

**М.А. ЛАППО, О.Г. ПИСКУНОВА**  
(Новосибирский государственный педагогический университет,  
Новосибирск, Россия)

### **ДИАЛОГ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ «КОНТРТЕКСТ» В ПРОЦЕССЕ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**Аннотация:** В статье занятие по анализу художественного текста рассматривается как специфический «контртекст», «диалог в диалоге», в котором все его участники занимают равноправные позиции. На материале конспекта занятия-диалога демонстрируется смыслопорождающая роль использования данного приема.

**Ключевые слова:** понимание текста, диалог, диалог в диалоге, контртекст, встречный текст, производство смысла, Илья Калинин, рок-группа «Високосный год».

Проблема понимания текста ставилась и решалась в науке неоднократно, см., например, обзоры работ в [Залевская 2005], [Орлова 2012]. Предметом данной статьи является, с одной стороны, *понимание* поликодового текста песни, с другой стороны, *диалог* как ресурс смыслопорождения в процессе данного понимания. Причем диалог этот сложный, многоуровневый, поскольку сочетает в себе разные виды коммуникативных связей: автор – текст, автор – читатель, текст – читатель, читатель – читатель (читатели) и др. Смысл текста не существует сам по себе, вне этих отношений, а рождается в процессе взаимодействия участников коммуникативного пространства.

В.П. Руднев, описывая явление деконструкции, отмечает, что «...всякая интерпретация текста, допускающая идею внеположности исследователя по отношению к тексту, признается несостоятельной (ср. принцип дополнительности). Исследование ведется в диалоге между исследователем и текстом (ср. диалогическое слово М.М. Бахтина). Представляется, что не только исследователь влияет на текст, но и текст влияет на исследователя. Исследователь и текст выступают как единая система, своеобразный интертекст, который пускается в особое путешествие по самому себе» [Руднев 1997: 75].

Деконструкция, в свою очередь, ключевое понятие анализа текста в постструктурализме (М. Хайдеггер, Ж. Лакан, Ж. Деррида и др.). Деконструкция отрицает понимание бытия как данности и абсолютной полноты смысла: смысл постигается в процессе чтения. Этот метод вполне соотносим с утверждением А.А. Леонтьева о том, что понимание – это процесс создания *своего текста* читателем: «Понимание текста – это процесс перевода смысла этого текста в любую другую форму его закрепления» [Леонтьев 2003: 273] (т.е. парафраз, пересказ, перевод, реферат, аннотация, резюме и т. д.); «Чтение без интереса, чтение без адекватного личностного мотива – вообще не чтение. Чтение есть смысловой процесс» [там же: 278]. По Н.И. Жинкину, процесс понимания текста – это создание «контртекста» [1982], И.А. Новиков называет этот процесс созданием «встречного текста» [2003].

Диалог нескольких реципиентов по содержанию текста существенно изменяет структуру этого встречного текста, поскольку *встреча* у реципиента осуществляется не только с собственно текстом и его автором, но и с мнениями и личностными особенностями других реципиентов. Следовательно, обозначенная Ю.А. Сорокиным триада «автор – реципиент – текст» [1988: 2], в случае диалога преобразуется в следующую модель понимания текста:

**автор → {реципиент<sub>1</sub> ↔ реципиент<sub>2</sub> ↔ реципиент<sub>3</sub>  
... ↔ реципиент<sub>n</sub>} ← текст**

В методической литературе диалог на уроке – специальный прием проблемного обучения, при этом учителю приписывается ведущая роль в организации диалога [Мельникова 2002]. Тем не менее, учитель – один из реципиентов текста и участников диалога, поэтому на его психологическое состояние, выбор текста для анализа, последовательность заданных вопросов и степень развернутости комментария влияют его ученики как участники процесса коммуникации.

Рассмотрим конспект занятия-диалога с учениками 8-го класса МБОУ СОШ № 14 села Верх-Тула Новосибирской области, проведенного учителем русского языка и литературы О.Г. Пискуновой в 2012 г. Реплики учителя даны курсивом, ре-

зюме всех участников обсуждения, в число которых также входит учитель, даются в скобках.

