

время или нулевое значение всякого предмета. Эти значения вещей — даже не супрематические символы, оформленные в ритмическую, цветовую, конструктивную или пространственно построенную оболочку. Художественная форма пластична. Пластика строится по закономерностям и зависимостям, предложенным художником. Произведения Малевича зависят не только от оригинального пластического языка, но и представляют новое мышление. Структура искусства коренится не только в общественном сознании, но и в природной органике, питающей многие области человеческого таланта.

Таким образом, сознание человечества имеет своим источником не только общество, но прежде всего органическую природу. Каждый из этих источников устанавливает свои причинные связи, свои закономерности развития искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
2. Фрейд З. Толкование сновидений. Л., 1900.

*Марина Борисовна ШВЕЦ —
директор муниципального учреждения культуры
«Централизованная библиотечная система»,
г. Ноябрьск
kphil@utmn.ru*

УДК 81'42

ТЕКСТ В ПРОЦЕССЕ ДВИЖЕНИЯ: НОСИТЕЛИ ЗНАЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

TEXT IN THE PROCESS OF MOVEMENT: SEMANTIC ELEMENTS OF THE LITERARY TEXT

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются смысловые элементы художественного текста, влияющие на его многообразие и подвижность, важные для процесса эстетического смыслообразования.

SUMMARY. The article analyses the semantic elements of the literary text, which determine its variety and mobility, important for the process of aesthetic sense-formation.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Текст, элементы художественного произведения, художественная структура текста, художественные особенности, смыслопонимание.

KEY WORDS. Text, elements of literary text, literary structure of the text, literary features, sense-understanding.

Художественно-творческий процесс состоит из ряда звеньев: действительность — художник — произведение — реципиент (читатель, зритель, слушатель). Художник осмысляет действительность, результат этого осмысления закрепляется в произведении, которое воспринимает публика, аудитория, испытывая определенное идейно-эстетическое воздействие.

Ю. Борев пишет: «... чтобы «Я» познал «Другого», необходим «Третий» <...> В стилистическом анализе три герменевтических термина конкретизируются

следующим образом: «Я» — исследующий произведение, «Другой» — стилистически маркированный текст, запечатлевающий индивидуальность художника, «Третий» — информация, заключенная в маркированном тексте ... » [3; 364].

М. Бахтин, говоря о закономерностях, управляющих художественным произведением, выделял в том числе и «закономерность автора» [1; 182]. Он также писал, что «предмет эстетической деятельности произведения искусства <...> всегда есть сопереживание, выражение некоторого внутреннего состояния ... » [1; 60]. Какими же художественными особенностями писатель доносит до читателя свое идейное содержание? Какие элементы художественного произведения способны быть носителями значений, принимающих участие в создании его общего смысла? Рассмотрим их подробнее.

1. **«Текст-код».** Природа художественных текстов, как явления подвижного, энергичного, не исключает того, что отдельные произведения или их фрагменты ориентированы на восприятие текстов как сообщений или кодов. Ю. Лотман, например, так определяет текст: « ... текст — сложное устройство, хранящее многообразные коды ... » [5; 226]. «Автор строит текст, как одновременно функционирующий в нескольких кодовых системах. Каждая новая часть его должна оживлять в памяти уже известные коды, проецироваться на них, получать от этого соотношения новые значения и придавать новые значения уже известным и, казалось бы, понятным частям текста. Читатель склонен смотреть на текст как на обычное речевое сообщение, извлекая из каждого эпизода отдельную информацию и сводя композиционное построение к временной последовательности отдельных событий» [5; 158].

В то же время Лотман считает, что функционально текст может использоваться не как сообщение, а как код, который «не прибавляет нам каких-либо сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений» [4; 38]. Можно проиллюстрировать сказанное примером, который приводит Ю. Лотман в своем литературоведческом исследовании «Внутри мыслящих миров ...»: «Если читательнице N сообщают, что некая женщина по имени Анна Каренина в результате несчастной любви бросилась под поезд, и она, вместо того, чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: «Анна Каренина — это я» и пересматривает свое понимание себя, свои отношения с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самой собой» [6; 38].

