

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 801. 73

А. Т. Гулак

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. Т. ГУЛАК. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА СТИЛІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ.

У статті розглядається проблема інтерпретації як завершального етапу стилістичного дослідження художнього твору. Проаналізовано різні підходи до тлумачення літературного тексту. Обґрунтовується один із можливих шляхів досягнення ідейно-художньої семантики літературного твору.

Ключові слова: інтерпретація, літературний текст, герменевтика, авторський код, конкретизація.

А. Т. ГУЛАК. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

В статье рассматривается проблема интерпретации как завершающего этапа стилистического исследования художественного произведения. Проанализированы различные подходы к толкованию литературного текста. Обосновывается один из возможных путей постижения идейно-художественной семантики литературного произведения.

Ключевые слова: интерпретация, литературный текст, герменевтика, авторский код, конкретизация.

A. T. GULAK. INTERPRETATION AS AN INTEGRAL PART OF STYLISTIC STUDIES OF FICTION.

The problem of interpretation as the final stage of stylistic studies of fiction is described in this article. Various approaches to interpretation of a literary text is analyzed. 1) literary text embodies some content consciously attached to it by the author, and the task of the researcher is the rediscovering of this content, comprehension and clarification of the author's ideological and artistic intent in its entirety; 2) along with it, starting from Potebnya, but particularly strongly in recent decades, the literary text is seen as alienated from the author's intentions "verbal agent", calling a free game of the interpretational ingenuity of the reader. In the article one of possible ways of understanding ideological and artistic literary semantics is justified, taking into account the semantics and the author's intent, which is the core of the work, and a certain degree of the interpretational freedom of the reader, whose perceptions can be enriched with associations, hidden in the depths of the text, but not injected into it externally. Interpretational actions consist in consistent and motivated switching of problems of artistic speech, problems of images of characters and narrator to the ideological and semantic plan of the work and in avoiding subjective interpretations, detached from the dynamic structure of the text. As a methodically subsidiary method, an initial intuitive analysis of literary and artistic works is postulated.

В связи со сменой в последнее время научной парадигмы центр тяжести в современных исследованиях перемещается в сторону интерпретации, проникновения, по словам Р. Барта, в содержательный объем произведения, в сам процесс формирования смысла. Стилистическое исследование художественного произведения не может ограничиваться только описательно-аналитическим аспектом. Описание (анализ) произведения обычно не выходит за пределы выделения и характеристики элементов, их свойств и отношений между ними, непосредственно наблюдаемых и позволяющих представить себя в терминологических единицах, применимых

© А.Т. Гулак, 2016

<http://doi.org/10.5281/zenodo.165203>

ко всем видам литературных произведений. Оно охватывает всегда лишь избранные элементы литературно-художественного текста, его идеалом был бы охват всех выделенных элементов произведения, однако такое (исчерпывающее) описание чаще всего грозит перспективой бесконечности. Поэтому стилистическое исследование всегда связано с проблемой выбора лишь некоторых наиболее активных элементов литературно-художественного построения, наиболее важных аспектов художественного текста. Подвергаемые анализу элементы и особенности литературного произведения являются, как правило, элементами и особенностями художественно значимыми, и отбор их всегда обусловлен потребностями интерпретации и оценки. На интерпретационном уровне в игру вступают иные критерии, нежели на описательно-аналитическом уровне. Интерпретация не может быть «верной» или «неверной», она может быть убедительной или неубедительной, примитивной или оригинальной. Она, в отличие от описания простирается за пределы тех данных, которые представляются более или менее одинаково каждому подготовленному исследователю, поскольку они сводятся к типизированным единицам. По словам польского филолога Януша Славиньского, если описание охватывает то, что актуализировано в произведении, находящееся на поверхности и стандартное, то интерпретация является попыткой проникнуть в какую-то потенциальную зону произведения, состоящую из правил, определяющих его, и только его, целостный характер [12, с. 164].

Интерпретация стремится прежде всего «схватить то, что нас захватывает» (Штайгер), используя данные филологической науки, опираясь на целостное восприятие произведения.