Объектом для анализа на уроке послужила песня «Метро» (автор Илья Калинин, рок-группа «Високосный год»):

Наша с ней основная задача – не застуканными быть на месте:  
Явки, пароли, чужие дачи, и дома надо быть в десять.  
Она прячет улыбку и слёзы, она редко мне смотрит в глаза,  
Мы спешим разными дорогами на один вокзал.  
В тайниках ледяного сердца спрятан очень большой секрет,  
Как одна короткая встреча затянулась на несколько лет.  
Среди сотни общих знакомых и десятка фальшивых друзей  
Она делает вид, что смеётся, я стараюсь не думать о ней.

Мы могли бы служить в разведке,  
Мы могли бы играть в кино...  
Мы, как птицы, садимся на разные ветки  
И засыпаем в метро.

Это мы придумали Windows, это мы объявили дефолт,  
Нам играют живые Битлз и стареющий Эдриан Пол.  
Наши матери в шлемах и латах бьются в кровь о железную старость,  
Наши дети ругаются матом, нас самих почти не осталось...

А мы могли бы служить в разведке,  
Мы могли бы играть в кино...  
Мы, как птицы, садимся на разные ветки  
И засыпаем в метро.

От Алтуфьево до Пражской – лишь на первый взгляд далеко,  
Мы везём московские тайны по секретным веткам метро.  
Не найдя подходящего слова и не зная других аккордов,  
Мы потеряем друг друга снова в бесконечности переходов...

Мы могли бы служить в разведке,  
Мы могли бы играть в кино...  
Мы, как птицы, садимся на разные ветки  
И засыпаем в метро.

А мы могли бы служить в разведке,  
Мы могли бы играть в кино...  
Мы, как птицы, садимся на разные ветки  
И засыпаем в метро.

– *Прослушайте песню Ильи Калининкова «Метро» (группа «Високосный год»).* Назовите эмоции и другие первые впечатления от песни, которые у вас возникают при этом. (Песня при прослушивании, которое не предполагает вдумчивого отношения к тексту, вызывает положительные эмоции, приподнимает настроение, так как воспринимается как бодрая, даже веселая, но при этом «западает» в душу слушателя, «цепляет» его, оставляет у него ощущение того, что песня достаточно сложная, что не весь ее смысл ему понятен, потому что он не лежит на поверхности.)

– *Но такую ли эмоциональную доминанту имеет текст и не обманчиво ли ощущение того, что текст на самом деле интересен, содержит в себе загадку и не сразу раскрывает свои смыслы? Чтобы выяснить это, произведем его анализ. Анализ будет проходить в два этапа. Ход каждого из этих этапов будет определяться одним из двух вопросов, на который нужно будет найти ответ. Вопрос, определяющий первый этап анализа: «В тексте три куплета и один припев, который повторяется четыре раза (после третьего куплета дважды). Слова в припеве не меняются и не переставляются, лишь после второго куплета и после третьего куплета при повторении в начало первой строки припева вносится противительный союз «а». Выясните, как изменяется смысл припева в каждом его употреблении, каким образом и почему это происходит. Чтобы понять смысл припева в первом его употреблении, вникнем в смысл первого куплета. От лица кого ведется речь в тексте? (От лица мужчины или молодого человека.)*

– *О чем он повествует?* (О том, как много возлюбленные прячут свои отношения, чувства, которые их связывают, от своих знакомых, друзей, от членов семьи («наша с ней основная задача – не застуканными быть на месте, явки, пароли, чужие дачи, и дома надо быть в десять») и даже друг от друга, от себя («она редко мне смотрит в глаза», «я стараюсь не думать о ней»). О том, что эти их отношения есть единственно настоящие

в мире искусственных отношений, в котором даже друзья «фальшивы».)

– Обратим внимание на одну интересную деталь: в этом куплете есть строчка «в тайниках ледяного сердца скрыт очень большой секрет», в которой используется традиционная, часто употреблявшаяся в речи, а потому уже потерявшая свежесть метафора «ледяное сердце», за которой закреплено вполне определенное значение «холодное, бесчувственное, жестокое, даже жестокое». В этом ли значении употребляется вышеназванная метафора в исследуемом тексте? (Нет. «Старая», стертая метафора начинает звучать по-новому. У нее появляется смысл «предельно закрытое, непроницаемое для посторонних, умеющее ставить границу между своим внутренним и внешним миром, способное хранить сокровенные тайны». Именно благодаря тому, что у названной метафоры появился новый смысл, она не воспринимается как нечто примитивное, как «заезженный» штамп.)