Лотман также обращает внимание, что «текст-код» есть «генератор смыслов, неоднократно зашифрованный ... ». Сознательно или бессознательно текст, с которым сталкивается читатель, всегда сконструирован тем, кто его создал. Событие в тексте предстает «в зашифрованном виде», и читателю в какой-то мере предстоит выступать в роли дешифровщика. «Дешифровка — это всегда реконструкция». И это для читателя — «не исходная точка, а результат трудных усилий». Писатель создает факты, однако «факт — не идея, он — текст», который имеет всегда реально-материальное воплощение. Читатель же нередко может извлекать из текста «внетекстовую реальность», например, придать рассказу о событии более узкое или, наоборот, широкое значение, которое ему приписывалось в тексте. Следовательно, « ... выбранный факт подлежит интерпретации» [5; 164-169]. Лотман пишет об этом: «Для того, чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элемен-

тов, — например, чтобы читателю был понятен естественный язык, на котором написан текст. Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю» [5; 37].

О закодированной мысли художника, которая складывается в определенную знаковую систему и составляет текст произведения, пишет и Ю. Боров: «... художественная мысль с помощью языка данного вида искусства зашифровывается, кодируется. При восприятии текста реципиентом происходит расшифровка (декодирование) знаковой системы и восприятие сообщения» [3; 318-319]. Знак, по мнению Борева, — это сигнал, который несет смысл, смысло-нагруженную информацию: «В искусстве — знак — обнажение конкретно-чувственной основы мысли <...> Прочтение знака предполагает выявление и осознание <...> смысла» [3; 325]. Он выделяет следующую цепочку понятий: «знак — образ — художественное высказывание — художественный текст — художественное произведение — метазнак» [3; 324]. «Как видим, диалектика художественного процесса весьма сложна. В нем сочетается знаковое и незнаковое: из знаков путем качественного скачка складывается художественное высказывание — художественный образ (незнаковое образование); из образов складывается художественный текст (новый скачок), включение которого в социальное функционирование превращает его в произведение — метазнак художественной культуры. Метазнак (произведение) имеет смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества)» [3; 329].

2. Простота художественного текста. С точки зрения эстетического восприятия художественного текста как эстетической ценности, а также его смыслопонимания важным является осознание простоты художественного произведения и ясности мысли автора. В истории литературы неоднократно проводилась параллель между прозой и художественной простотой, а также подчеркивалось, что мысль писателя реализуется в художественной структуре произведения и неотделима от нее. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы, — писал Пушкин. Она требует мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» [9; 19]. Л.Н. Толстой так определял главную мысль «Анны Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится ... » [10; 268-269]. В.Г. Белинский вообще поставил знак равенства между терминами «проза», «мысль», «богатство содержания», «художественный реализм», сказав: «... мы под прозою разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мыслей, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности» [2; 39]. Сказанное классиками и критиком русской литературы ярко характеризуют, что является основой для эстетического восприятия художественного текста.

3. Художественный повтор. Значимым элементом для смыслообразования является художественный повтор. Повторное чтение произведений художественной литературы, слушание музыкальной пьесы, просмотр кинофильма, в случае, если эти произведения обладают, с нашей точки зрения, достаточным

художественным совершенством — явление вполне закономерное. Казалось бы, художественный текст уже выполнил свою информационную роль. Ю.М. Лотман в своей монографии «Анализ поэтического текста» выявляет художественный текст как связное целое, эстетически воздействующее на читателя, в том числе в результате присутствия в тексте различного типа художественных повторов, которые являются универсальным принципом возвращения к тексту, придают мысли особую концентрацию, живее воздействуют на воспринимающего, больше разных возможностей восприятия ему предлагают. «Повторное слушание произведения дает нам любопытную картину соотношенности повторения и неповторения, позволяет увидеть всю «толщу текста» как эстетически активную» [5; 169]. И действительно, возвращение к тексту придает ему дополнительную организованность, в процессе сопоставления старый текст раскрывается по-новому, вторичное прочтение нередко выявляет скрытое прежде содержание, несущее определенную смысловую нагрузку, тем самым создавая как более глубокое понимание, так и более чуткое восприятие художественной идеи произведения. Неслучайно, наверное, в стихотворной речи присутствует цикличное повторение одного и того же текста через определенные промежутки, называемое ритмичностью стиха. Ритм в поэтическом произведении является смыслообразующим элементом, позволяющим более глубоко раскрыть характер произведения.

4. Эстетические нормы. Смыслообразование всегда ориентировано на определенные нормы и эстетическим переживанием является подтверждение или неподтверждение этой нормы.