В расширенном значении интерпретация – это результат постижения всего художественного смысла литературного произведения, всех составляющих его компонентов. Постигание художественного смысла требует значительных интеллектуальных усилий, специальных знаний, но даже в этом случае результаты толкования произведения не всегда бывают надежны. Любопытны по этому поводу мысли известного швейцарского исследователя литературы, одного из зачинателей «школы интерпретации» Эмиля Штайгера. По его мнению, имманентная интерпретация должна осуществляться с помощью непосредственного впечатления и толкования отдельных аспектов и компонентов произведения в их единстве. «Помимо научной подготовки, – писал Штайгер в работе с красноречивым названием «Искусство интерпретации» (*Die Kunst der Interpretation*), – нужен еще талант, горячее и впечатлительное сердце, многострунная душа, способная откликаться на самые разные тона. Исчезает в этом случае пропасть, отделяющая любителя от ученого знатока. Необходимо, чтобы каждый ученый был одновременно любителем, наделенным сердечным чувством, чтобы исходным пунктом для него была любовь и чтобы его действия сопровождалось всегда глубоким уважением. Тогда он никогда не совершит бестактности, а результаты его труда не огорчат и не приведут в раздражение друзей поэзии – продемонстрировав, что исследователь действительно талантлив и что его чутье безошибочно. В этом в конце концов всегда суть дела» [13, с. 13]. Таким образом, Штайгер полагается не только на хорошую научную подготовку исследователя, но и на его интуицию и вкус.

Наиболее давним, выдвинутым еще в самом начале XIX века немецким исследователем Ф. Вольфом и весьма продолжительное время остававшимся единственным основанием для интерпретации, было утверждение, что литературный текст располагает определенным значением, приданным ему автором, а заданием исследователя является постижение этого значения и адекватное его воспроизведение. Таким было убеждение и многих филологов XX века, считавших, что во всех литературных произведениях, даже в поэзии, есть значение постоянное и общее, к которому все читатели должны приблизиться и постижение которого должно быть прежде всего их целью.

Однако уже во второй половине XIX века возникла новая научная концепция – о многозначности смысла художественного произведения, о множестве содержаний в одном и том же произведении, сменяющих друг друга в процессе исторического бытования последнего. В русской филологии такой точки зрения придерживался А. А. Потебня. Согласно его теории, объективного содержания в произведении нет. Даже сам автор с годами может по-иному понимать и толковать свои ранние произведения, чем тогда, когда их создавал. Каждый читатель, активно воспринимая произведение, наполняет его своим смыслом, каждое новое поколение читателей подновляет его по-своему, вкладывая в него свое новое содержание (см. об этом: [3, с. 330–333] и др.).

Эта точка зрения – особенно в эпоху возникновения новых литературных течений (символизм, акмеизм и т. п.) – завоевывала все большее признание. Исследователи и литературные критики начали усматривать художественную ценность в намеренной многозначности и неопределенном значении поэтического текста. Одновременно литературное произведение начали трактовать как автономный по отношению к автору комплекс словесных возбудителей, которые предоставляют очень большую, подчас неограниченную свободу для активного «сотворчества» читателей. Так, французский поэт Поль Валери в одной из своих статей об искусстве решительно констатировал, что ошибкой, несовместимой с природой поэзии и губительной для нее, является утверждение, что всему произведению соответствует определенный истинный смысл, единственный и согласный или идентичный с какой-то мыслью автора [1, с. 357].

Англо-американский поэт и критик Томас Элиот утверждал: «Интерпретация читателя может отличаться от интерпретации автора и быть также верной, и даже более точной. Стихотворение может заключать в себе гораздо больше того, что осознавал автор» [6, с. 22].

Современная филология в значительной своей части пошла именно в этом направлении. Ее исходным пунктом, а позже центральным положением герменевтики стала мысль, что можно или даже нужно «автора понять лучше, чем он сам себя понял». С другой стороны, приводились аргументы в пользу того, что авторская семантическая интерпретация чаще всего недоступна исследователю, а если даже можно ее установить – она не является существенной для значения самого произведения (Beardsley M. C., Wimsatt W. K. и др.).

Феноменологический анализ (Р. Ингарден) приводил к различению между литературным произведением и его читательскими конкретизациями.

Чешские структуралисты (Мукаржовский, Водичка), подхватив эту мысль, перенесли главный акцент с индивидуальности адресата на исторические нормы, определяющие различные способы конкретизации произведения.

Те же идеи развивали семиотики. Так, Умберто Эко утверждал, что, по существу, каждое произведение искусства, даже если оно возникло при явном или скрытом применении норм поэтики необходимости, является по своей сути открытым на потенциально бесконечную серию возможных интерпретаций, каждая из которых позволяет произведению ожить вновь, согласно какой-то перспективе, какому-то вкусу или индивидуальному исполнению (см.: [5, с. 54]). Позднее в «Отсутствующей структуре» он писал несколько иначе: «...чтение произведения искусства можно себе представить как *непрестанный колебательный процесс* (курсив У. Эко – А. Г.), в котором от самого произведения переходят к скрытым в нем исходным кодам и на их основе – к более верному прочтению произведения и снова к кодам и подкодам, но уже нашего времени, а от них к непрестанному сравнению и сопоставлению разных прочтений, получая удовольствие от одной только многоликости этой открывающейся картины, многосмысленности, связанной вовсе не только с тем, что нам удалось в какой-то мере приблизиться к первоначальному коду автора, постоянно преобразуя наш собственный первоначальный код» [4, с. 142]. Как видим, здесь Умберто Эко как писатель не отрицает важности первоначального авторского кода и постепенного приближения к нему читателя – путем постоянного преобразования собственного первоначального кода.