– Обратимся теперь к припеву, стоящему после первого куплета. О чем говорят первые две строки, если рассматривать его в контексте первого куплета? (Первые две строки несут следующий смысл: «мы настолько хорошо, «профессионально» умеем хранить нашу тайну, разыгрывать перед другими безучастное отношение друг к другу, что, обладая такими способностями, вполне могли бы стать разведчиками или актерами кино.)

– Какие слова, сочетания слов из третьей и четвертой строк обращают на себя особое внимание, выделяются, более сильно «звучат» на фоне предыдущего текста и какими смыслами нагружены? («Птицы», «садимся на разные ветки», «засыпаем в метро». В третьей строке употребляется сравнительный оборот со словом «птицы» («мы, как птицы»), в котором влюбленные сравниваются с птицами, вполне привычный, традиционный, существующий уже в устном народном творчестве. Таким образом, слово «птицы» реализует как прямое свое значение «пернатые животные», так и скрытую символическую сему «влюбленные». В слове «ветка» актуализируется также два значения: значение «боковой отросток, побег дерева, кустарника» выявляется благодаря рядом находящемуся словесному окружению «как птицы садимся на разные ветки» и значение «отдель-

ная линия в системе дорог» обнаруживает себя посредством стоящего рядом, в четвертой строке, слова «метро» и с помощью строки из первого куплета «мы спешим разными дорогами на один вокзал». Выражение «садимся на разные ветки» в данном случае обозначает «живем отдельно друг от друга», наши дороги-жизни не сливаются в одну, мы лишь иногда пересекаемся, попадая «на один вокзал». Слово «метро» выступает и в значении «подземный вид городского транспорта», настолько обыденный, привычный для горожанина, что в нем можно расслабиться, заснуть, и в значении «особое жизненное пространство героев песни, в котором то расходятся, то пересекаются их пути, попадая в которое, герой теряет способность остро ощущать жизнь, его чувствительность и уровень сознания снижается – он «засыпает».)

– *Перейдем к анализу второго куплета. Местоимение «мы» обозначает все тех же самых влюбленных, о которых говорилось в первом куплете?* (Нет. Местоимение «мы» указывает на целое поколение, а тот мужчина, от лица которого велась речь в первом куплете, во втором выступает как представитель этого поколения.)

– *Что же это за поколение, и можно ли определить примерный возраст лирического героя, если учесть то, что песня написана в 2000 году?* («Это мы придумали Windows» – официально система Windows была введена 20 ноября 1985 года; «это мы объявили дефолт» – вероятно, имеется в виду дефолт, объявленный Правительством России 17 августа 1998 года; «нам играют живые «Битлз» – группа существовала с 1960 года по 1970 год; «и стареющий Эдриан Пол» – британский актер, сыгравший Дункана Маклауда в известном фантастическом сериале «Горец» (1992 –1998, 2000 гг.). Учитывая эти даты, мы можем сказать, что лирическому герою не менее тридцати трех лет. Он представитель поколения последней трети XX столетия, которое было свидетелем как великих открытий (Windows – «окно» в виртуальный мир), уникальных культурных явлений, так и больших социальных и экономических потрясений.)

– *Описывая свое поколение далее, герой упоминает еще о двух поколениях, с которыми ему приходится сосуществовать: о поколении «матерей» и о поколении «детей». Какую инфор-*