Эстетическая норма, по мнению Муражковского, бесконечно изменчива, и эту изменчивость следует искать в антропологической организации человека, общей для всех людей, без различия времени, места и социального положения. «К своей антропологической основе искусство будет пробиваться каждый раз заново и еще нехоженными путями ... Пути искусства «к человеку вообще» неисчислимы ... От самого художественного произведения зависит, будет ли оно способно установить активную связь с несколькими или даже многими несходными личными позициями» [8; 184].

Нормы разных эпох не одинаковы, поэтому может существовать поле напряжения между нормой и ее нарушениями. Каждая эпоха реконструирует собственную систему норм (ценностей), и что не укладывается в эту систему, может считаться досадным противоречием, следствием исторической незрелости. Вот что пишет в своей статье М.Л. Гаспаров: «Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, «парниковая роза») он воспримет как эстетический эффект. При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Если мы не будем держать в сознании этот нормативный фон, то выразительный эффект этого образа ускользнет от нас». И далее: «... язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи: лотмановский анализ пушкинского стихотворения «к Ф. Глинке» весь держится на разных оттенках «античного стиля», бытовавшего в 1820-х годах. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится читатель внутри или вне данной поэтической культуры <...> А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие «мы»? Каждый из нас воспринимает Пушкина

на фоне прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, школьника, образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно» [4; 491].

5. Смена разнообразных элементов художественного языка. Высокую значимость как самому художественному произведению, так и эстетическому смыслу придает смена разнообразных элементов художественного языка. Ю. Лотман в своем исследовании «Анализ поэтического текста» приводит такой пример: «В «Войне и мире» действуют различные группы героев, каждой из которых присущ свой мир, своя система авторского отношения, особые принципы художественной типизации. Однако Толстой строит композицию так, чтобы эти параллельные сюжетные линии вытянулись в одну. Писатель располагает различные сцены в единую цепочку таким образом, чтобы картины боевых действий сменялись с домашними сценами, штабные эпизоды — фронтовыми, столичные — поместными. Сцены с участием одного-двух лиц чередуются с массовыми, резко сменяется то отношение автора к объему изображаемого, которое на киноязыке выражается ракурсом и планом» [5; 125].

О том, что все элементы, традиционно называемые формальными, в художественном произведении являются носителями значений, которые обретают полное значение только в контексте художественного произведения. Вот что по этому поводу пишет Я. Мукаржовский: «Каждый отдельный персонаж эпического произведения полностью понятен лишь в своем отношении к остальным персонажам, к действию, к художественным приемам, использованным в произведении и т. д. Только великим образам мировой литературы было дозволено выйти из контекста художественного произведения и вступить в прямое соприкосновение с действительностью; но и они не утратили действенного характера художественного знака — свойства представлять одновременно как явление обобщенное и единичное» [8; 283-284].

6. Интонационная система. Многие ученые-лингвисты при оценке внутренней организации и связей художественного произведения придают значение богатству его интонационной системы. И это неслучайно, ведь эстетическое переживание всегда запечатлевается в интонации, которая является инструментом человеческого коллективного сознания. «Интонация — это средство фиксации и трансляции мысли, содержательный элемент информационного процесса, активный носитель опыта отношений, средоточие эмоционально насыщенной мысли» [3; 364]. Интонация — звуковая и моторная (жест, мимика), — считает Ю. Борев — играет важную роль в художественном тексте, потому что она «находится на границе между эстетическим чувствованием и образно оформленным художественным мышлением» [3; 364]. Критериями интонационной ценности произведения является интонационное богатство художественного текста, его эмоциональная наполненность и напряженность, интонационная свобода творчества, а также сопоставление интонационной системы произведения с интонационным фондом эпохи.

7. Старение слов. Существует мнение, что невозможно яркое восприятие текста, когда читатель заранее знает весь набор возможных у данного писателя словесных оборотов, либо поэтических рифм у поэта. Слова «в привычку входят, ветшают как платья», — говорил Маяковский. Об устарении рифм писал и Пушкин. Ю. Лотман так высказывается по этому поводу: «... лексический

состав языка меняется не столь быстро, и «устаревшая» в одной системе рифма, вступая в новые культурные тексты, становится неожиданной, способной нести информацию. Звучание слов «молодеет», хотя сами эти слова остаются по своему фонетическому составу без изменений» [6; 67].