Экзистенциальная герменевтика (Х.-Г. Гадамер) также доказывала, что ни восприятие первых читателей – современников автора, ни авторские интенции не могут ограничить семантического горизонта текста. «То, что было определено письменно, отделилось от случайности своего начала и своего творца и положительно открыло дорогу новым отношениям. Нормативные понятия, такие как предложение автора или понимание первого читателя, представляют в действительности лишь пустое место, которое заполняется при каждом новом понимании» [7, с. 273].

Представители «эстетики восприятия» Х. Р. Яусс и В. Исер также признают правомочными различные интерпретации одного и того же художественного текста. По мнению Яусса, историю литературы можно восстановить и сделать ее по-настоящему процессуальной, если хронологически следующие друг за другом произведения рассмотреть не только в аспекте создающего субъекта, но и в аспекте субъекта воспринимающего – как интеракцию автора и общественности, а именно – через выявление напряжения, возникающего между литературным произведением и горизонтом ожиданий литературной общественности, а также через исследование трансформаций, которые претерпевает произведение в цепи очередных читательских ре-

цепций. «Литературное произведение, – утверждает Яусс, – не является предметом, который существовал сам для себя, представляясь каждому наблюдателю и в каждый момент в одном и том же виде. Оно не памятник, монологически выражающий свою вневременную сущность. Оно скорее партитура, настроенная на постоянно возобновляющийся резонанс чтения, высвобождающего текст из материи слов и одаряющего его актуальным бытием» [9, с. 173].

Американские постструктуралисты, представители Чикагской школы, ссылаясь на высказывание Ф.Ницше («Один и тот же текст дает законное право на его бесчисленные интерпретации»), считают, что чтение никогда не бывает идентификацией определенного смысла, а лишь внесением смысла в текст, который не имеет смысла в самом себе (Дж. Х. Миллер, П. де Ман, С. Фиш и др.).

Эти два прямо противоположных подхода к тексту нередко сталкивались между собой, порождая научные дискуссии.

На протяжении всей своей творческой жизни против субъективного «насилия» над художественным текстом, против антиисторического к нему подхода, против индивидуалистически понимаемой психологии художественного творчества решительно выступал В. В. Виноградов (см., например: [2, с. 6–10]).

Во второй половине XX века против интерпретационного релятивизма выступили известные американские исследователи литературы Е. Д. Хирш и П. Д. Джуль. В своих работах они утверждают, что существует одно, определенное, согласное с творческой волей автора значение текста, а интерпретатор может и должен его реконструировать. Но значение это не исчерпывает всей семантической наполненности произведения. Текстовое значение, считают названные исследователи, может быть многообразным или неопределенным, но это происходит всегда лишь по воле автора.

И Хирш, и Джуль утверждают, правда, что автор иногда может и не осознавать того, что он хочет сообщить в своем тексте.

Предлагаемая интерпретация, совпадающая с интенцией автора, по словам американских исследователей, не является единственной, но это – привилегированная интерпретация, интерпретация «надлежащая», тогда как другие интерпретации – по меньшей мере лишь «допустимы» (см.: [8, с. 204–211]).

Хирш разграничивает понятия «литературная критика» и «интерпретация». Он отмечает свободный подход к художественному тексту литературной критики и следование строго научным принципам при «надлежащей» интерпретации. Погоня критика за ценностями, не связанными с целями автора, влечет за собой, по мнению исследователя, не только неправильную интерпретацию текста, но и элиминирует его специфические, индивидуально-художественные ценности [8, с. 237].

В сознании значительной части теоретиков второй половины XX века господствует убеждение, что авторское значение составляет сердцевину художественного текста и оно в определенных границах интерсубъективно познаваемо и проверяемо.

Мы также считаем, что элиминация авторского замысла не только является причиной неправильных интерпретаций текста, но вообще ведет к утрате эстетического объекта, растворению его в различных субъектных восприятиях.

Литературно-художественное произведение возникает в результате рациональных действий писателя-творца, смысл которых реализуется при условии наличия интерпретатора писательского творения. Данный смысл устанавливается посредством применения правил интерпретации, известных как творческому субъекту, так и интерпретатору. Комплекс таких правил исследователи называют литературно-языковой компетенцией.