мацию о них он доносит до слушателя? («Наши матери в шлемах и латах» – «рыцарши», «бьются в кровь» (стоят до конца) «о железную старость»). Здесь особое внимание нужно обратить на предлог «о». Если бы был употреблен предлог «с», то исход битвы с «железной старостью» мог бы быть двояким: или победа или поражение, но так как в тексте стоит предлог «о» («бьются ...о железную старость»), то невольно приходит понимание того, что подспудно в сознании героя старость сравнивается со стеной «железной» (непробиваемой, непоколебимой, которую невозможно победить человеческими усилиями), «о» которую «бьются» «матери». При таком понимании исход «битвы» предрешен: «матери» обречены на смерть физическую, так как окончательная победа старости – смерть. «Наши дети ругаются матом» – ругающийся матом ребенок – в этом есть что-то неестественное, уродливое. В культурной традиции ребенок, дитя чаще всего ассоциируется с понятием чистоты, невинности, наивности, мат же почти всегда соотносится с чем-то грубым, грязным, часто касается половой сферы, во всяком случае, это явление более естественно вписывающееся в жизнь взрослых людей. И он всегда является маркером движения вниз, духовной деградации. Ругающиеся матом дети, если это становится естественным явлением в обществе, – признак духовного умирания общества. «Нас самих почти не осталось» – алкоголизм, наркомания, СПИД и другие болезни, войны в Афганистане, в Чечне, природные катаклизмы явились причиной того, что поколение, о котором идет речь, значительно поредело.)

– *Как теперь, на фоне этих смыслов будет звучать припев, в начало первой строки которого добавляется теперь противительный союз «а»?* (Да, нас почти не осталось, мы живем в окружении смерти духовной и в ожидании смерти физической, но мы замечательное поколение, обладающее большим потенциалом сил, талантов, способностей, которые мы могли бы реализовать в различных сферах деятельности, но «мы, как птицы, садимся на разные ветки и засыпаем в метро». Птица – древнейший символ, одним из основных значений которого является душа человека. Само слово «птица» всегда в первую очередь ассоциируется с полетом. Летящая птица (здоровая птица) символизирует свободу, способность реализовать себя, то есть рас-

крыться в полете. В тексте «мы, как птицы, «садимся на разные ветки и засыпаем в метро». Птица, способная летать, садится тогда, когда она устала или когда она больна. Лирический герой сравнивает свое поколение с уставшими или больными птицами, которые уже не хотят летать (реализовывать тот потенциал, который в них заложен), не стремятся к полету, пытаются «отсидеться» в этой жизни на «разных» ветках (разобщенность, обособленность друг от друга, самовольный или вынужденный уход в одиночество) и «засыпают в метро» (становятся равнодушными, безучастными ко всему, «мертвыми»). Метро здесь, как и в первом употреблении припева, обозначает особое жизненное пространство, которое само способно «усыплять», наводить мертвящий сон на тех, кто в нем находится.)

– Проанализируем третий куплет. Кого в нем объединяет местоимение «мы»? (В третьем куплете «мы» – это и лирический герой со своей возлюбленной, и все люди его поколения, его времени. У каждого из них есть своя тайна, скрытая от посторонних глаз, каждый из них живет своей жизнью, что разделяет людей, и нет почти ничего такого, что бы объединяло их, поэтому им так легко потерять друг друга в «бесконечности переходов» этой жизни, протекающей в особом пространстве метро.)

– Каков же смысл припева, стоящего после третьего куплета? (Смыслы, возникающие в первом и во втором употреблении припева, соединяются и звучат усиленно, причем акцент делается на мысли о разъединенности, разобщенности людей, заключенной в последних двух строчках. Этот факт констатируется и выражается сожалением по этому поводу.)

– Теперь, когда первый этап анализа завершен, мы предлагаем сделать еще один ход. Исследуемый нами текст имеет название «Метро». Название – неотъемлемая, очень важная часть текста. Это та призма, через которую предлагает посмотреть на его текст сам автор. Если названия у текста нет, читатель более свободен в толковании текста, может бесконечно много смыслов придавать деталям, так что целостная картина, созданная автором, может рассыпаться. Но если название есть, читатель и любой исследователь текста обязан с ним считаться, это та позиция, та точка зрения, с



