. – М.: Наука, 1979.
6. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Музыка, 1989.
7. Родионов В.У. Методология оценивания обученности // Квалиметрия человека и образования. Методология и практика. Ч. 1-2. – М., 1994.
8. Субетто А.И. Манифест системогенетического и циклического мировоззрения и Креативной Онтологии (в форме постулатов). – Тольятти: “Акцент”, 1994.