Литературное произведение является семантически двуслойным знаком. В отличие от научного изыскания оно сообщает об определенном положении вещей не непосредственно – через сам текст, – а опосредованно – через изображенную художественную действительность, т.е. через свой второй слой. Иными словами, интерпретатор художественного произведения, опираясь на свою литературно-языковую компетенцию, приводит в соответствие с текстом изображенную в произведении действительность, а с последней – в свою очередь – сообщаемое положение вещей (см. об этом: [9, с. 62–63]).

Сообщаемое в литературно-художественном произведении положение вещей всегда является чьим-то видением мира, чьим-то субъективным образом мира. Компетентный интерпре-

татор либо солидарен с комплексом ценностей сконструированного писателем образа мира, либо отвергает его. Но и в том и в другом случае он должен сначала войти в этот новый мир и адекватно постичь его.

В научной практике (исходя из концепции немецкого философа и одного из родоначальников герменевтики Вильгельма Дитлея) разработан своеобразный алгоритм высшего понимания художественного произведения. Он состоит из следующих фаз: 1) проекция самого себя на данное произведение; 2) воссоздание в себе отдельных «смысловых связей»; 3) повторное, объединяющее отдельные элементы переживание.

Постижение хотя бы лишь частичной художественной ценности произведения зависит от того, сможет ли исследователь хотя бы частично «идентифицироваться» с творческим субъектом или с созданными им образами персонажей.

Исследователь-интерпретатор как бы включается в систему: *автор – произведение – читатель*. Он входит как своего рода посредник между творцом и читателем, причем читателем не рядовым, а серьезно (если не профессионально) интересующимся литературой. Исследователь занимает определенное место в коммуникативном канале, соединяющем автора с вдумчивым читателем. Интерпретационные действия ставят своей целью расшифровать художественный смысл литературного произведения, подвести данное сообщение под систему обуславливающих его принципов, а следовательно – декодировать его. Интерпретатор-исследователь должен последовательно и обоснованно переключить проблемы образно-художественной речи, проблемы образов персонажей и повествователя в идейно-семантический план произведения, избегая при этом субъективных толкований, оторванных от динамической структуры текста.

Располагая богатым стилистическим инструментарием, позволяющим достаточно полно представить художественную сложность того или иного литературного произведения, исследователь должен стремиться наиболее эффективно применить этот инструментарий для раскрытия семантического и эстетического потенциала произведения. В его задачу входит максимально приблизиться к авторскому замыслу, сужая нормы отбора и горизонт образа мира до такой их версии, которая скорее всего выступала в сознании автора.

Интерпретатору надо сформулировать образцы конкретизации определенных художественных произведений. Предлагаемая им конкретизация, охватывающая адекватное понимание произведения, восполнение «мест неполной определенности» (Ингарден), напрягающих и динамизирующих художественный текст, его суждения и оценки, – эта конкретизация призвана стать моделью для конкретизации серьезного читателя. Она преследует цель не только установить отношения взаимопонимания между автором и определенным слоем читателей, но и способствовать внутренней интеграции литературной общественности – в той степени, в какой можно унифицировать ее (общественности) мнение относительно определенных литературных фактов.

Литературно-художественное произведение является не только моделью – схематическим воспроизведением определенного фрагмента действительности – но и его интерпретацией, оценкой в соотношении с определенным человеческим идеалом. Это соотношение изображенного мира с определенным человеческим идеалом имеется в каждом литературном произведении, хотя пропорции между тем, что есть, и тем, что должно быть, бывают различными. В рефлексиях над общественными функциями литературы и искусства мы одинаково часто сталкиваемся как с положениями, в которых акцент сделан на аспекте идеализации, так и с постулатами верности тому, что есть в действительности. В отношении самих эстетических фактов – произведений искусства – поддержка автором какого-либо из этих положений означает лишь определенное смещение акцентов. Каждое воспроизведение внелитературной действительности – это одновременно и интерпретация этой действительности. Каждая же идеализация одновременно является и воспроизведением каких-то особенностей действительности, хотя идеализация и приводит к деформации модели – по отношению к внелитературной действительности. Можно утверждать, что изображенный мир каждого ангажированного художественного произведения, выражающего какую-то принципиальную позицию относительно действительности, – деформирован. Идеализация, или деформация модели – главный способ выражения оценки действительности в языке репрезентативных видов искусства. Если, например, в советской литературе социалистического реализма идеологическая позиция легко устанавливается, то это

происходит потому, что в данных произведениях момент идеализации действительности брал верх над изображением того, что было реально. Изображенный мир в этих произведениях является больше моделью желаний, заявленных относительно актуальной действительности, нежели моделью самой действительности. И хотя этот мир находился в соотношении с реальной действительностью, которую он якобы представлял, он все же был деформированным миром.