которой видит свой текст автор. Какие ассоциации у вас возникают в связи со словом «метро», как они реализуются в каждой из трех частей песни и во всем тексте в целом, как слово работает в тексте? (Образ метро, возникающий во сне, согласно толкованию З. Фрейда, это видоизмененный образ пещеры, которая в свою очередь символизирует женские гениталии, а значит, несет в себе завуалированное желание иметь половой контакт с женщиной. В нашем тексте в первом куплете метро – это есть пространство, в котором перемещаются и пересекаются друг с другом влюбленные. Также слово «метро» совпадает с образом подземного царства мертвых, с образом Аида. Этот смысл реализуется во втором куплете песни. И, наконец, третий образ, с которым ассоциируется слово «метро» – это, конечно же, лабиринт, см. строки из третьего куплета «мы потеряем друг друга снова в бесконечности переходов». Таким образом, метро в песне – это целый подземный город (Москва, спустившаяся под землю), это особый закрытый, замкнутый, искусственный, фальшивый мир-лабиринт, усыпляющий, притупляющий остроту восприятия, мертвящий, в котором можно потеряться, заблудиться и не найти выхода, потому что лабиринт не решается человеком. Этот подземный мир метро, созданный в песне, думается нам, прообраз современного нам урбанизированного мира, в котором при большом скоплении людей (город), люди внутренне разобщены и одиноки как никогда ранее. И кажется, что выхода из этого лабиринта нет.)

– Но автор предлагает в тексте выход, но что это за «нить Ариадны»? (Слово, музыка как универсальный язык общения. Нужно найти «подходящее слово» и «другие аккорды», которые бы не позволяли людям уйти, потеряться, «умереть, уснуть и видеть сны», которые бы объединили, взбодрили бы людей, пробудили бы в них желание жить насыщенной, плодотворной жизнью.)

– Возвращаясь к началу нашей беседы, ответьте на вопрос «Какое впечатление производит теперь на вас эта песня?».

#### **Комментарий занятия-диалога и выводы.**

Отправным моментом анализа становится несовпадение восприятия песни как компонента произведения и текста, лишённого музыкального сопровождения, изъятого из целого. Другая

важная особенность понимания этого текста (как, может быть, и любой песни с повторяющимся припевом) заключается в том, что припев, или рефрен, каждый раз получает новое толкование в зависимости от контекста. В этом смысле текст песни как жанр – очень удачный пример демонстрации свойств актуализирующихся семантических компонентов значения слова в том или ином окружении.

Основным методическим решением анализа для учителя является прием последовательного, построчного и пословного анализа текста, что позволяет проследить логику развития всей песни. Линейный анализ сопровождается кольцом: в конце занятия учитель возвращается и к названию песни (то есть первому предложению текста), и к вопросу, заданному в самом начале («Какое впечатление производит теперь на вас эта песня?»). Последовательность вопросов также характеризует само движение диалога с учениками. Так, многие вопросы учителя развивают предыдущую реплику, например:

*[Участники диалога]* И кажется, что выхода из этого лабиринта нет. – *[учитель]* Но автор предлагает в тексте выход, но что это за «нить Ариадны»?

Таким образом, диалог учителя и учеников является специфическим «контртекстом» текста, избранного для анализа. Это «диалог в диалоге», поскольку коммуникативное пространство обсуждения одновременно включает в себя множество линий, пересекающихся друг с другом и взаимно стимулирующих: ученик(и) – учитель, ученик – ученик(и), автор – читатель, автор – текст, текст – читатель, а также музыкальный – текстовый компоненты. «Ведущая роль» в этом сложном диалоге учителю принадлежит формально, в силу большего опыта и социальной роли организатора учебной деятельности. Порождение индивидуального понимания текста есть совокупный результат работы всех участников данного процесса.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Жинкин Н.И.* Речь как проводник информации. – М., 1982.  
*Залевская А.А.* Проблемы понимания текста // Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избр. тр. – М., 2005.

*Леонтьев А.А.* Чтение как понимание // Леонтьев А.А. Язык и речевая деятельность в общей и педагогической психологии: Избр. психол. труды. – М., 2003.

*Мельникова Е.Л.* Проблемный урок, или Как открывать знания с учениками: Пособие для учителя. – М., 2002.

*Новиков А.И.* Текст и «контртекст»: две стороны процесса понимания // Вопросы психолингвистики. 2003. № 1.

*Орлова О.В.* Восприятие, интерпретация и понимание текста как взаимосвязанные, но нетождественные феномены // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. Труды Уральского психолингвистического общества. – Екатеринбург, 2012. – Вып. 10.

*Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М., 1997.

*Сорокин Ю.А.* Психолингвистические аспекты изучения текста: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1988.

©Лаппо М.А., 2013

©Пискунова О.Г., 2013