8. **Чужие слова.** Непонятное слово для читателя всегда несет элемент таинственности. Зачастую значение неизвестного слова определяется по контексту, читатель догадывается, исходя из общей смысловой ситуации, поэтому для нас значение такого слова не остается лишенным смысла, а включает в себе некий элемент экзотики, передает колорит чужой жизни, воспринимается нами как свидетельство подлинности воспроизведения другой жизни. Однако, когда текст демонстративно обнажено строится на литературных ассоциациях, или отсылает читателя к определенной культурно-бытовой или литературной среде, вне контекста которой он не может быть понят, теряется смысловая основа текста — как информационная, так и эстетическая. Впервые проблему «чужого слова» и его художественной функции сделал предметом рассмотрения М. Бахтин. В его работах была отмечена связь между проблемами «чужого слова» и диалогизации художественной речи: «Путем абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем и их отношения диалогизируются» [1; 329].

9. **Язык автора (личность автора).** Произведение уникально и оригинально уже потому, что в нем запечатлевается неповторимая личность его творца. Эту особенность — «прочтение художественного произведения через личность автора» — подчеркивают многие исследователи. И зачастую, действительно, индивидуальная судьба писателя становится ключом к интерпретации его творений.

Бахтин говорит, что автор как носитель акта художественного видения «должен находиться на границе создаваемого им мира, как активный творец его», «автор находит литературный язык, литературные формы <...> здесь рождается его вдохновение, его творческий порыв создать новые комбинации-формы» [1; 174 -176, 180], поэтому он должен занимать ответственную позицию в «событии бытия». «Позицию автора мы всегда можем определить по тому <...> дает ли он цельный <...> образ, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев <...> Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив <...> и совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его» [1; 176].

Действительно, писательское мастерство требует наблюдательности, внимания, умения отбирать и обобщать жизненный материал, фантазии, памяти, темперамента и других средств художественной выразительности. Писатель может «подглядеть» естественное течение жизни глазами умного мыслителя-философа, находчивого, талантливое, способное к яркой импровизации. Если в романе сочетаются мельчайшие подробности жизни с широким эпическим охватом действительности, динамично развивается сюжет, существуют острохарактерные зрительно подвижные образы, во всем эстетическом значении и своеобразии ведущие к размышлению, при этом широк жизненный подтекст

произведения, позволяющий «читать между строк» — это внутренне захватывает читателя, вскрывается смысловая связь произведения, передается его жизненный ритм. Все это крайне ценно для смыслопонимания. «Мысль ведет все, в том числе и чувства», — писал Борев [3; 289]. Безусловно, мысль автора позволяет разбудить чувства, вызвать сопереживание, «строй чувств, похожий на строй чувств писателя» [3; 289]. «Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему <...> как к *принципу*, которому нужно следовать ...», — считает Бахтин [1; 190].

Итак, можно сказать, что в каждом художественном произведении мы ощущаем присутствие автора. Реальный мир, творчески преобразованный писателем в художественный, влияет на нашу психологическую проекцию. Если писателю удастся найти полное согласие с эпохой или какой-либо ее тенденцией, он до такой степени сливается со своей ролью в искусстве, что это подчас влияет на «осмысление судьбы художника и его произведения, что также является ключом к смыслопониманию» [3; 355].

Основываясь на изложенном, можно сформулировать вывод: в художественном произведении все элементы взаимно соотнесены, семантически нагружены. Смыслопонимание рождается из наблюдений над природой, человеком, обществом, из активного отношения к миру, своеобразия его видения, из отбора жизненного материала, из усвоения культуры человечества. Все это присутствует в художественной структуре текста, проявляется на всех уровнях. «Мир художественного текста есть мир организованный, упорядоченный, завершённый <...> Это ценностная ориентация создает его эстетическую реальность...» [1; 172].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 443 с.
2. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М.: Современник, 1988. С. 27-113.
3. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1981. 399 с.
4. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 485-493.
5. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: 1970. 384 с.
8. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 607 с.
9. Пушкин А.С. О прозе // А.С. Пушкин Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 11. Критика и публицистика 1819-1834. М.: Воскресенье, 1996. С. 19.
10. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 100 т. Т. 62. Письма 1873-1879. М.: Гослитиздат, 1953. С. 268-269.
11. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. М., 1964. № 6. С. 26-38.