Итак, конечной целью стилистического анализа является синтетическое, в том числе, конечно, интерпретационное описание литературно-художественного произведения – ведь только синтетический подход может приблизить научное описание к самому произведению, может дать более или менее адекватное представление о той неповторимой художественной целостности, какой является каждое значительное литературное произведение. О необходимости конечного синтеза при рассмотрении художественного произведения решительно говорит известный немецкий исследователь Р. Петч в своей работе «Die Analyse des Dichtwerkes»; последняя глава этой работы так и называется «Abschluss der Analyse: Neue Synthese» («Завершение анализа: Новый синтез») [11, с. 261].

Стилистическое исследование, как правило, идет по пути отождествления мысли исследователя с экзистенциальным опытом художника – в стремлении добиться того, чтобы ход мысли писателя стал ходом мысли исследователя. Чтобы найти нужную перспективу для анализа важнейших компонентов литературно-художественного произведения, необходимым и весьма плодотворным является правильное, без предубеждений прочтение текста, интуитивное выделение в нем существенных моментов, художественно значимых мест, обращающих на себя внимание исследователя-читателя. (Структура художественного произведения в силу своей гибкости предоставляет право читателю-исследователю на определенную степень интерпретационной свободы; его восприятие может обогащаться ассоциациями, скрытыми в глубинах текста, но не привнесенными в него извне).

В результате такого первоначального *интуитивного* «обзора» художественного произведения возникает рабочая интерпретационная гипотеза, которая затем развивается, уточняется, модифицируется либо отвергается (частично или полностью) в ходе стилистического анализа (требующего, кстати, многократного прочтения художественного текста).

Говоря об *интуиции*, мы имеем в виду прежде всего интеллектуальную способность синтетического, целостного «схватывания» художественного предмета через отдельные наиболее выразительные детали.

Начальный «интуитивный» этап анализа литературно-художественного произведения многими исследователями (Х.-Г. Гадамер, Лео Шпитцер, Э. Штайгер и др.) рассматривается как необходимый, у других (М. Риффатер, Ш. Брюно) вызывает сомнения. Не санкционирует ли подобного рода методический подход произвольной интерпретации, не ведет ли этот подход к какому-либо импрессионистскому анализу, далекому от объективных методов, не слишком ли он доверяет над конечными результатами исследований? Думается, первое прочтение и интуитивное «схватывание» целостности произведения является лишь методически вспомогательным приемом, своего рода отправной точкой, призванной помочь исследователю приступить к научному стилистическому анализу.

Стилистический же анализ ориентирован на выделение и описание структурных элементов целого, на установление связей между ними, на определение выполняемых ими функций. Но основная научная цель стилистического исследования литературно-художественного произведения – постижение идейно-художественной семантики этого произведения, его эстетико-художественной значимости – достигается через синтез отдельных наблюдений, синтез, каковым является убедительная художественная интерпретация.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валери Поль. Об искусстве / Поль Валери. – М.: Искусство, 1976. – 623 с.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 616 с.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб: Symposium, 2004. – 544 с.
5. Eco U. Poetyka dzieła otwartego / U. Eco // Dzieło otwarte. – Warszawa, 1973. – 352 s.

6. Eliot T. S. Szkice krytyczne / T. S. Eliot. – Warszawa, 1972. – 146 s.
7. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode / H.-G. Gadamer. – Tübingen, 1960. – 486 s.
8. Hirsch E. D. Rozumienie, interpretacja i krytyka / E. D. Hirsch // Znak, styl, konwencja. – Warszawa, 1977. – S. 197–241.
9. Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation / H. R. Jauss. – Frankfurt a/Mein, 1970. – S. 168–207.
10. Kmita Jerzy. Rozumienie w procesie odbioru dzieła literackiego / Jerzy Kmita // Problemy teorii literatury. Seria 2. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. – S. 58–74.
11. Petsch R. Die Analyse des Dichtwerkes / R. Petsch // W: Philosophie der Literaturwissenschaft. – Berlin, 1930. – S. 240–276.
12. Sławiński Janusz. Dzieło. Język. Tradycja / Janusz Sławiński. – Warszawa PWN, 1974. – 268 s.
13. Staiger E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zurich 1955. – S. 9–33.

(Статья поступила в редакцию 15 октября 2016 г.)